

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

Grado en Comunicación Audiovisual



TRABAJO FIN DE GRADO

EL PICTORIALISMO: EL ARTE DE HACER

FOTOGRAFÍA

LUPIANI SANZ, CARMEN

NOVOA MONTERO, MARINA

JUNIO 2017

TUTORA: MILAGROS EXPÓSITO BAREA

ÍNDICE

1. Objetivos/Justificación	3
2. Metodología/Estructura	4
3. Marco teórico	6
3.1 El Pictorialismo fotográfico	6
3.2 Autores Pictorialismo fotográfico	9
3.3 El retrato	13
3.4 El Retrato Pictórico	15
4. Obras estudiadas	16
4.1 Selección de obras	27
5. Proyecto	36
5.1 Plantas de iluminación	36
5.2 Justificación y aportación de las localizaciones	41
5.3 Aspectos técnicos y equipo usado	41
5.4 Proyecto fