

CARLOS HERRERA PRODIGIO DE LA FOTOGRAFÍA

Galería **Odalys**



Galería **Odalys**

www.odalys.com

CARLOS HERRERA 1909 - 1988

PRODIGIO DE LA FOTOGRAFÍA

Exposición

18 de junio al 3 de septiembre de 2015

Galería Odalys. Orfila 5, 28010, Madrid, España

PHOTOESPAÑA2015



Galería Odalys S.L. Orfila 5, 28010, Madrid, España. Telfs: +34 913194011, +34 913896809
odalys@odalys.com | info@odalys.es

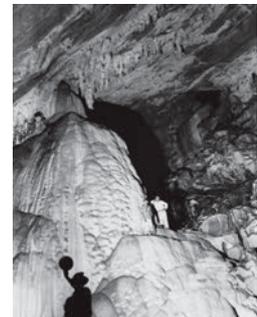
CARLOS HERRERA EN EL IMAGINARIO DEL ARTE VENEZOLANO

María Elena Huizi

Herrera, además de ser un pionero en el campo de la aerofotografía y la microfotografía, inicia en Venezuela, junto a Alfredo Boulton y Ricardo Razetti, la fotografía de autor.

Josune Dorronsoro 1991¹

En 1933 el joven Carlos Herrera regresa a Venezuela después de vivir diez años en los Estados Unidos, trayendo en su equipaje los primeros bombillos flash que llegan al país. Sin embargo, este hecho, que no tuvo una notoria y publicitada trascendencia -como sucede en muchos casos- fue un suceso sin precedentes y fundamental para el desarrollo de la fotografía venezolana. Desde su llegada, Herrera contribuirá, no solo con sus novedosas lámparas flash, sino también con su experiencia técnica y amplios conocimientos en las distintas ramas de la cultura, a iluminar el campo de la fotografía venezolana. Él mismo utilizará magistralmente este tipo de iluminación, como puede verse en una de sus fotografías más bellas y complejas, el autorretrato en silueta perteneciente a la serie de *La Cueva del Guácharo* de 1939. **Fig. 1**



Después de la muerte de su padre, Carlos Herrera Vegas en 1923, Carlos Herrera hijo, quien para ese entonces tenía 14 años de edad, se traslada con su madre doña Ana Clemencia Fernández y dos hermanos a los Estados Unidos. Ha debido ser un impacto deslumbrante para aquel adolescente de viva inteligencia y que ya venía interesado en la fotografía, las ciencias y las artes, instalarse a vivir en Norteamérica, en un momento floreciente de la cultura de ese país. Eran los Rugientes años veinte (*The Roaring Twenties*) **Fig. 2**. Para entonces los Estados Unidos se abrían a la prosperidad y al desarrollo industrial, un tiempo pleno de novedades en la moda, en las costumbres sociales, en las distintas manifestaciones del arte. A esos años se les ha



Fig. 1. Carlos Herrera Autorretrato en silueta. Cueva del Guácharo. Estado Monagas, Ca. 1940

Fig. 2. Anónimo Carlos Herrera con su madre Ana Clemencia Fernández y sus dos hermanos. Estados Unidos, 1930

1. Josune Dorronsoro. "El paisaje como estado del alma. Fotografías de Carlos Herrera". En Catálogo de la exposición *Paisaje...Espacio interior. Fotografías de Carlos Herrera*. Museo de Bellas Artes de Caracas, 20 de octubre a 1ro. De diciembre 1991. Ediciones de la Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas, 1991, PP. 27, 31 p. Algunos críticos e historiadores de la fotografía, como, por ejemplo Antonio Padrón Toro en su artículo "Carlos Herrera: La fotografía como profesión" (*Diario El Universal*, Caracas, 01-12-1991. C.4. p. 7) que incluyen entre los pineros de la fotografía artística (especialmente dentro del paisaje), además de los mencionados por Dorronsoro, a la fotógrafa Fina Gómez (Maracay. Edo. Aragua 1920 - España 1997).

llamado la Edad del Jazz de América (*The Jazz Age America*). La música de las comunidades negras, que se había mantenido rezagada, entra ejerciendo fascinación en la escena del cine. Mientras vivió en Norteamérica, Herrera se benefició de lo que aquella cultura le brindaba, ampliando, de esa manera, sus conocimientos. Sabemos que en 1927 trabajó en la Wyanoak Publishing Company, donde realiza clichés de fotografías y afiches de la película *The Jazz Singer*². Como una consecuencia del auge del cine y la fotografía se fortalece la industria de tecnología filmica, lo que permite a Herrera tener acceso a información actualizada sobre el acontecer en otros países.



Fig. 3. Carlos Herrera
Ritmo y formas, 1939

Desde joven Carlos Herrera fue apasionado del cine y de la música, y especialmente de la música académica. En una conversación con dos amigos³, siendo ya un hombre maduro, a la pregunta de si *recomienda algún esfuerzo psicológico en el desarrollo de la fotografía pictórica*, responde: *Oír mucha música de Juan Sebastian Bach, y cuando digo Bach quiero decir mucha música buena*. Y, les explica, que en el ritmo y composición de su obra fotográfica se siente *influenciado por los cánones de la música*, aunque -añade- que a veces le gusta cometer *adrede algún disparate o pequeñas imperfecciones* y que si alguien las busca en sus fotos *las encuentra*. Fig. 3. Su estadía en Estados Unidos le permitió estudiar en profundidad los trabajos de los más destacados fotógrafos del momento, los del este del país, como Edward Steichen (Luxemburgo 1879 - Conneticut 1973), naturalizado norteamericano y Alfred Stieglitz (New Jersey 1864 - Nueva York 1946), uno de los más importantes fotógrafos del siglo XX; así como algunos de los establecidos en California, Johan Hagemeyer (Amsterdam, Holanda 1884 - Berkeley, California 1962), famoso por sus fotografías de San Francisco y vinculado con la posterior generación de fotógrafos de la Costa Oeste californiana, Edward Weston (Illinois 1886 - California 1958); Ansel Adams (San Francisco, California 1902 - Monterrey, California). En la citada conversación con dos amigos⁴ afirma: *Conozco los trabajos de todos los fotógrafos que en el mundo han sido*. Uno de sus más admirados fue el pictorialista belga Leonard Misonne (Gilly, Bélgica 1870 - 1943), cuyos paisajes tienen una particular atmósfera poética. Al igual que Herrera, Misonne era apasionado de la música y de la pintura. Es del fotógrafo belga la frase *El tema no es nada, la luz es todo*, enunciado que nos hace pensar en las obras pictóricas de Herrera, en donde -según el mismo afirma- la anécdota carece de importancia.

Como artista de la fotografía Carlos Herrera se define a sí mismo como pictorialista. Afirma ser uno de los sobrevivientes del pictorialismo en fotografía y recuerda haber realizado en 1927 y 1928 unas fotografías en las que se percibía *un atisbo pictórico*⁵. Esta aseveración no deja de reflejar -entre líneas- cierta ironía. Herrera (según

2. Película realizada en 1927 por Warner Bros. Dirigida por Alan Crosland, protagonizada en el rol principal por el cantante y músico Al Jolson. Es la primera película con sonido sincronizado en la historia del cine.

3. Carlos Herrera et al. "La fotografía pictórica de Carlos Herrera". Transcripción de una conversación que, con motivo de la exposición, sostiene Carlos Herrera con dos amigos (Antonio Rodríguez Ll. y Argenis Madriz N.). En: catálogo de la exposición *Carlos Herrera. Fotografía pictórica. Exposición individual*. Galería de Arte Nacional. Caracas 20 de abril a 30 de junio de 1980. Ediciones de Galería de Arte Nacional. Caracas, pp. 7, 23 p.

4. Carlos Herrera et al. "La fotografía pictórica de Carlos Herrera". Óp. Cit. Pp. 7. Aquí Herrera parafrasea las primeras líneas de la *Oda I, "Vida Retirada"* de Fray Luis de León (1527-1591): *¡Qué descansada vida // la del que huye de mundanal rüido, // y sigue la escondida // senda, por donde han ido // los pocos sabios que en el mundo han sido...*

5. Carlos Herrera et al "La fotografía pictórica de Carlos Herrera". Óp. Cit. Pp. 5.

lo recuerdan personas amigas) era un hombre sumamente agudo en el trato hacia terceros. Cuando califica su fotografía como *pictórica* no se refiere a la corriente que en la historia de este lenguaje se conoce como *Pictorialismo* del siglo XIX⁶, sino al carácter de obra de arte más que de testimonio o documento de sus fotografías. La obra de este venezolano es *pictorialista* en el sentido que dialoga con los inicios de la pintura moderna, y muy especialmente con la de su país natal. Estamos de acuerdo con Josune Dorrosoro quien afirma que "cuando Herrera decía *pictórico* bien ha podido decir *artístico*"⁷.

LA FOTOGRAFÍA PICTÓRICA DE CARLOS HERRERA Y LAS TRADICIONES DE LA PINTURA EN VENEZUELA

Su regreso a Venezuela, a raíz de la depresión que colapsa a Norteamérica en los años treinta, lo reencuentra con un país que sigue bajo el sopor de la dictadura de Juan Vicente Gómez (La Mulera, Estado Táchira, 1857- Maracay, Estado Aragua 1935), quien gobernó a Venezuela como si fuese su hacienda propia hasta su muerte.

La Niebla que cubre los comienzos de la fotografía es ni mucho menos tan espesa como la que se cierne sobre la imprenta, así inicia Walter Benjamin su *Pequeña Historia de la Fotografía*, escrita en 1931. Si esto sucede con la historia de un lenguaje visual cuya significación y posibilidades están hoy más que despejadas, no ha de extrañarnos que, en pleno siglo XXI, una niebla espesa continúe opacando la historia y obra de ciertos fotógrafos excepcionales, que no se preocuparon en vida de la difusión y mercadeo de su obra y su persona, tanto que aún son prácticamente desconocidos para el público general, y hasta por una buena parte de la comunidad cultural, inclusive de su propio país. Este es el caso de Carlos Herrera⁸. Esto lo hace notar el historiador y crítico Juan Carlos Palenzuela en un artículo de prensa que publica con motivo de la exposición del maestro en el Museo de Bellas Artes de Caracas (MBA) en 1991, cuando afirma: *Carlos Herrera fue (1909-1988) fue pionero de la fotografía como expresión de arte en Venezuela. A pesar de la gran calidad de su obra este personaje es poco conocido en el país*⁹.

6. El *Pictorialismo* como corriente se remonta a la Gran Bretaña de 1850-1870, cuando surgen fotógrafos que aspiran a que la fotografía tenga el mismo rango de obra de arte que la pintura. Entre sus técnicas estaba la manipulación del revelado. Su auge se produce en Europa, Estados Unidos y Japón a finales de 1880. En la primera década del siglo XX comienza a decaer.

7. Dorrosoro Óp. cit. P. 19.

8. Por una de sus más recientes notas biográfica, la publicada en el *Diccionario Biográfico de las Artes Visuales en Venezuela*, Caracas, Galería de Arte Nacional (GAN), 2005. Tomo I, pp. 598-599, 657 p., sabemos que Carlos Herrera Carlos Herrera, desde 1936 estudia aerofotografía con Erberhard Burhem, quien había realizado las primeras fotografías aéreas en Venezuela; en 1939 funda *Studi*, estudio en donde realiza retratos, algunos de personalidades conocidas, como el músico Vicente Emilio Sojo y del pintor Armando Reverón; en febrero de ese mismo año empieza a trabajar en Cartografía Nacional, Ministerio de Obras públicas, lo que le permite recorrer todo el territorio venezolano; a partir de 1952 expone en varios museos venezolanos; en 1958 comienza su labor docente en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas como profesor de fotografía artística y en 1959 "crea en la Facultad de Ciencias de la [Universidad Central de Venezuela] UCV el Laboratorio de Fotografía Técnica y se dedica por completo a la docencia, con poca producción artística. Por su clase pasan fotógrafos como Luis Brito, Carlos Puche, Carlos Ayesta y Federico Fernández, entre otros." Si bien, Herrera realizó varias exposiciones en vida, y se publicaron algunos artículos en la prensa local escritos por especialistas, especialmente con motivo de la exposición de 1991 en el Museo de Bellas Artes y con motivo de su fallecimiento.

9. Juan Carlos Palenzuela. "Maestro Carlos Herrera". Diario *El Nacional*. Caracas, 09-11-1991. P. C. 20.

Para comprender y ubicar la obra fotográfica de Herrera quien, como hemos visto, llaga a su país con una sólida formación que no dejaría de enriquecerla a lo largo de su vida, lo procedente -a mi parecer- sería repasar dos relevantes tradiciones del arte venezolano del siglo XX. La primera es la escuela paisajista, que tiene sus orígenes en la primera década del siglo XX, cuando un grupo de jóvenes se retira de la Academia de Bellas Artes por no estar de acuerdo con los métodos de enseñanza y la estética impuesta por los directivos de la misma, y forman, en 1912, el Círculo de Bellas Artes de Caracas, una agrupación que estuvo integrada no sólo por artistas plásticos sino por poetas, narradores, periodistas y otros intelectuales. Como grupo, el Círculo de Bellas Artes comienza a disolverse en 1920. La pintura paisajista venezolana se prolongará en algunos artistas, de excepcional talento, que habían iniciado su trayectoria en el Círculo y que continuaron experimentando las posibilidades de sus lenguajes dentro de los postulados del airelibrismo y la pintura de paisajes, a quienes se suma una segunda generación que el crítico Enrique Planchart¹⁰ da el nombre de Escuela de Caracas. Entre los que hoy se conocen como los grandes maestros del paisaje venezolano de la primera mitad del siglo XX, se destaca Manuel Cabré (Barcelona, España, 1890 - Caracas 1984), un clásico del paisaje venezolano. Es con los paisajistas fundacionales de la estética del Círculo de Bellas Artes con quienes más se identifica Carlos Herrera, especialmente con Cabré, conocido localmente como “el pintor del Ávila”, por ser la majestuosa montaña de ese nombre, ubicada al norte de Caracas, tema reiterado de su obra¹¹.



Fig. 4. Carlos Herrera
Paisaje con nubes.
El Ávila, Ca. 1950

Fig. 5. Manuel Cabré
El Ávila desde Blandín,
1937. Colección Fundación
Museos Nacionales,
Caracas. MPPC

Fig. 4 y Fig. 5. Son artistas que, como Herrera, tienen una visión poética de la naturaleza y el paisaje. Una visión que no solamente puede interpretarse como mirada penetrante y virtuosismo en el arte de la pintura, o de la fotografía, para trasladar el objeto de la mirada al soporte de una obra de arte, sino en el sentido de que logran hacer partícipe al espectador de una experiencia poética. Este sentimiento o estado del alma está claramente expresado en el título de la exposición realizada en 1991 en el Museo de Bellas Artes (MBA) de Caracas: *Paisaje... Espacio Interior. Fotografías de Carlos Herrera*. La imagen de la montaña, los árboles, la hierba o la niebla, la noche o la luminosidad que contemplamos en el espacio exterior, en la obra, perdura como las palabras y el todo de un poema en el espacio interior de quien la mira.

No incluimos dentro de la Escuela paisajista clásica venezolana de la primera mitad del siglo XX venezolano a Armando Reverón (Caracas 1889 - 1954); porque Reverón constituye un capítulo aparte en la historia del arte de Venezuela y de América Latina¹². Herrera lo admiraba y lo retrató en tres ocasiones, pero sería forzado atribuirle a Herrera ensayos de captar la luz al modo reveroniano, por el

10. Enrique Planchart (Caracas 1894- Curazao 1953). Poeta, crítico de arte y literatura venezolano fue el crítico de la Escuela paisajística venezolana desde los tiempos del Círculo de Bellas Artes.

11. La montaña del Ávila es el gran pulmón vegetal de Caracas. La ciudad está ubicada en la zona centro-costera del país a unos 15 km de la costa del mar Caribe, en un valle montañoso cruzado por el río Guaire. Esta gran montaña, que se extiende al norte de la ciudad ha sido emblemática para los caraqueños desde la fundación de Caracas, así como también para exploradores viajeros. Para fines del siglo XIX el Ávila ya era tema predilecto de pintores y escritores.

12. Armando Reverón (Caracas 1889-1954) es considerado el gran maestro del arte figurativo moderno venezolano, y se cuenta entre los Grandes maestros del arte latinoamericano. Durante su vida, Reverón realizó una de las obras más originales y hermosas del arte moderno venezolano: paisajes, figuras, desnudos y autorretratos. Si bien fue amigo de los pintores del Círculo de Bellas Artes y participó en algunas las actividades del grupo, en 1921 se retiró a vivir en una rústica vivienda (El Castillete) en el Litoral Central de Venezuela, apartándose de la estética de los maestros del Círculo y de la Escuela de Caracas.

contrario hay un sosegado realismo (que en momentos llega al hiperrealismo) con magistral registro de luces y sombras en algunas de sus fotografías de marinas, embarcaciones, viviendas rústicas, ranchos o figuras humanas y animales.

Para concluir nuestras reflexiones sobre el tema del paisaje en Carlos Herrera, es preciso agregar que existe una condición muy especial que lo distingue, junto a Alfredo Boulton (Caracas 1908 - Caracas 1995)¹³, dentro de la tradición del paisaje en Venezuela. Si Dorronsoro ha dejado en claro que Carlos Herrera (Junto a Boulton y Ricardo Razetti¹⁴) es uno de los fundadores de la fotografía de autor en Venezuela, habría que añadir que Boulton y Herrera, además, son los dos fotógrafos venezolanos que continúan la tradición de los artistas viajeros que a mediados del siglo XIX recorrieron el territorio venezolano, registrando en imágenes, con distintas técnicas y diferentes finalidades (artísticas o científicas) la geografía y la naturaleza de lugares, a veces poco o nunca antes explorados, contribuyendo como pioneros a la paisajística venezolana. Dos de estos artistas fueron fotógrafos, Pál Rosti (Hungría 1830-1854) y Friedrich Karl Lessman (Brunswick, Alemania 1926-La Guaira, Venezuela 1886)¹⁵.

La otra tradición pictórica del siglo XX venezolano en la que es posible ubicar un conjunto de fotografías de Carlos Herrera, es la que ha sido llamada -de manera un tanto categórica y de allí limitante- Realismo Social. Como tendencia modernista el Realismo Social germina tardíamente en Venezuela, en la década del cuarenta, después de la muerte de Gómez que marca el final de su dictadura. Se atribuye el origen de esta tendencia en América Latina a la influencia del Muralismo mexicano. Desde su aparición en 1922, y en especial a través de la obra los conocidos como los "Tres grandes" del Muralismo, David Alfaro Siqueiros (Chihuahua, México 1896 - Cuernavaca, México 1974), José Clemente Orozco (Ciudad Guzmán, México 1883 - Ciudad de México 1949) y Diego Rivera (Guanajuato, México, 1886 - Ciudad de México 1957).

Los pintores que por excelencia representan el conocido como Realismo Social en Venezuela son Pedro León Castro (Caguas, Puerto Rico 1913 - Caracas 2003); Héctor Poleo (Caracas 1918 - Caracas 1989); César Rengifo (Caracas 1915 - 1980) y Gabriel Bracho (Altigracia. Estado Zulia 1915 - Maracaibo 1995). Aunque nunca el mural de contenido revolucionario contundente -inclusive los del más violento contenido como son los de Bracho- llegó a ser una expresión representativa del arte integrado a los espacios públicos en Venezuela. En 1938 Poleo viaja a México

13. Alfredo Boulton (Caracas 1908-1995). Además de fotógrafo, es considerado el más importante historiador y crítico de Arte de Venezuela en el siglo XX. Fotografió paisajes, imágenes del folclore y costumbres tipos étnicos diferentes pueblos, tanto de Venezuela como de América Latina.

14. Ricardo Razetti (Caracas 1910-1961). Uno de los principales fotógrafos venezolanos. Su obra es de una gran variedad temática (imágenes populares, retratos, desnudos, paisajes, fiestas tradicionales). Es famosa su serie de retratos de Armando Reverón realizada en 1953.

15. A partir de la mitad del siglo XIX llegan a Venezuela pintores, dibujantes, fotógrafos e impresores extranjeros. Algunos realizaron obras que se quedaron en el país, otros se llevaron apuntes y realizaron sus obras en el exterior. Además de los fotógrafos mencionados en el texto, se destacan los pintores viajeros: Lewis B. Adams (Inglaterra 1809-Caracas 1853), Robert Ker Porter (Durham, Inglaterra 1777 - San Petersburgo, Rusia 1842); Ferdinand Bellermann (Erfurt, Alemania 1814 - Berlín 1889), Fritz Georg Melbye (Elsinor, Dinamarca 1826 - Shangai, China 1896) y Camille Pissarro (Saint Thomas, Islas Vírgenes 1830-Paris 1903). Todos, de alguna manera, siguen la huella del sabio alemán Alexander von Humboldt (Berlín 1769-1859).



en donde permanece un año. Allí conoce a los pintores mexicanos más destacados. En su relación con la pintura mexicana, Héctor Poleo se acerca más al pintor Rufino Tamayo (Oaxaca, México 1889 - 1991), uno de sus favoritos, que a los aguerridos muralistas. Después se traslada a Estados Unidos y regresa a Venezuela en 1942. De nuevo en su país, Poleo visita los estados andinos y en San Rafael de Mucuchíes (Estado Mérida), donde pinta su famosa obra *Los tres comisarios*. Aunque -como hemos dicho- se le cuenta entre los representantes del Realismo Social venezolano, Héctor Poleo tuvo varias etapas, diferentes la una de la otra, en su copiosa trayectoria, en las que siempre mantuvo un impecable virtuosismo estético y una atmósfera poética. Herrera, por su parte, debió conocer perfectamente los postulados del Muralismo mexicano, pero, al igual que en Poleo, no encontramos en su obra imágenes comprometidas con propuestas ideológicas revolucionarias a la manera radical de los muralistas mexicanos.

En su ensayo de 1991, Josune Dorronsoro llama la atención sobre la analogía que es posible establecer entre algunas fotografías de Carlos Herrera con ciertas obras de Héctor Poleo, cuando dice que Herrera...*captó...personajes en plena faena dignificados por el trabajo -al gusto de la época- y en general al ser humano en su ambiente. Dos de sus más bellas imágenes -una de un grupo de hombres maduros que conversan en la Plaza Bolívar y otra que al representar la sombra de cuatro pescadores con sombreros evoca a la obra Los tres comisarios de Héctor Poleo...*¹⁶ Fig. 6 y Fig. 7. Las coincidencias entre estas dos obras son innegables, por sus similitudes y diferencias. No porque sean tres personajes, sin nombre y apellido, sino por la significación cultural de cada imagen. Los comisarios que conspiran amalgamados entre sí como formando una nuez, en el frío clima de los Andes venezolanos, expresan las secuelas de miedo y opresión que se mantuvieron hasta años después de la muerte de Gómez. Los pescadores de Carlos Herrera se mueven en el abierto espacio de la costa del oriente de Venezuela, si bien van algo cabizbajos, sus cuerpos expresan una forma de andar más libre, la nobleza del trabajo que realizan, sin los sórdidos misterios y secretos que parece haber entre los comisarios. Con Héctor Poleo entramos en el espacio de un arte que, aunque portador de una crítica o denuncia, sobre el tema la pobreza, por ejemplo, sus imágenes están inmersas en un espacio apacible, que más bien representa una gran soledad, o el extremo silencio de la tierra árida, al igual que sucede con el ámbito de algunas fotografías de Carlos Herrera, que atraen más por su belleza desolada, que por un mensaje social o dato geográfico. Fig. 8

En las fotografías de Herrera, encontramos el tema social también representado en las escenas y retratos de personajes populares y de sus faenas Fig. 9, sus viviendas rústicas y primitivas. Estas imágenes tienen un tono costumbrista y amable. Fig.10. Aunque algunas de sus fotografías, como la *Pedigüeña* Fig. 11 título que no puede dejar indiferente al espectador- nos llevan más allá de la belleza de la composición y del silencio poético, a captar la triste y dolorosa realidad de la pobreza. Asimismo en *Junta Directiva* Fig. 12, desde el título estamos ante una obra estéticamente asombrosa y, a la vez, de profunda agudeza crítica; es una obra maestra de humor negro. La ironía es evidente en ciertas obras de Herrera, así como lo era en su forma de expresarse verbalmente. En la conversación que sostiene con dos amigos que ya hemos citado no deja de ser irónico el que les diga, por ejemplo,

16. Dorronsoro Óp. cit. P. 14.

que lo único que le interesa es hacer "objetos bellos", aunque esta fuese una de sus principales intenciones.

OTRAS FACETAS EN EL ARTE DE CARLOS HERRERA

Aunque durante los años que mantuvo el negocio del estudio de fotografía en Caracas, *Studi*, realizó una obra retratística, impecable estéticamente y valiosa como documento, entre la que se cuentan retratos de personalidades conocidas y destacadas de la sociedad y la cultura venezolana y extranjera, es la serie de retratos anónimos que representan tipos étnicos de los pueblos venezolanos -y de allí latinoamericanos- la que más nos llama la atención si partimos de su concepto de fotografía pictórica o artística. Desde esta perspectiva nos parecen más afortunados estos retratos que los de personalidades conocidas, o los realizados por encargo. Es especialmente hermoso el *Retrato de muchacha* Fig. 13, que nos remite a rostros de la obra nativista o criollita de Francisco Narváez (Porlamar. Estado Nueva Esparta. 1905 - Caracas 1982), otro de los grandes maestros del siglo XX venezolano reconocido su hermosa e inconfundible obra escultórica, y que también deja a su país un importante legado en pintura. Fig. 14

Un aspecto de la fotografía de Herrera que no podemos dejar de mencionar es el que agrupa a las inquietantes obras que denominó *Abstractas*. Son muy pocas, pero poseen un valor particular como ejemplos de integración del arte y la ciencia. Herrera fue discreto en su proyección como artista, no buscó ser uno de los protagonistas del siglo XX. Sin embargo lo es. En cuanto a su interés por el arte abstracto, hay que tener en cuenta que estamos hablando de un fotógrafo que fue pionero de la aerofotografía y de la microfotografía en Venezuela, técnicas que llegó a dominar de manera excepcional, y que sentiría la atracción de experimentar las posibilidades artísticas de estas técnicas.

Los estudiosos de la obra Jesús Soto (Ciudad Bolívar 1923-París 2005) y Carlos Cruz Diez (n. Caracas 1923) (para no extendernos en otros representantes del abstraccionismo geométrico o informalista en Venezuela) los dos grandes representantes del Cinetismo que surge mundialmente en los cincuenta, se ocupan, además de los valores estéticos de sus obras, de la relación entre arte y ciencia. Las abstracciones de Soto, además de ser expresión de un extraordinario talento artístico, remiten a -o parten de- fenómenos físicos, meteorológicos que le fascinaban desde la infancia -la vibración de la luz en la lluvia, el fluir del río y la luz de su tierra natal-. Las investigaciones y obras de Carlos Cruz -Diez están centradas en el estudio del color y los fenómenos ópticos que puede producirse entre los colores al estar en contacto unos con otros más el desplazamiento del espectador frente a las obras. Debido a su interés por el arte, la ciencia y la tecnología, y a su dominio de la microfotografía, no podía Herrera permanecer indiferente ante la posibilidad de permitir al ojo humano contemplar abstracciones, y, es entendible sus *Abstractas* fuesen extraídas del mundo de la naturaleza. Las *Abstractas* imágenes engrandecidas de formas microscópicas de la naturaleza (vegetal o mineral) imposibles de ser captadas a simple vista por el ojo humano. Es sorprendente el vuelco que da la fotografía artística de Herrera de lo figurativo a lo abstracto en este pequeño grupo de obras¹⁷, como por

17. En la colección particular a la que pertenecen las obras de la exposición *Carlos Herrera 1909 - 1988. Prodigio de la fotografía*. Galería Odalys, Madrid - Caracas, 2015 existen solamente cuatro fotografías de esta serie.



Fig. 6. Carlos Herrera
Tres pescadores en Margarita, Estado Nueva Esparta, 1957

Fig. 7. Héctor Poleo
Los tres Comisarios, 1942
Colección Fundación
Museos Nacionales,
Caracas. MPPC

Fig. 8. Carlos Herrera
Rancho solitario, 1951

Fig. 9. Carlos Herrera
Lavanderas. Ocumare
de la Costa, Estado
Aragua, 1960

Fig. 10. Carlos Herrera
Rancho con techo de
torta, 1943

Fig. 11. Carlos Herrera
Pedigüeña, 1957

Fig. 12. Carlos Herrera
Junta Directiva, 1932

Fig. 13. Carlos Herrera
Retrato de muchacha,
1948

Fig. 14. Francisco Narváez
Negra de Barlovento,
1942. Colección Fundación
Museos Nacionales,
Caracas. MPPC

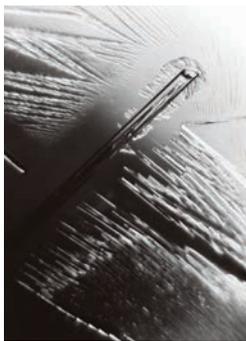


Fig. 15. Carlos Herrera
Abstracta I, 1959

Fig. 16. Carlos Herrera
Abstracta II, 1959

Fig. 17. Carlos Herrera
Marco de silla de hierro
en la playa, 1952

ejemplo *Abstracta I* Fig. 15 y *Abstracta II* Fig. 16 realizadas en 1959, que consisten en ampliación de microfotografías (semillas, cristales) que toman el aspecto de formas no reconocibles como figurativas. Al ser expuestas como obras de arte -aisladas de la mirada científica- las lleva a ser participes del universo del abstraccionismo. Para quien no puede mirar sino en grandes o medianas escalas las formas de los cuerpos, del mar, la selva o las montañas, Herrera, propone, en sus *Abstractas*, en una suerte de truco, penetrar en el universo minúsculo de la naturaleza, en secretas microestructuras. La idea es que aquello que existe, pero que para nuestros ojos es imposible de mirar -sin la ayuda del microscopio- cuando es fotografiado a mayor escala nuestra mente lo percibe como forma abstracta.

Hay una obra de Carlos Herrera que merece especial atención, una fotografía que data de 1952 y que el fotógrafo tituló, de manera sencilla y descriptiva, *Marco de silla de hierro en la playa* Fig. 17. No se trata del marco una silla común y corriente, sino de la famosa silla BKF, conocida como silla mariposa, un hito de la modernidad que en los años cuarenta revolucionó el diseño de muebles internacional y masivamente¹⁸. En esta fotografía Herrera nos presenta el encuentro de la estructura desnuda de un objeto refinado y bello como es la silla mariposa con la naturaleza virgen de una playa. Solamente la estructura de hierro de la mariposa y su sombra están sobre la arena en el punto en donde rompe la ola del mar. No hay figuras humanas ni vegetación. Es una síntesis del encuentro de la belleza y el genio de la creación humana con la con la belleza y las maravillas de la naturaleza. Aunque esta sería sólo una posible lectura de esta fotografía. Podríamos interpretarla, por ejemplo, como imagen simbólica de la personalidad y formación cultural de su autor. Es una fotografía que nos remite a la idea de "creación", a todo lo que esta palabra -y esta imagen- pueden representar para cada espectador, pues contiene una de inmensa riqueza significativa. Solamente desde la crítica de arte puede despertar las más variadas y válidas lecturas. Desde una propuesta surrealista (el objeto encontrado o el azar); hasta una obra pop. *Marco de silla de hierro en la playa* es una imagen simbólica de magistral economía de signos. Podría ser -es una hipótesis que me atrae- una escena premeditada y construida a la perfección por el artista, para representar un azaroso encuentro (¿otra ironía de Herrera?), de ser así, estaríamos ante una hermosa y sencilla ironía. El encuentro entre el quehacer humano y la naturaleza. Una escena deliberadamente bella, que, además, nos habla de la poética y la cultura de Carlos Herrera. En la que, en cierta forma, el artista, se autorretrata.

Caracas, abril 2015

18. Es la estructura de una silla BKF, conocida como silla "mariposa". Fue diseñada en 1938 por el catalán Antonio Bonet Castellana y los argentinos Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy. Los diseñadores de la BKF fueron colaboradores de Le Corbusier durante su estancia en Argentina. Esta silla forma parte de importantes colecciones de muebles públicas y privadas, entre ellas a del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).

CARLOS HERRERA, ¡TAN LEJOS, TAN CERCA!

Ángela Bonadies

No hay que perder nunca de vista la singularidad de las imágenes y la multiplicidad: nunca hay una imagen, sino imágenes.

Georges Didi-Huberman

Escribir sobre el trabajo fotográfico de Carlos Herrera es no sólo pensar y profundizar en las imágenes que captó, también implica extenderse sobre un terreno amplio que envuelve otras disciplinas como la docencia, las ciencias, la literatura y la música. Es decir, hay que hablar de un observador y lector que buscaba una comprensión del mundo mucho más allá del registro artístico y técnico de una escena, que quería entender el tiempo en el que vivía, traducirlo con la exactitud que él se impuso y prestar servicio: medir territorios con la aerofotografía y hacer visible lo invisible con la fotomicrografía, construir un espacio de conocimiento en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Venezuela (UCV), desplazar por años su autoría para compartir y aprender con alumnos, ver y oír, estar en contacto con la realidad y modificarla.

Como aquel una y otra vez citado ángel de la historia que Walter Benjamin describió a través de una pintura de Paul Klee, pienso que la fotografía de Carlos Herrera se mueve hacia adelante con el rostro fijo en el pasado. Ese movimiento hacia la vanguardia lo utilizo como excusa para situarla en un punto más cercano, en el que nos alcanzó para permitirnos hacer una lectura de su tiempo y el nuestro. Por qué no pensar que Walter Benjamin también describió a Herrera cuando escribió de Eugène Atget: *Este buscó lo desaparecido y apartado, y por eso se levantan dichas imágenes contra la resonancia exótica, esplendorosa, romántica de los nombres de las ciudades; aspiran el aura de la realidad como agua de un navío que se va a pique. – ¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar*¹. Y podríamos decir *¡tan lejos, tan cerca!*, parafraseando el título de la película de Win Wenders, porque las fotografías de Herrera evocan el cine. **Fig. 1**



Fig. 1. Carlos Herrera
Vista desde un velero,
1950

1. Walter Benjamin, "Discursos interrumpidos I". Madrid, Taurus, 1982.

Los tiempos superpuestos adquieren sentido en las imágenes de Carlos Herrera cuando le pedía a sus estudiantes que escucharan J.S. Bach, uno de los grandes maestros de las fugas: esas composiciones que no son ni más ni menos que incansables repeticiones de un fragmento en tiempos y tonos diferentes, en variaciones, para crear una pieza única cargada de huidas o idas hacia otro lugar, de desplazamientos sonoros. De igual manera, Herrera era consciente de su necesidad de repetir y volver a los lugares iniciales -o iniciáticos- hasta encontrar su pieza, una especie de tesoro definido por los desplazamientos de la luz y la sombra.



Fig. 2. Carlos Herrera
Carro en Rancho Grande,
carretera Ocumare
de la Costa I, 1949

Hay muchos elementos en su trabajo que nos conducen a otros lugares, a espacios que permiten que la obra siga viva y se extienda en significados. ¿Cómo se ha desplazado su trabajo y cómo genera una serie de relaciones, formales, temporales y ficcionales, para un lector-observador contemporáneo? Aquí es donde comienza mi afán: el de seguir la ruta de los pájaros que se comieron las migajas de pan que dejó el Pulgarcito de Perrault y el de buscar lo que de sí dieron las ratas ahogadas y los niños que siguieron al flautista de Hamelín: piezas esparcidas, desaparecidas, digeridas u ocultas; ficciones. Así, las fotografías de Herrera generan fábulas e historias al observarlas, construyen sentidos, nos invitan a iluminar las partes oscuras y fantasear de dónde viene y hacia dónde va el automóvil que pasa por la selva húmeda del Parque Nacional Henri Pittier en su imagen *Carro en Rancho Grande, carretera Ocumare de la Costa* (1949). Fig. 2. Pero en verdad ¿nos importa que la escena suceda en las montañas de Aragua? Por un lado sí y por otro no: la imagen es única y a la vez se multiplica en resonancias, es local pero despliega la imaginación e incluso los recuerdos: películas en las que un automóvil huye por las zigzagueantes carreteras de cualquier lugar. *Un lugar en ninguna parte*, para seguir sugiriendo títulos de películas a las que me remiten sus imágenes.

La luz que cae en picada sobre una selvática y sinuosa carretera se suma a la aparición de un carro que se aleja: la fuga, una y otra vez, el ángel de la historia en marcha en varios tiempos: la eternidad del paisaje, la carretera y la expansión urbana, el automóvil y la modernización, la ruptura de lo rural y la irrupción de la tecnología, la luz tamizada por nuestra circunstancia geográfica. Y otra idea se descuelga de esa foto: Charlie Marlow penetrando *El corazón de las tinieblas* de un rico y pobre país y el encuentro con ese futuro que es hoy. Las imágenes de Herrera llaman a la literatura, como las fotografías del escritor Juan Rulfo; llaman a tiempos que se encaraman, como las imágenes del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo; llaman a atmósferas como las de *Bajo el cielo de México* de Gabriel Figueroa. Los tres artistas mexicanos comulgan y se sintonizan con Carlos Herrera; sus imágenes demuestran que vivieron, de alguna manera, en un mismo espacio poético y formal, universal y local. A pesar de que Herrera se formó en los Estados Unidos, es con ese otro gigante del norte, México, con el que encontramos mayores coincidencias y similitudes. Resulta difícil no emparentar *Tres árboles y una casa* (1945) de Manuel Álvarez Bravo con *Rancho con techo de torta* (1943) y *Ranchito solitario* (1951) de Carlos Herrera.

Como quien no era consciente del todo, Herrera hizo inventarios de estructuras arquetipales y tipologías que aún hoy definen el paisaje local: el rancho (la chabola) como construcción en expansión del siglo XX venezolano y el paisaje montañoso, como ícono o emblema inamovible del país. De nuevo, lo local y lo universal se toman de la mano y los tiempos se superponen. La práctica contemporánea de la repe-

tición y la serialidad, que de alguna manera ejerció Herrera desde un terreno propio y vernáculo, nos permite leer y ver sus imágenes con los recursos que Aby Warburg proponía: al relacionarlas con otras se completa el relato: las imágenes no son estancias únicas, única es su capacidad de ponerse en comunicación con otras para iniciar su camino hacia un punto de fuga. Como apuntaba el crítico de cine Serge Daney, el autor abre en perspectiva el círculo vicioso de la Historia y las historias y permite que sean narradas. “¿Cómo ir hacia una imagen?” -se preguntaba Daney. Pero en realidad no buscaba respuestas. Las preguntas mantienen las imágenes vivas, como síntomas del tiempo en el que “se hacen”, en el que “se olvidan”, en el que “se leen”.

Si observamos el trabajo fotográfico de los alemanes Bernd & Hilla Becher, en el que destacan sus series de tipologías de edificios y estructuras industriales organizadas en retícula, podemos encontrar algún hilo que nos conduzca a una lectura actual de algunas imágenes de Carlos Herrera, como las de los ranchos. **Fig. 3.** Así mismo, podemos seguir ese hilo y mirar el trabajo del artista Roberto Obregón, en particular *Crónica-paisaje n° 1*, en el que a través de 34 panorámicas registra los cambios de luz del cerro El Ávila durante un día, para luego instalarnos a observar las montañas y los “Ávila” de Herrera. **Fig. 4**

Los Becher y Obregón manejaron de manera conceptual el registro del paisaje y su “puesta en escena”, recurrieron a los principios del archivo y de la taxonomía, repitieron un punto de vista y construyeron obras a partir de la acumulación de piezas. Recurrieron a lo serial y al cambio constante de lo mismo. Leer las imágenes de Herrera en ese contexto nos permite observar que parte de su trabajo desplegó una inquietud contemporánea (como en Obregón y los Becher) a través de un lenguaje moderno: *porque como he dicho, lo que he querido siempre es fabricar objetos bellos, con criterio personal, propio, sin seguirme por ninguna norma*². Su obra llama a una contradicción tan extraña como la de una práctica serial que produce piezas únicas.

Carlos Herrera nació tres décadas -un poco menos, un poco más- antes que los Becher y Obregón. Aunque todos buscaron registrar tipologías, lo que los diferencia es, finalmente, “el montaje”, siguiendo las ideas de Georges Didi-Huberman y Jean-Luc Godard. El hecho de buscar y encontrar en Herrera una intención serial y comparativa es, finalmente, una fábula contemporánea, una lectura en saltos que permite que ensamblamos un nuevo montaje y atemos el hilo de una tradición picoteada.

En la polifonía vertebrada que es el trabajo de Carlos Herrera encontramos un pequeño animalario en el que destaca la forma de representar sus objetos de estudio: el carácter de los retratados va de la mano del aspecto formal y, de una manera sorprendente, ilustran su personalidad. Hay dos casos extremos y radicales en su colección, las fotografías *León* (1940) y *Gato negro* (1950). **Fig. 5** y **Fig. 6.** En cada una, Herrera buscó el acercamiento extremo a través de un encuadre cerrado que se centraba en el gesto y en el ánimo que transmitían ambos animales, en los detalles de sus pelambres y sus ojos: fijos a la cámara. Las fotografías que congelan la furia



Fig. 3. Carlos Herrera
Rancho Iluminado,
La Urbina, alrededores
de Caracas, 1941

Fig. 4. Carlos Herrera
Paisaje con nubes. Alre-
dedores de San Casimi-
ro, Ca. 1950

Fig. 5. Carlos Herrera
León, 1940

Fig. 6. Carlos Herrera
Gato negro, 1950

2. Carlos Herrera et al. “La fotografía pictórica de Carlos Herrera”. Transcripción de una conversación que, con motivo de la exposición, sostiene Carlos Herrera con dos amigos (Antonio Rodríguez Ll. y Argenis Madriz N.). En: catálogo de la exposición *Carlos Herrera. Fotografía pictórica. Exposición individual*. Galería de Arte Nacional. Caracas 20 de abril a 30 de junio de 1980. Ediciones de Galería de Arte Nacional. Caracas, 23 p.



Fig. 7. Carlos Herrera
Carro en Rancho Grande,
carretera Ocumare
de la Costa II, 1949

del león y la domesticidad del gato, dos felinos distantes, parecen elaborar una tesis sobre la civilización y la barbarie, con una dosis de sentido del humor. El contraste queda en evidencia a través de dos imágenes que funcionan por correspondencia, dentro de una misma idea, como aquellas que el artista y geógrafo Claudio Perna mostró en los años 70 a sus alumnos de Geografía en la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. Perna intentaba mostrar a través de postales -las de un perrito doméstico con un lazo y un tigre en la selva, por ejemplo- lo humanizado versus lo primitivo, lo humano enfrentado a lo biológico. Esta historia conecta a dos artistas, profesores y cartógrafos de generaciones distintas a través de prácticas afines. Aunque la búsqueda partiera de lugares totalmente diferentes, ambos pisaron los mismos territorios: Venezuela, la universidad, la geografía y el arte.

Carlos Herrera llamaba a sus imágenes "fotografías pictóricas". Fig. 7. Hoy día podríamos cambiar esa definición por "fotografías de autor", porque así como el lenguaje de las imágenes ha variado, han cambiado las palabras y los enunciados. Cuando Herrera se refería a "pictóricas" hablaba no solo de la forma de abordar temas y recrear atributos de la pintura, también con esa definición se alejaba del ámbito comercial, es decir, aclaraba que no eran fotos de encargo o trabajos remunerados, sino que nacían del deseo de hacerlas. En ese sentido, es interesante la separación que estableció entre economía y arte, entre el tiempo "productivo" del trabajo remunerado y el tiempo "¿espiritual?" del trabajo artístico: *los veinte años que he estado en la Universidad me han dejado muy poco tiempo para hacer fotografías pictóricas, únicamente aprovechando los ratos en que ha habido allanamientos, huelgas y otras dificultades por el estilo, yo podía trabajar en ese sentido*³. De esta declaración se desprenden también dos aspectos en los que podemos detenemos. Por un lado, se evidencia cómo su práctica se alejaba por completo de los sucesos temporales, del fotoperiodismo y el documentalismo y buscaba aspectos más esenciales o universales que se reflejan en el título que escogió para una de sus exposiciones: *El paisaje es un estado de ánimo*. Por otro lado, la declaración de Herrera señala una situación local y contemporánea: la de una nación que no ha terminado de salir del ciclo de problemas sociales y políticos que la han marcado. Como en una fotografía, el país que Herrera describe en esa frase quedó atrapado en las sales de plata de una historia que no encuentra aún su punto de fuga.

3. Carlos Herrera et al. Óp Cit.

CARLOS HERRERA. EL MAESTRO

Carlos Ayesta Ch.

Herrera alcanza su formación como fotógrafo profesional a muy temprana de edad, durante su estadía en los Estados Unidos en los años veinte del siglo pasado. Allí entra en contacto con los importantes movimientos expresivos de la fotografía de su época. Conoce muy bien los trabajos de Edward Steichen y de Alfred Stieglitz, Paul Strand y Edward Weston. Incursiona en la fotografía publicitaria, domina la iluminación de estudio para fotografiar obras de arte y antigüedades. También en Norteamérica aprende el uso de equipos fotográficos y los muy requeridos conocimientos de la química fotográfica para el procesamiento emulsiones fotográficas, métodos de impresión y presentación final de las fotografías¹. Visita a la fábrica Kodak en Rochester, lo que le permite tener una visión de las principales fases del proceso industrial de la elaboración de materiales fotográficos².

Con esta avanzada formación profesional para su época, con el inglés como segunda lengua, se ve en la necesidad de regresar a Caracas tras la caída de la bolsa de valores de los Estados Unidos en 1930. En Venezuela la situación económica tampoco era buena y, en 1932, abre un estudio fotográfico en el centro de Caracas llamado *Studi* para dedicarse sobre todo al retrato comercial. Herrera amplía su experiencia en el retrato y va definiendo su gusto fotográfico usando los recursos técnicos clásicos de la fotografía, es decir exponer y procesar sus negativos y copias para obtener la máxima nitidez y de grises de la imagen. **Fig. 1**

El negocio no duró mucho tiempo, según él por no encontrar receptividad en la sociedad caraqueña de la época. "A la gente lo que le gustaba eran sus retratos

1. Procesos férricos (cianotipos, Platino y Paladium) y métodos de impresión Dicromato (Carbón, Carbro, Gum, Oil y Bromolio).

2. En el recorrido de la fábrica pasó por un lugar apartado e inaccesible y el guía le dijo que allí trabajaban en secreto dos señores, químicos y músicos. Luego se enteró que se trataba de Leopold Mannes y Leopold Godowsky, quienes desarrollaron el Kodachrome (películas a color por síntesis sustractiva de color).



Fig. 1. Carlos Herrera
Retrato de dama, 1939

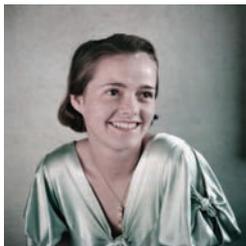


Fig. 2. Bombillo con filamento de magnesio, 1930

Fig. 3. Carlos Herrera Retrato. Transparencia Dufay Color

Fig. 4. Eberhard Brühnen Director de la División de Aerofotografía del Ministerio de Obras Públicas, Caracas Venezuela 1939

Fig. 5. Carlos Herrera Foto micrografía de un ácaro construida en mosaico con 35 fotos pequeñas adheridas a un cartón. Laboratorio de Fotografía, Facultad de Ciencias, UCV

retocados, verse como acartonados, sin pecas ni arrugas y a mi no me gusta ese tipo de retratos"³. En esta etapa inicial de los años treinta, trae de Estados Unidos bombillos de filamento de magnesio y toma las primeras fotografías con flash de bombillo en Venezuela⁴. **Fig. 2.** Asimismo Herrera se cuenta entre los primeros fotógrafos en usar las diapositivas a color Dufay⁵ en Venezuela. **Fig. 3**

Al poco tiempo de su llegada a Caracas, ya tiene una buena reputación como fotógrafo de amplios conocimientos de la técnica fotográfica. En 1939 ingresa al Ministerio de Obras Públicas para formar parte de la nueva División de Aerofotografía dirigida por el alemán Eberhard Bühnen. **Fig. 4.** Una estrecha relación de amistad y de trabajo establece con Bühnen, y participa en el establecimiento de las primeras normas técnicas para los trabajos aerofotográficos (1940), para lo cual debieron probar fórmulas de reveladores, procedimientos de revelado y copia, cámaras y ampliadoras.

Comienza a viajar por toda Venezuela en la pionera labor de hacer los levantamientos aerofotográficos del país. Se sentía muy orgulloso de haber sido el primero en fotografiar la faja petrolífera del Orinoco. Comentaba que en aquellos viajes en precarios aviones con fuselaje de tela con frecuencia había que pasar muchos días en tierra, ya por malas condiciones del clima o por mantenimiento de las aeronaves, lo que le daba la maravillosa oportunidad de hacer su fotografía artística. Se trata de un momento extraordinario de un fotógrafo excepcional que integra sus habilidades técnicas con su sensibilidad artística. Durante este período Herrera hace su principal obra artística.

Con el inicio de la segunda guerra mundial, Herrera vive con dolor y tristeza como su amigo y maestro el alemán Brühnen es execrado y expulsado del Ministerio de Obras Públicas. Comienza a trabajar para el Ministerio desde su casa en la Pastora⁶. Construye un laboratorio fotográfico y con su ayudante personal el Sr. Luis Contreras se dedican a hacer copias de negativos de tomas aéreas y elaborar foto-mosaicos aerofotográficos⁷. Técnica que perfecciona y que luego aplicará en el campo científico. Un buen ejemplo es un foto-mosaico de un ácaro (especimen de aproximadamente 1 milímetro de tamaño) tomado al microscopio y dando a lugar una imagen final de un metro cuadrado. La impactante imagen estuvo siempre a la entrada a su laboratorio en la Universidad Central de Venezuela⁸. **Fig. 5**

3. Comentarios que solía hacer en sus clases de retrato en la UCV.

4. Fueron introducidos en el mercado Norteamericano en 1930 revolucionando la iluminación fotográfica nocturna y el fotoperiodismo. Se trata de un bombillo con un filamento de magnesio en atmósfera de oxígeno. Al cerrar un circuito con una pila voltaica el filamento se calienta en combustión con emisión de una gran cantidad de luz. Después del disparo el bombillo queda inservible.

5. Nombre comercial de las placas autocromas Lumiere basado en síntesis aditiva de color en diapositivas. Poseen un efecto color natural que Herrera aceptaba como la mejor representación fotográfica de su época, aunque poco práctica por tratarse de transparencias y de ningún valor a sus necesidades expresivas.

6. Barrio colonial de Caracas. Gobernador a Zapatero No. 100.

7. Secuencia de fotográficas donde cada imagen abarca al menos 20% de la siguiente (pares estereoscópicos). Se unen y se pegan con engrudo sobre un cartón.

8. Formada por 35 negativos diferentes tomados con alta resolución de partes de animal para luego ensamblarlas y pegarlas a un soporte de cartón.

En el año de 1959 a sus 50 años de edad, con una importante trayectoria artística y sólida formación como fotógrafo profesional, es invitado por el Dr. Manuel Bemporad director de la Escuela de Física de la recién creada Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Venezuela (primera Facultad de Ciencias del país), a crear un laboratorio de servicio fotográfico. Acepta con la condición de ingresar junto con él, a su amigo y laboratorista el Sr. Luis Contreras y la de crear una asignatura de fotografía dentro del pensum de estudios en la Facultad de Ciencias. Es incorporado como profesor Asociado e integrado al grupo de profesores de Física. Se convierte entonces en un importante precursor de la Fotografía Científica y de los estudios formales de la técnica fotográfica aplicada a la ciencia. Su laboratorio es dotado con equipos que solicita, como microscopios fotográficos con los más variados sistemas de iluminación. Ampliadoras, cámaras especiales para macro y micro fotografías y todo lo necesario para arrancar con un servicio fotográfico de apoyo a la investigación y docencia de la Facultad de Ciencias.

Su fotografía en cierto modo pasa a ser anónima. Su nombre aparece en los agradecimientos de miles de trabajos de investigación de profesores y estudiantes en sus 20 años de permanencia en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Venezuela. El reto cotidiano de su trabajo era ofrecer imágenes con contenido científico de calidad y excelencia con la composición y valoración estética de una obra de arte. En sus términos debía ser bella⁹. **Fig. 6 y Fig. 7**

La pasión de Herrera como profesor universitario lo llevó a decir muchas veces... "para aprender hay que enseñar". En esta etapa de su vida la actividad docente lo fue todo. La realización del maestro con su obra, compartida y trascendida a través de sus alumnos y discípulos. Algunas expresiones hechas a sus estudiantes ilustran su compromiso de vida con la fotografía:

"Desarrollar el ojo de un fotógrafo tarda al menos 10 años,... ¿cuándo van a comenzar?"

"La calidad de un fotógrafo y su trabajo es proporcional al número de tachos de basura llenos de fotos hechas y destruidas por insatisfactorias".

"Si quieren saber si una fotografía es buena, la cuelgan en un lugar donde la puedan ver todos los días y si pasado un año todavía le encuentran algo, podría ser una buena foto".

"No hay niños prodigios en fotografía, solo hay viejos prodigios en fotografía".

Esta última frase es una buena síntesis de las ideas del Maestro en su búsqueda de la excelencia en la fotografía, su enseñanza y aprendizaje, como arte y como oficio. Frase inspiradora para el título de este catálogo.

En sus clases en la Universidad Central de Venezuela, Herrera solía recordar haciendo suyas las palabras del insigne físico Michael Faraday (1791 - 1867) en la última



Fig. 6. Carlos Herrera
Frente de ondas de agua
en un simulador experi-
mental. Laboratorio de
Fotografía, Facultad de
Ciencias, UCV

Fig. 7. Carlos Herrera
Foto macrografía de un
pulgón. Laboratorio de
Fotografía, Facultad de
Ciencias, UCV

9. Una de sus citas predilectas, "una cosa bella produce un deleite imperecedero" "a thing of beauty is a joy forever" (John Keats 1795-1821).

conferencia de navidad dictada a los hijos del Instituto Faraday acerca de la química de la vela...“La vela brilla por sí misma y para sí misma.”...“espero que ustedes, en su generación, puedan estar a la altura de ser comparados con una vela; y que puedan al igual que ella, iluminar a aquellos que se acerquen a ustedes.”¹⁰.

Como testimonio de su saber e intención pedagógica, reproducimos al final de este catálogo la conversación de Carlos Herrera con dos amigos, publicada en ocasión de su exposición de *Fotografía Pictórica* organizada por la Galería de Arte Nacional en 1981.

10. “The candle alone shines by itself, and for itself” ... “that you may, in your generation, be fit to compare with a candle; that you may, like it, shine as light to those about you”. The Chemical History of a Candle Lectures. Michael Faraday. Gateway to the Great Books. Vol. 8 Natural Science. Encyclopaedia Britannica, Inc. 1963.



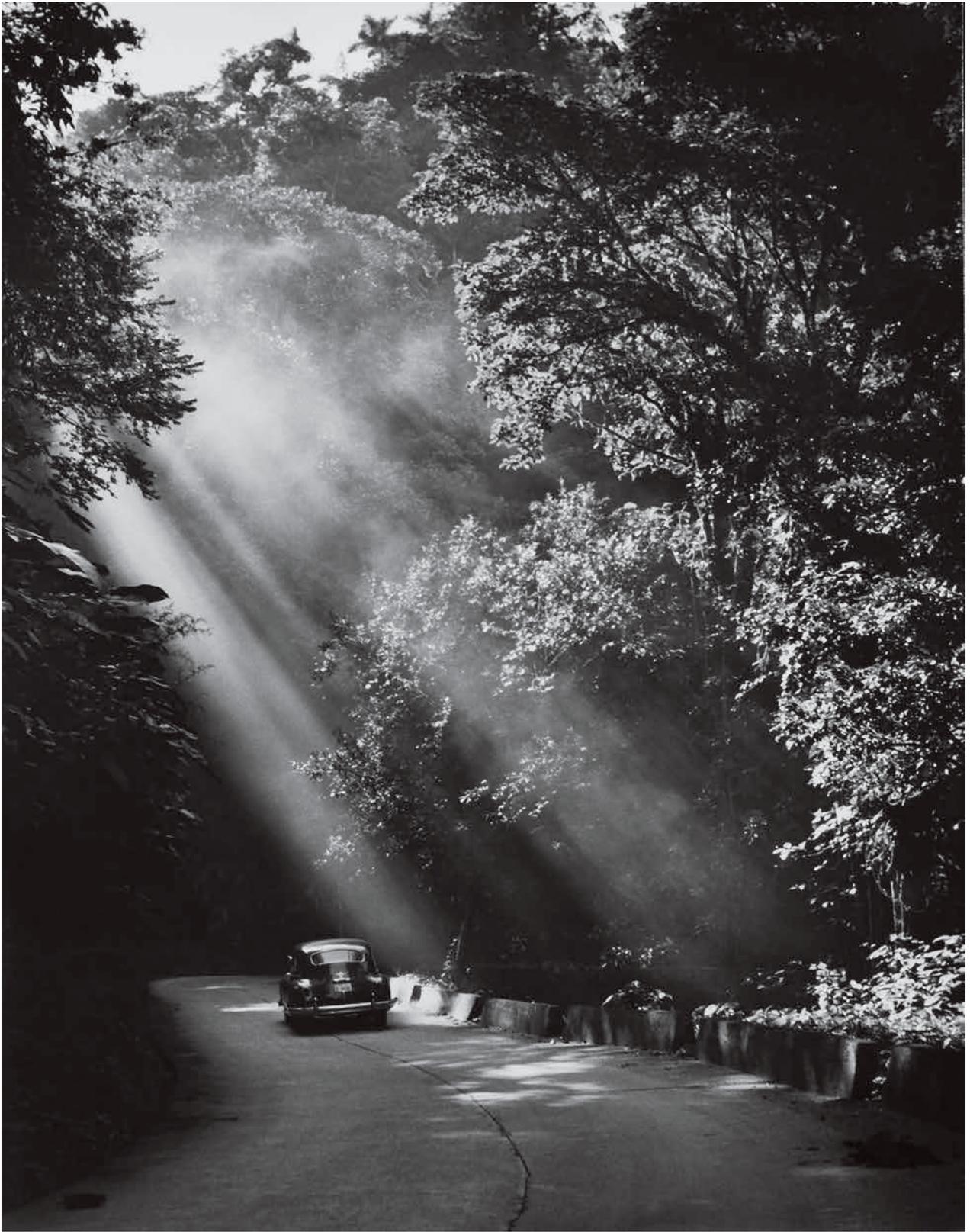
1

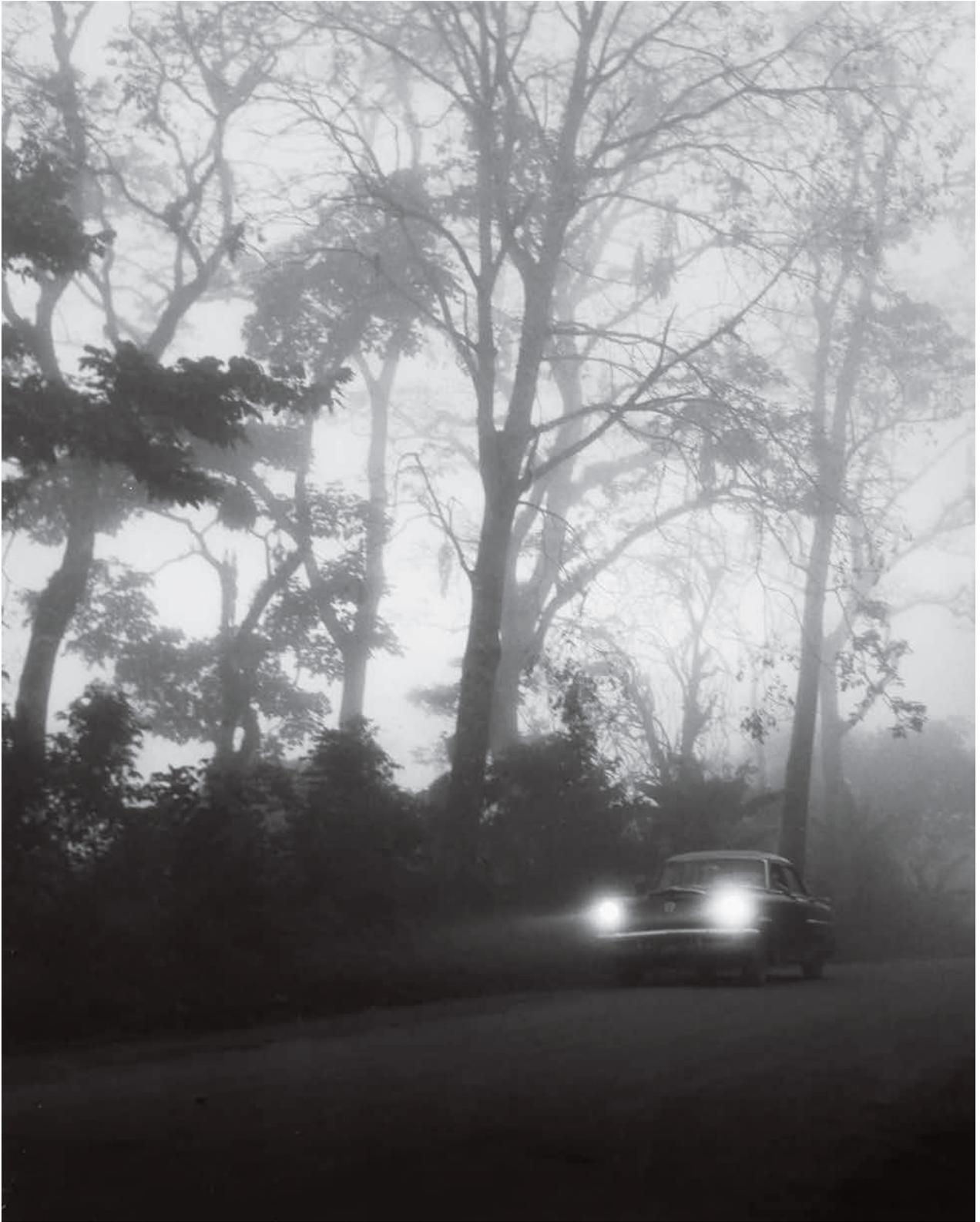


2



3







6



7



8



9



10



11



12



13



15



14



16

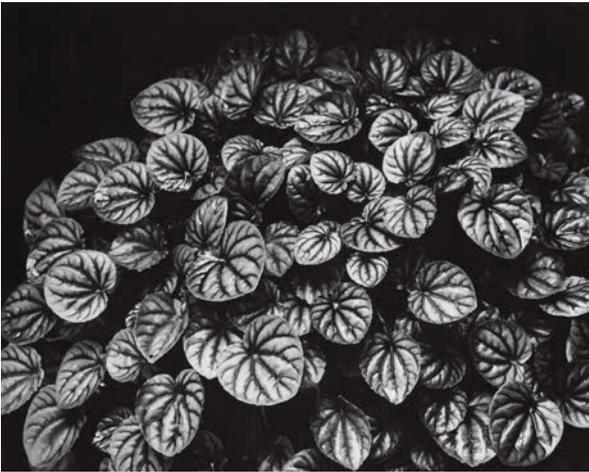




18



19



20



21





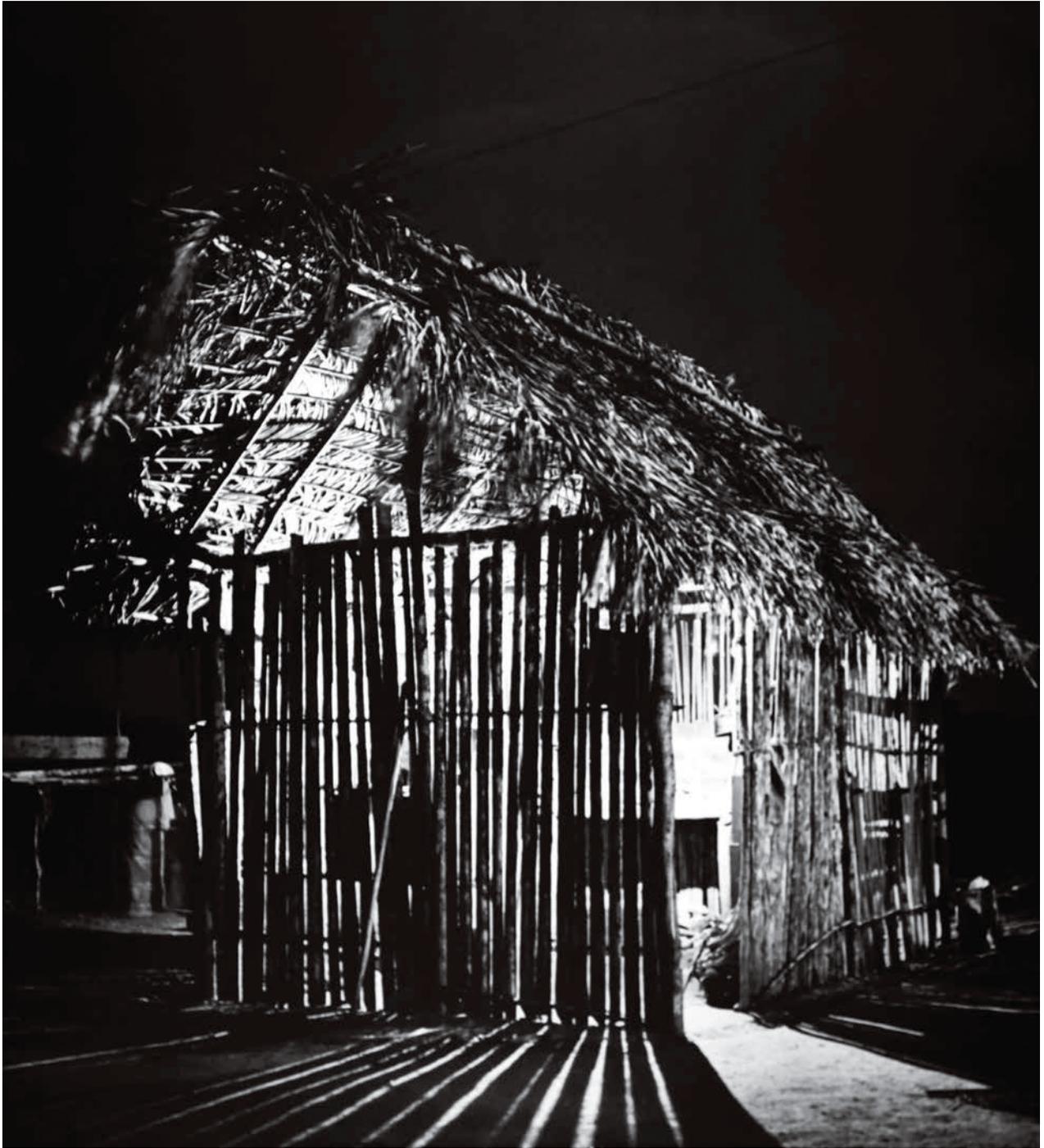
23



24



25





27



28



29



30



31



32



33



34



35



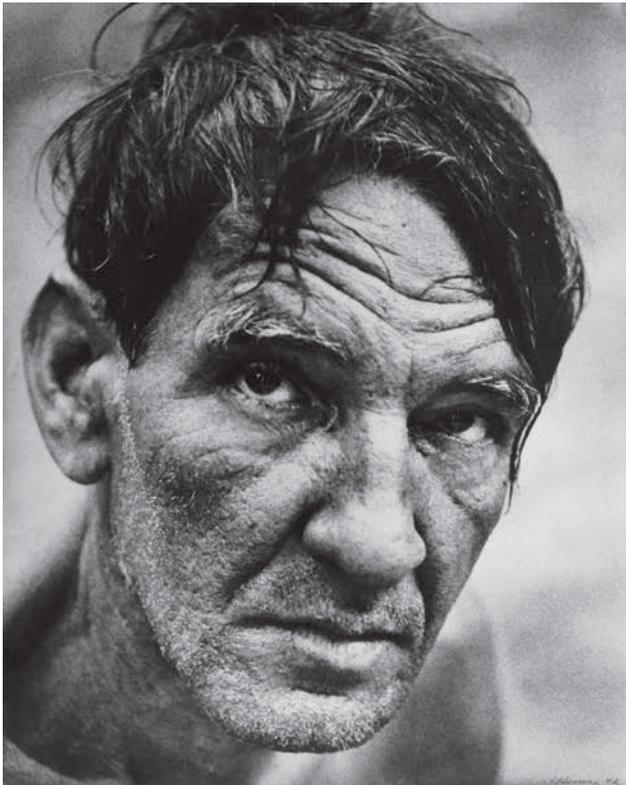
36



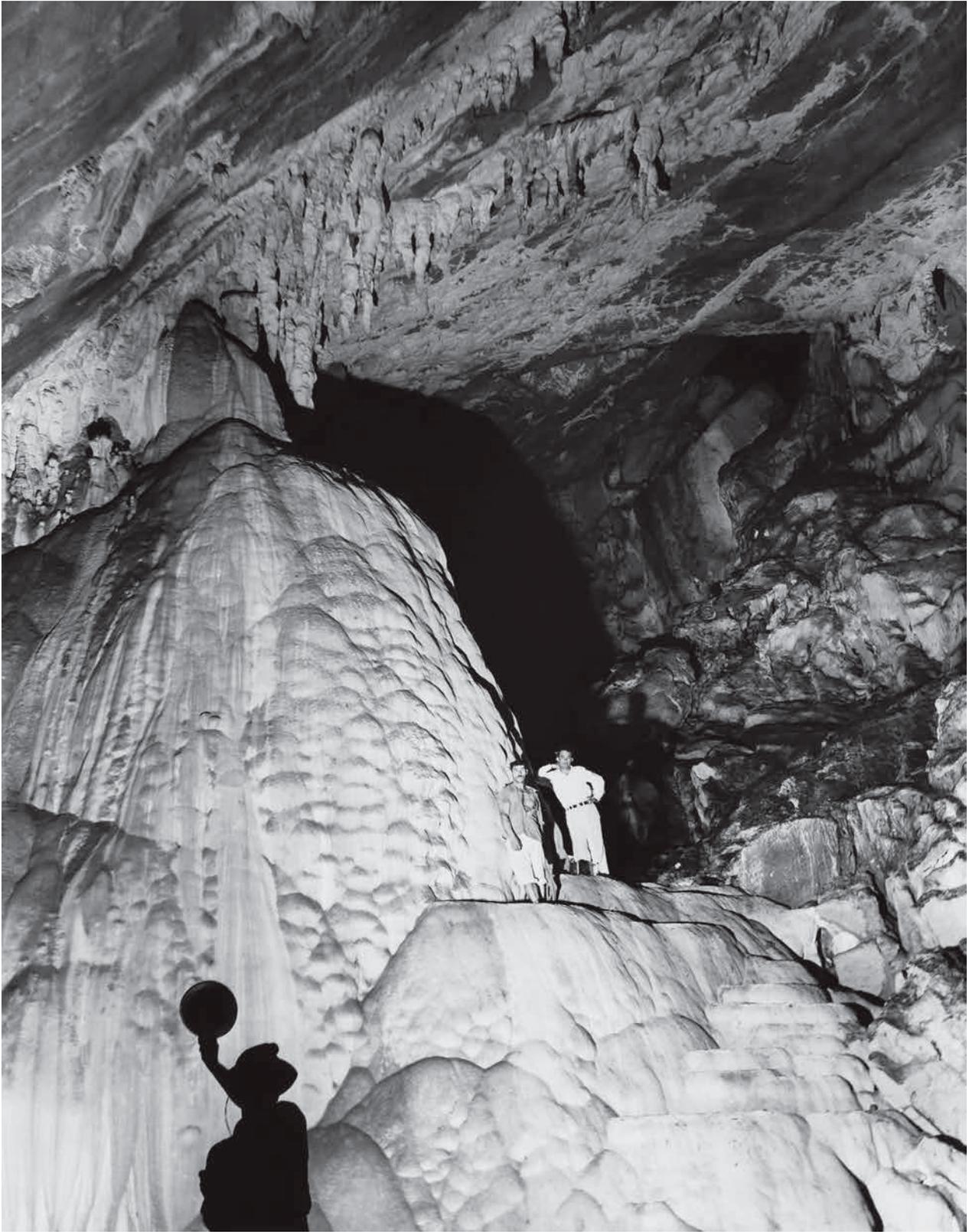
37



38



39

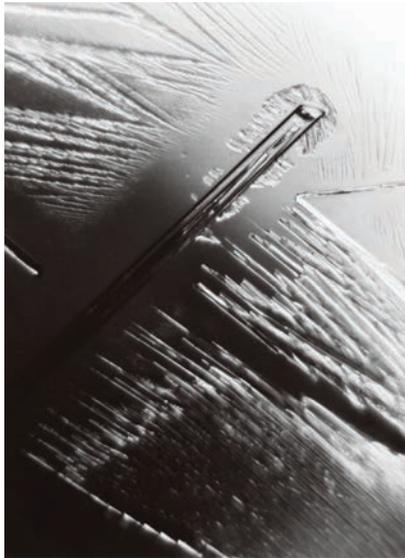








43



44



45

OBRAS

1

Paisaje con nubes. El Ávila, Ca. 1950
Fotografía: Plata en gelatina
30.1 x 39.7 cm
Copia del negativo original por
Carlos Ayesta 1987

2

Vista del Ávila desde Los Chaguara-
mos, Ca. 1930
Fotografía: Plata en gelatina
41 x 50.5 cm
Copiado del negativo original
por Carlos Ayesta 1987

3

Paisaje con nubes. Alrededores
de San Casimiro, Ca. 1950
Fotografía: Plata en gelatina
29.8 x 40.1 cm
Copiado del negativo original
por Carlos Ayesta 1987

4

Carro en Rancho Grande, carretera
Ocumare de la Costa I, 1949
Fotografía: Plata en gelatina
38.4 x 30.5 cm
Copiado del negativo original
por Carlos Ayesta 1987

5

Carro en Rancho Grande, carretera
Ocumare de la Costa II, 1949
Fotografía: Plata en gelatina
41 x 30.4 cm
Copiado del negativo original
por Carlos Ayesta 1987

6

Parque Los Caobos, Caracas, 1944
Fotografía: Plata en gelatina
40.5 x 51 cm
Vintage copiado por Luis Contreras
Ca. 1960

7

Marina. Litoral Central de Venezuela,
1939
Fotografía: Plata en gelatina
40 x 49.5 cm
Copiado del negativo original por
Carlos Ayesta 1986

8

Marina. Isla de Margarita, Estado
Nueva Esparta, 1957
Fotografía: Plata en gelatina
40.5 x 50.9 cm
Copiado del negativo original
por Carlos Ayesta 1986

9

Marina. Isla de Margarita, Estado
Nueva Esparta, 1957
Fotografía: Plata en gelatina
40.7 x 51 cm
Copiado del negativo original
por Carlos Ayesta 1986

10

Botes sobre cajones, Isla de Margari-
ta, Estado Nueva Esparta, 1957
Fotografía: Plata en gelatina
40.7 x 51 cm
Copiado del negativo original
por Carlos Ayesta 1986

11

Vista desde un velero, 1950
Fotografía: Plata en gelatina
30.4 x 47.7 cm
Copiado del negativo original
por Carlos Ayesta 1985

12

Marina. Isla de Margarita, Estado
Nueva Esparta, 1957
Fotografía: Plata en gelatina
50.4 x 50 cm
Copiado del negativo original
por Carlos Ayesta 1986

13

Poste brillante, 1944
Fotografía: Plata en gelatina
50.5 x 40.5 cm
Vintage copiado del negativo
original por Luis Contreras Ca. 1960

14

Trencito de Guanta, Estado Anzoáte-
gui, 1938
Fotografía: Plata en gelatina
30.3 x 40.8 cm
Copiado del negativo original
por Carlos Ayesta 1987

15

Ropa tendida, 1952
Fotografía: Plata en gelatina
29.8 x 40.4 cm
Copiado del negativo original
por Carlos Ayesta 1985

16

Botella, medida y embudo, 1931
Fotografía: Plata en gelatina
20.5 x 25.5 cm
Copiado del negativo original
por Carlos Ayesta 1985

17

Ritmo y formas, 1939
Fotografía: Plata en gelatina
40 x 29.5 cm
Vintage copiado del negativo
original por Luis Contreras Ca. 1960

18

Composición en óvalo de hojas
ovaladas, 1969
Fotografía: Plata en gelatina
51 x 41 cm
Vintage copiado del negativo
original por Luis Contreras Ca. 1960

19

Espigas, 1951
Fotografía: Plata en gelatina
50.5 x 40.5 cm
Vintage copiado del negativo
original por Luis Contreras Ca. 1960

20

Composición radial de hojas
ovaladas, 1963
Fotografía: Plata en gelatina
30 x 40.8 cm
Copiado del negativo original
por Carlos Ayesta 1987

21

Garza, 1957
Fotografía: Plata en gelatina
39.2 x 49.6 cm
Vintage copiado por Luis Contreras
Ca. 1950

- 22**
Marco de silla de hierro en la playa, 1952
Fotografía: Plata en gelatina
50.5 x 41.5 cm
Vintage copiado del negativo original por Luis Contreras Ca. 1950
- 23**
Rancho solitario, 1951
Fotografía: Plata en gelatina
40.5 x 50.5 cm
Vintage copiado del negativo original por Luis Contreras Ca. 1950
- 24**
Rancho con techo de torta, 1943
Fotografía: Plata en gelatina
35.5 x 43 cm
Vintage copiado del negativo original por Luis Contreras Ca. 1960
- 25**
Paisaje de Caricuao, alrededores de Caracas, 1932
Fotografía: Plata en gelatina
40.5 x 50.5 cm
Vintage copiado del negativo original por Luis Contreras Ca. 1960
- 26**
Rancho Iluminado, La Urbina, alrededores de Caracas, 1941
Fotografía: Plata en gelatina
60.2 x 52 cm
Vintage copiado por Luis Contreras Ca. 1950
- 27**
Tres pescadores en Margarita, Estado Nueva Esparta, 1957
Fotografía: Plata en gelatina
30.4 x 42.2 cm
Copiado del negativo original por Carlos Ayesta 1987
- 28**
Mujer con redes de pesca. Isla de Margarita, Estado Nueva Esparta, 1957
Fotografía: Plata en gelatina
30.2 x 49.7 cm
Copiado del negativo original por Carlos Ayesta 1987
- 29**
Lavanderas. Ocumare de la Costa, Estado Aragua, 1960
Fotografía: Plata en gelatina
40.5 x 50.5 cm
Vintage copiado del negativo original por Luis Contreras Ca. 1960
- 30**
Pedigüeña, 1957
Fotografía: Plata en gelatina
50.4 x 40 cm
Vintage copiado del negativo original por Luis Contreras Ca. 1960
- 31**
Tertulia en la Plaza Bolívar de Caracas, 1944
Fotografía: Plata en gelatina
20.3 x 25.5 cm
Copiado del negativo original por Carlos Ayesta 1986
- 32**
Retrato de muchacha, 1948
Fotografía: Plata en gelatina
39.8 x 30 cm
Vintage copiado del negativo original por Luis Contreras Ca. 1950
- 33**
Retrato sonriente, 1939
Fotografía: Plata en gelatina
40.5 x 29.8 cm
Vintage copiado negativo original por Carlos Herrera Ca. 1940
- 34**
Retrato de dama, 1939
Fotografía: Plata en gelatina
Papel: 50.5 x 41 cm
Imagen: 40.3 x 30.3 cm
Vintage copiado del negativo original por Carlos Herrera Ca. 1940.
De la época de "Studi" (estudio particular de Carlos Herrera)
- 35**
Retrato de dos margariteñas, Estado Nueva Esparta, 1957
Fotografía: Plata en gelatina
50.3 x 41 cm
Copiado del negativo original por Carlos Ayesta 1987
- 36**
Tres figuras con paraguas, Centro de Caracas, 1969
Fotografía: Plata en gelatina
Imagen: 19 x 24.5 cm. Cartón al que está adherida: 18 x 34.5 cm
Vintage copiado del negativo original por Luis Contreras Ca. 1970
- 37**
Junta Directiva, 1932
Fotografía: Plata en gelatina
30 x 41 cm
Copiado del negativo original por Carlos Ayesta 1987
- 38**
Armando Reverón, 1940
Fotografía: Plata en gelatina
51 x 40.5 cm
Copiado por Luis Contreras, Ca. 1960 (Fue copiado de un segundo negativo hecho por Herrera, ya que el original se extravió)
- 39**
Armando Reverón (rostro), Ca. 1950
Fotografía: Plata en gelatina
50 x 40 cm
- 40**
Autorretrato en silueta. Cueva del Guácharo. Estado Monagas, Ca.1940
Fotografía: Plata en gelatina
10.7 x 8 cm
- 41**
Gato negro, 1950
Fotografía: Plata en gelatina
49.7 x 39.5 cm
Vintage copiado del negativo original por Luis Contreras Ca. 1950
- 42**
León, 1940
Fotografía: Plata en gelatina
50.5 x 41 cm
Copiado del negativo original por Carlos Ayesta 1987
- 43**
Abstracta I, 1959
Fotografía: Plata en gelatina
29 x 30.7 cm
Copiado del negativo original por Carlos Ayesta 1987
- 44**
Abstracta II, 1959
Fotografía: Plata en gelatina
41.8 x 30.4 cm
Copiado del negativo original por Carlos Ayesta 1987
- 45**
Abstracta III, 1967
Fotografía: Plata en gelatina
41.8 x 31 cm
Copiado del negativo original por Carlos Ayesta 1987

CRONOLOGÍA

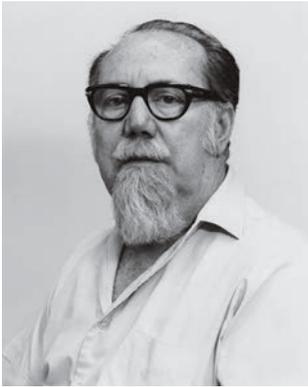


FOTO: CARLOS AVESTA CH.

1909

Nace en Caracas el 15 de febrero de este año (fallece en la misma ciudad el 29 de septiembre de 1988).

1921

A la edad de 12 años comienza a experimentar con la fotografía.

1923

A la muerte de su padre, Francisco Carlos Herrera Vegas acaecida en marzo de este año, emigra junto a su madre, Clemencia Fernández Silva y un hermano menor, Rafael, a Estados Unidos, país en el cual permanecerán aproximadamente diez años.

1924 - 1925

Ingresa a la Escuela P.S. 10 Boys en Nueva York.

1926 - 1927

Al finalizar sus estudios de High School en N.Y. se traslada a la Escuela de Agricultura National Farm School, en Pensilvania; en donde funda un foto-club para jóvenes. En 1927 ingresa a la Wyanoak Publishing Company; trabaja en la realización de fotos para propagandas de películas, realiza clichés de fotografías y afiches, entre otros el de la primera película de sonido sincronizado The

Jazz Singer. Trabaja en diversas pasantías con el fin de lograr mayor experiencia dentro del campo fotográfico, realiza trabajos publicitarios y fotografías de muebles y antigüedades.

1930

Viaja a Caracas por poco tiempo, para luego regresar a Estados Unidos.

1933

A consecuencia de la crisis que afecta a Norteamérica desde comienzo de los años 30, regresa a Venezuela. Se establece como retratista, hasta el 1939, en el estudio fotográfico "Studi", de Sociedad a Camejo, en el centro de Caracas. Realiza retratos por encargo y algunos de reconocidas personalidades del arte y la política.

1939

En febrero ingresa a la Cartografía Nacional del Ministerio de Obras Públicas; en esta dependencia trabajará 14 años realizando levantamientos aerofotográficos en toda Venezuela. Estudia aerofotografía con el alemán Eberhard Buhnen, quien tres años antes había realizado, para Cartografía Nacional, las primeras fotos aéreas que se hicieron en Venezuela. A partir

del 39 la producción artística de Herrera es exigua, debido a sus compromisos técnicos con la institución donde trabaja. Durante sus años en Cartografía Nacional, en el Estado Monagas realiza su famosa serie artística sobre la Cueva del Guácharo.

1940

Visita al pintor Armando Reverón en su Castillete de Macuto, en el Litoral Central venezolano, y toma retratos importantes del artista.

1943

El Presidente Medina Angarita le encarga fotografiar Guasdualito y San Fernando de Apure, sitios que se encontraban inundados.

1947 - 1948

Realiza para la Dirección de Cartografía Nacional uno de sus trabajos más importantes: la toma de fotografías aéreas de toda la Faja Petrolífera del Orinoco y levantamientos aerofotográficos de parte de los Estados Carabobo, Lara y Yaracuy, en colaboración con la K.L.M.

1950

Se retira de Cartografía Nacional, institución para la que realizará por contrato, hasta 1955, fotomosaicos de las fotografías aéreas que se habían hecho hasta entonces (todas las regiones del país con excepción de los territorios Amazonas y Delta Amacuro). Instala un laboratorio fotográfico en su casa para dedicar mayor tiempo a la fotografía artística.

1952

En septiembre expone por primera vez en el Museo de Bellas Artes, Caracas (63 fotografías).

1953

Expone en el Ateneo de Valencia, Edo. Carabobo, fotografías de Caracas, Choróni y Los Teques. Durante este año viene a Venezuela Igor Stravinsky, músico con el que Carlos Herrera entabla amistad.

1957

Profesor de fotografía artística a la Escuela de Artes Plásticas "Cristóbal Rojas", cargo que ejercerá en el año escolar 58-59. Herrera fue el primer profesor de esta cátedra. En julio expone 119 fotografías tomadas en Margarita, en el Museo de Bellas Artes. Caracas.

1959

Crea en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Venezuela el Laboratorio de Fotografía Técnica. De ahí en adelante su producción artística vuelve a ser escasa. Se dedica por completo a la docencia.

1964

Expone una Retrospectiva de sus fotografías realizadas entre 1928 y 1958, en la Biblioteca Central de la Universidad Central de Venezuela. La misma será exhibida al año siguiente en el Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC).

1976

En septiembre, presenta la exposición de Carlos Herrera y de su alumno Carlos Ayesta Chávez, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela.

1980

En abril, presenta exposición Carlos Herrera. Fotografía Pictórica. Galería de Arte Nacional, Caracas.

1988

Fallece en una clínica de Caracas, víctima de un infarto el 29 de septiembre de 1988.

1991

En octubre, es organizada la gran exposición póstuma Paisaje...espacio interior. Fotografías de Carlos Herrera. Museo de Bellas Artes de Caracas 1991. Dicha exposición, curada por Josune Dorronsoro y Carlos Ayesta, llevó varios años de preparación, parte de estos en vida del Maestro.

REPRESENTADO

Además de en colecciones privadas, Carlos Herrera está representado en las siguientes colecciones públicas:

- Fundación Museos Nacionales (Galería de Arte Nacional y Museo de Bellas Artes), Caracas
- Banco Mercantil, Caracas
- Museo del Congreso de Washington
- The British Council, Londres
- Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA)

LA FOTOGRAFÍA PICTÓRICA DE CARLOS HERRERA

Sin duda, el maestro Carlos Herrera es un genuino representante de lo que él denomina fotografía pictórica, coetánea, pero sin aparentes nexos con el paisajismo caraqueño, desarrollado en las últimas cuatro o cinco décadas.

La valiosa muestra que hoy exhibe Carlos Herrera no requiere de análisis críticos o interpretativos. Tratándose de un clásico de la fotografía venezolana, y en atención al trasfondo testimonial que aspira lograr la Galería de Arte Nacional, nada resulta más conveniente que transcribir la conversación que, con motivo de esta exposición, sostuvo el maestro Herrera con dos amigos: Antonio Rodríguez Ll. y Argenis Madriz N., en la solariega casa de La Pastora, a donde retorna después de su apasionada labor docente en la U.C.V., para el reencuentro con su hogar, sus objetos bellos, sus libros y su música.

CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS

— No tiene mayor importancia la cronología de cuándo fueron tomadas las fotografías; esto no significa nada, porque mi estilo, creo yo, no ha variado —por lo menos sensiblemente— en todos los años en que he estado haciendo fotografías.

LA FOTOGRAFÍA PICTÓRICA

— Las he hecho siempre, por una razón egoísta: para tener un objeto bello, fabricado por mí, ayudado por la naturaleza. Cuando digo un objeto bello, eso va entre comillas, porque me refiero a una frase de Keats, el poeta inglés, que me impresionó mucho cuando la leí: “Un objeto bello produce un deleite imperecedero.” Y, además, para de vez en cuando tener el placer de regalarle a un amigo una foto que yo considero bella. Mi trabajo de fotografía pictórica ha estado restringido a los períodos en que no he estado haciendo trabajos de tipo técnico, como fueron, por ejemplo, los que realicé en los veinte años durante los cuales me desempeñé como fotógrafo de Cartografía Nacional. Eventualmente yo tenía unos mesecitos más descansados y entonces los aprovechaba para hacer mis fotos pictóricas.

FORMACIÓN COMO FOTÓGRAFO PICTÓRICO

— Voy a darles una idea acerca de cómo me desarrollé como fotógrafo pictórico. Aún temprano, en las fotografías que hice entre 1927 y 1928 existe un atisbo pictórico. Desde entonces, cuando veía algún tema que me interesara como algo pictórico, lo reali-

zaba como fotografía. Me inicié como fotógrafo haciendo trabajos muy técnicos y sin ninguna satisfacción personal. Me hubiera gustado, quizás, haber sido escritor; sin embargo, mi modo de expresión se dio a través de la fotografía. En posesión de una técnica muy firme (porque mi trabajo lo exigía) y de un buen ojo pictórico, me dediqué a un cuidadoso estudio de la composición, así como lo hice de la química fotográfica. Para el resto, me ayudó el visor de la cámara. La fotografía tiene la peculiaridad de que cuando uno mira por el visor, él lo obliga a componer bien. Ventura Gómez me preguntaba: — Bueno, y ¿cómo haces tú para componer así, al instante? Y le respondía: — Ventura, el visor me obliga...

LA FOTOGRAFÍA EN COLORES

— Es muy significativo el hecho de que yo no tengo fotografías en colores. No las tengo porque no he aprendido a manejar el color en la fotografía, con el mismo control que poseo sobre el blanco y negro; con éstos, yo logro el efecto que busco. El color, en cambio, es demasiado mecanizado, es un corset de yeso que se pone el que trabaja con ese medio, y si es color en papel, es peor, porque son procesos mecánicos en los cuales el fotógrafo no interviene para nada. Esto ha desplazado muchas veces la creatividad de la fotografía como medio expresivo hacia el motivo que se reproduce mecánicamente en colores. Ello explica por qué no poseo fotografías en color. En los años treinta y cinco, treinta y seis y treinta y siete trabajé con el sistema inglés "Dufay", con el cual uno mismo podía revelar las fotografías; pero fue suplantado por el "Kodachrome", sistema americano, y francamente yo les voy a decir una cosa que a ustedes les puede parecer una barbaridad: Con el blanco y negro me es más fácil restarle a la naturaleza su vulgaridad natural. La naturaleza directa, así, ella sola, sobre todo en color, es bastante vulgar. El artista sí tiene medios para dominar ese carácter. Yo he tomado y he visto muchas fotografías en colores, pero muy pocas de ellas me han resultado aceptables. La técnica de la fotografía en colores ofrece mucha facilidad y llama mucho la atención; por ello muchos fotógrafos tomaron ese camino. Yo también experimenté, inclusive, antes que ellos; pero la fotografía en colores por la manera como

se hace, es rigurosamente mecánica y el fotógrafo no tiene ninguna manera de influir sobre el resultado final. Muchos fotógrafos se convirtieron al color con el advenimiento de la fotografía de las películas modernas y se quedaron haciendo diapositivas para proyectarlas en sus casas, con sus amigos, y poco a poco se fueron fastidiando y dejaron la fotografía. Hay que ver la cantidad de fotografías en colores que andan por ahí, muy buenas para una propaganda, para una revista, un aviso de sopa de tomates o una cosa de esa naturaleza; pero que con ese medio hayamos aprendido a expresarnos artísticamente, yo diría que no.

LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO

— La fotografía como documento, la entiendo aplicada técnicamente. Así realicé la fotografía aérea de más de media Venezuela. La última vez que Contreras¹ y yo sacamos la cuenta de las copias que habíamos hecho para preparar fotocroquis y fotomosaicos para la Cartografía Nacional, pasaban de quinientas mil las realizadas en innumerables vuelos. Yo dirigí el vuelo de toda la faja petrolera del Orinoco y tomé parte activa en esos trabajos, con un equipo de gente muy experta. Muchísimos fotomosaicos del río Orinoco y del río Apure hacia el norte de Venezuela los hicimos entre Contreras y yo. Cada fotomosaico tiene unos dos metros cuadrados y puede requerir hasta doscientas fotografías tomadas bajo condiciones diversas, negativos de diferentes contrastes y de distintas iluminaciones. Sin embargo, un buen fotomosaico requiere que se vea como si fuera una sola fotografía, sin empates, sin cambios de tonos ni de color. Yo me di el lujo de desarrollar una técnica tal, que podía lograr esto con relativa facilidad.

TÉCNICA Y ARTE FOTOGRÁFICO

— Con un sistema así, a mi alcance, desarrollado a la perfección, cuando me dediqué a hacer fotos pictóricas no tenía problemas técnicos, que es lo que ocurre a muchos fotógrafos que tienen que estarse preocupando de la abertura del lente o de la velocidad

1. Se refiere a Luis E. Contreras, laboratorista fotográfico, amigo y compañero de trabajo de Carlos Herrera desde hace treinta años.

del obturador. Todo eso está en el subconsciente de una persona que tiene una técnica súper depurada y entonces puede usar ese instrumento para expresarse pictóricamente. Para mí, la técnica fotográfica es como para ustedes un pincel, una plumilla o un buril: es un medio de expresión. Eso ya lo dijo Alfredo Boulton en un artículo que escribió en "El Farol", intitulado "¿Es la Fotografía un Arte?" y él comenzaba contestando la pregunta: "...desde luego que sí". La fotografía es una técnica que le permite a una persona de sensibilidad expresarse artísticamente a través de ella. Es un medio un poquito más duro y exigente, porque a veces la técnica predomina sobre el fotógrafo y no lo deja hacer lo que él realmente quiere. Ahora, si el fotógrafo, modestia aparte, tiene una buena técnica, entonces puede hacer que el resultado final sea lo que él quiere.

EN RELACIÓN CON LAS NUEVAS TÉCNICAS

— Las técnicas fotográficas no difieren gran cosa con respecto a las de hace treinta o cuarenta años, existen modificaciones en los materiales, las películas y los papeles son mejores... Las cámaras han evolucionado, pero no son cambios fundamentales, cambio radical no ha habido ninguno. La única novedad relevante que se ha operado es la fotografía en colores, de la cual yo me he apartado un poco.

EL PROCESO CREATIVO

— En mis fotografías pictóricas presiento, con una idea muy clara, cómo va a ser el resultado final. Concibo la fotografía en mi mente antes de tomarla y luego pongo en juego toda la instrumentación necesaria para obtener ese resultado. Con frecuencia fallo y entonces la fotografía que no reúne las condiciones necesarias para satisfacer lo que yo quería expresar, va al pote de la basura. Por eso es considerable la cantidad de fotos destruidas que hay detrás de esas cien que integran esta exposición; otras fotografías tienen un largo proceso de maduración, como la de Valle Abajo, la cual tuvo una etapa de desarrollo de tres años. Yo pasaba por allí cuatro veces diarias y en muchas oportunidades me paraba y tomaba una fotografía... Ninguna me agradaba, no era lo que yo quería, y esa foto por fin la logré a las cinco

de la mañana, en un día sin luz; parece que había claridad porque yo le di el tiempo de exposición necesario. Está tomada desde La Bandera hacia Valle Abajo; lo que se ve en el primer plano es una siembra de malojo, el petróleo con el cual alimentaban a los vehículos de la época, los burros, los caballos y los mulos.

LO ANECDÓTICO EN LA FOTOGRAFÍA

— Jamás me ha interesado la anécdota. Si en la fotografía hay una anécdota, está subordinada a la composición y a la necesidad pictórica. Yo nunca he querido romper lanzas con molinos de viento, tratando de componer a la humanidad con fotografías, ni he tenido suficiente fuerza para eso... Lo único que me ha interesado es hacer objetos bellos, para tener en mi casa, escondida, una foto bonita que me guste. Cuando digo foto bonita, uso el término adrede, aún cuando puedan disgustarse esos sociólogos fotógrafos, componedores del mundo con fotografías. Ese nunca ha sido mi objetivo. No soy sociólogo ni sé cómo se compone el mundo con fotografías. Si le puedo añadir al mundo un poquito de alegría con mis fotos, eso es para mí suficiente compensación.

EL SENTIDO AUTOCRÍTICO

— Estoy muy satisfecho y muy contento con las fotografías que han sobrevivido, porque siempre he sido un gran destructor de las que no considero de máxima calidad. Para exponer todas las fotos que he hecho en mi vida, se habría necesitado una sabana como las del Estado Guárico, pero las que han sobrevivido son, más o menos, estas ciento y tantas que integran la exposición.

LOS TEMAS

— Si hay un balance entre distintos temas, ha sido rigurosamente al azar; yo no he hecho ninguna escogencia, es casual ese equilibrio temático. Siempre he sido muy espontáneo: en el sentido en que las fotos se me han ido presentando ante los ojos, las he ido realizando. Como dije antes, muchas veces el motivo es un fenómeno instantáneo que el fotógrafo tiene que saber aprovechar, estar preparado para tomarlo en centésimas de segundos, reconocerlo y ejecutarlo con una técnica muy firme.

ALGÚN REFUERZO SICOLÓGICO EN EL DESARROLLO DE LA FOTOGRAFÍA PICTÓRICA

— Sí, lo voy a nombrar. Esta misma contestación se la di a una reportera que me entrevistó cuando hice mi primera exposición en lo que era antes el Museo de Bellas Artes. Ella no formuló la pregunta en esos términos, sino que me preguntó cómo se hacía para aprender a hacer fotografías como las mías... Mi respuesta fue, oír mucha música de Juan Sebastián Bach, y cuando digo Bach quiero expresar mucha música buena. Esa respuesta creo que continúa siendo válida, o sea, que uno tiene que refinar el espíritu. La música es un buen catalizador para producir una obra que no sea baladí, que no sea vulgar, que esté sólidamente construida, de acuerdo con ciertos cánones, sin ser esclavo de las normas. A veces peco por ser demasiado purista en la composición, porque me siento influenciado por los cánones de la música. Si un segundo movimiento debe ser escrito con cierto esquema "a", "b", "a", a veces con un pequeño interludio que se llama trío, uno subconscientemente va trasladando eso a su expresión. Los clasicistas de la música son muy estrictos con las normas. Y a veces siento que una foto mía está demasiado ceñida a las normas del ritmo, de la composición, así como de muchos otros principios que existen en las obras de arte. Algunas fotos relativamente importantes han terminado en el pote de la basura por ser demasiado ajustadas a esos cánones.

A mí me gusta de vez en cuando hacer un pequeño disparate, cometer una pequeña imperfección y si alguien busca en mis fotos esas pequeñas imperfecciones, cometas adrede, las encuentra.

ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS

— Hice una pasantía como profesor en la Escuela de Artes Plásticas, donde no solamente traté de enseñar sino que aprendí mucho para mi búsqueda de objetos bellos que produzcan un deleite imperecedero. Mi presencia en la Escuela de Artes Plásticas fue para mí mucho más valiosa que para la propia Escuela. Cuando comencé allí ya sabía dar clases, porque había tenido antes la oportunidad de enseñar a todos los aerofotógrafos que hay en Venezuela. Pero en la

Escuela empecé a darle clases a una gente con una formación y una inclinación enteramente distinta, artistas o jóvenes que iban a ser pintores o escultores; eso me obligó a ver el mundo de una manera diferente.

LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

— He realizado mis fotos con muchas interrupciones, porque siempre he tenido que hacer trabajos de tipo técnico. En la Universidad entré a enseñar, después de haber hecho mi pasantía por la Escuela de Artes Plásticas. No sé si se llegó a cumplir en mí el dicho de que "Los que pueden hacen, los que no pueden, enseñan". En la Universidad, después de pasarme una semana entera haciendo y dando clases de fotografía rigurosamente técnica, de vez en cuando les metía una "cabra" a los muchachos, o sea, que los orientaba por el camino estético y muchísimos de ellos respondían maravillosamente y se les abría un mundo nuevo que les hacía ver las posibilidades estéticas de la fotografía. Pero los veinte años que he estado en la Universidad me han dejado muy poco tiempo para hacer fotografías pictóricas, únicamente aprovechando los ratos en que ha habido allanamientos, huelgas y otras dificultades por el estilo, yo podía trabajar en ese sentido.

Como dije antes, de la Escuela de Artes Plásticas pasé a la Universidad a dar enseñanza a gente que necesitaba aprender la técnica fotográfica para fines científicos. Algo parecido a lo que hice cuando estuve en cartografía; pero en otro plano. Yo deduzco que de los veinte años de la Universidad, no hay en producción más de cinco o seis fotografías, máximo siete.

Un período muy productivo fue el cincuenta y uno y el cincuenta y dos, por esa fecha, aproximadamente, hice gran cantidad de fotografías porque tuve un período de tranquilidad y un laboratorio completo, listo y a mi orden para todo el trabajo de revelado, ampliaciones y cosas por el estilo y no tenía a nadie que me dijera que había que fotografiar unos bichitos en el microscopio o que debía salir a tomar fotografías aéreas del Cabo Codera. No... yo estaba completamente libre, entonces podía dejar que mi imaginación trabajara con toda libertad.

POSIBLES INFLUENCIAS

— He sido siempre muy independiente, nunca me he dejado arrastrar por ninguna moda. Mis fotografías las hago porque veo elementos que pueden producir un arabesco hermoso, una bella iluminación o cualquiera de las tantas cosas que hacen una fotografía bella, porque como he dicho, lo que he querido siempre es fabricar objetos bellos, con criterio personal, propio, sin seguirme por ninguna norma.

Conozco los trabajos de todos los fotógrafos “que en el mundo han sido”, pero que yo conscientemente haya imitado ni aún en la técnica, alguna corriente o algún fotógrafo en particular, no. Puedo repetir honestamente que no,... en eso he sido absolutamente independiente. Nunca seguí modas ni estilos de otros fotógrafos. Siempre hice lo que yo quería realizar. Inventando una fotografía en mi mente, algunas veces en cuestión de centésimas de segundos. Toda mi vida, a pesar de haber hecho trabajo técnico, he sido ratón de museo y he sido amigo de Pedro Ángel González, de Manuel Cabré y de muchos otros artistas. Naturalmente, mi contacto con ellos ha debido producir alguna influencia, la misma que tenían ellos, ya que también estaban influenciados por el ambiente que necesitaba en esos momentos lo que requería de sus artistas: la interpretación de su carácter. Ellos lo hicieron espléndidamente bien y muchos lo siguen haciendo. Naturalmente, teniendo ese contacto, compartí un anhelo común: los artistas con su pintura y yo, humildemente, con mis fotografías. Entonces trabajaba como todos los pintores, aún como los que estaban más remotos y que también hacían obras de ese tipo. — ¿Por qué no me influenció en el tiempo que tuve tanta amistad con un grupo relativamente grande de los abstraccionistas? He hecho algunas pocas cosas abstractas, muy pocas. No es porque yo no tenga respeto por el trabajo que ellos hicieron, que siguen haciendo, sino porque hacer fotografías abstractas es muy difícil... Y yo no vivo del comercio, no es mi motivación. Uno de los grandes ejemplos del uso de la fotografía abstracta es Moholy Nagy. Trabajó mucho tiempo con el grupo de la Bauhaus y usó admirablemente la fotografía como expresión de ideas abstractas. Esos temas abstractos de algunas fotos que reali-

cé, ni siquiera los elaboré conscientemente. No me dije, voy a trabajar cincuenta años y al cabo de ellos voy a tener cien fotografías, a dos por año, que reflejen el ambiente que yo conocí en Venezuela mientras estaba tomando esas fotografías. No, no lo hice así, con ese propósito deliberado... Resultó así.

OTROS QUE HICIERON FOTOGRAFÍAS PICTÓRICAS

— Un grupo bastante numeroso hizo fotografías pictóricas, pero ese grupo se diezmó hace muchos años y sus integrantes siguieron distintos caminos. Si nombro algunos puedo omitir a otros. Pero sí recuerdo con mucho cariño a una pléyade de fotógrafos que en los años treinta y cuarenta hicieron mucha fotografía pictórica. Yo soy uno de los sobrevivientes del pictorialismo en fotografía, constituyo un fósil como ya lo dijo el Director de la Galería de Arte Nacional. Ya ustedes me graduaron de fósil, porque mi trabajo como él lo afirmó, pertenece al acervo histórico. A mí no me molesta en lo absoluto pertenecer a la historia, porque después que uno pasa de los setenta años, no hay duda que es una especie de “coroto” histórico como para estar en una vitrina, con la fecha de nacimiento y muerte.

Existe un fotógrafo que a mí me gustaría recordar por cariño fraternal, aunque muy poco conocido ahora, era nombrado en su época, fue uno de los primeros reporteros gráficos y era un hombre de sensibilidad pictórica muy exquisita. Se llamaba Aníbal Rivero, hermano de Rafael Rivero, “El Tío Nicolás”. Aníbal murió hace unos quince años, se fue apagando poco a poco. Fuimos muy amigos, y ahora me gusta recordar esa amistad fraternal hacia un fotógrafo con quien trabajé muy en contacto. Era muy pobre y tenía que ganarse el sustento haciendo fotografías para los periódicos. Yo afortunadamente era una de esas personas privilegiadas y envidiadas por el Departamento de Cartografía Nacional; éramos estrellas, los aerofotógrafos; Aníbal nunca quiso entrar en eso, le gustaba correr a tomar la fotografía de una noticia que sería publicada al día siguiente y por la cual le pagaban la astronómica suma de dos fuertes. Yo tengo de Aníbal Rivero una fotografía muy bonita, tomada por él en Los Caobos, cuando el Parque de Los Caobos

merecía ser fotografiado. Otra personalidad a quien quisiera mencionar en otro plano distinto es al Dr. Leopoldo Aguerreverre, era partero y fue el primer Director que tuvo la maternidad "Concepción Palacios", donde ganaba el principesco sueldo de doscientos sesenta bolívares mensuales. Fue profesor de la Universidad y fotógrafo aficionado furibundo. Nunca hizo fotografías de gran vuelo; pero me impresionó mucho cuando me dijo una vez: — Carlos, a mí me pueden decir que soy mal médico, que soy mal partero; pero yo me como crudo al que me diga que soy mal fotógrafo. El tenía un gran amor por la fotografía. Mi primera cámara Rolleiflex me la regaló él y muchas de las fotografías que están en esta exposición son hechas con esa cámara. Nosotros tuvimos un grupo bastante unido, en los años 33, 34, 35 y 36, en una época muy dura, de depresión económica, después vino la guerra.

No se conseguía material fotográfico, sin embargo, por suerte, dado el carácter de mi trabajo, pude obtener material fotográfico y pude realizar varias exposiciones. La falta de material fotográfico se prolongó hasta mucho después de la guerra, de manera que eso diezmó el grupo de fotógrafos... No obstante que había unos muy buenos. Casi todos eran comerciantes, médicos..., no eran fotógrafos profesionales. Ninguno de los fotógrafos profesionales, de estudio, se ocupó nunca de la fotografía pictórica. La consideraban un poco por debajo de su dignidad profesional.

CARLOS HERRERA ET AL. *"La fotografía pictórica de Carlos Herrera". Transcripción de una conversación que, con motivo de la exposición, sostiene Carlos Herrera con dos amigos (Antonio Rodríguez Ll. y Argenis Madriz N.). Publicado por primera vez en: catálogo de la exposición Carlos Herrera. Fotografía pictórica. Exposición individual. Galería de Arte Nacional. Caracas 20 de abril a 30 de junio de 1980. Ediciones de la Galería de Arte Nacional. Caracas, pp. 5-8, 23 p.*



Galería Odalys

CARLOS HERRERA 1909 - 1988
PRODIGIO DE LA FOTOGRAFÍA

Galería Odalys

Madrid, del 18 de junio
al 3 de septiembre de 2015

Directores

Odalys Sánchez de Saravo
Salvador Saravo Rocchetti

Coordinación General

Ronnie Saravo Sánchez

Asistencia a la Coordinación

María Donaire Ríos
Mantura Kabchi Abchi

Relaciones Internacionales

Karina Saravo Sánchez

Curaduría

María Elena Huizi
Ángela Bonadies
Carlos Ayesta Ch.
Odalys Sánchez de Saravo

Textos

María Elena Huizi
Ángela Bonadies
Carlos Ayesta Ch.

Fotografía

Carlos Ayesta Ch.
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

Museografía

Galería Odalys

Montaje

Galería Odalys

Planificación de Montaje

Desireé Cardozo

Servicios Generales

Marius Ion Badescu

Impresión

MSH Impresores

Tiraje

1.000 ejemplares

ISBN

978-84-606-9003-0

Todas las obras catalogadas y documentos reproducidos en esta publicación, proceden de colecciones particulares a cuyos propietarios nos complace reiterar nuestro reconocimiento.

Galería Odalys, S.L.

Orfila 5, 28010, Madrid,
España
Telfs: +34 913194011,
+34 913896809
odalys@odalys.com
info@odalys.es
www.odalys.com

Directora

Odalys Sánchez de Saravo

Director

Salvador Saravo Rocchetti

Asistente a la Dirección

María Donaire Ríos

Departamento de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

Servicios Generales

Víctor Redondo Donaire

Departamento de Computación

Mantura Kabchi Abchi

Fotografía

Abel Naim
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

CIF: B86701638

Odalys Galería de Arte, C.A.

C. Comercial Concreta
Nivel PB. Locales 115 y 116
Urb. Prados del Este
Caracas 1080, Venezuela
Telfs: +58 212 9795942,
+58 212 9761773
Fax: +58 212 9794068
odalys@odalys.com
www.odalys.com

Directora

Odalys Sánchez de Saravo

Director

Salvador Saravo Rocchetti

Departamento de

Administración

Carmen Cruz de Sánchez

Departamento de Operaciones

Ronnie Saravo Sánchez

Relaciones Públicas

José Manuel Sánchez G
Jéssica Saravo Sánchez

Departamento de Computación

Mantura Kabchi Abchi

Recepcionista

Dehildred Cerró

Servicios Generales

Sergio Villalta Aguirre
Eitan Estrada
José Rafael González

Fotografía

Abel Naim
Karina Saravo Sánchez

Diseño Gráfico

Roberto Pardi Lacruz

RIF: J-30108555-8

© ODALYS EDICIONES DE ARTE,
2015. Caracas, Venezuela

Odalys Galería de Arte

8300 Nw 74th terr Tamarac
Fl 33321. USA
Telf: +1 954 6819490
miami@odalys.com
www.odalys.com

PHOTOESPAÑA 2015

 ODALYS

 ODALYS
DE ARTE



www.odalys.com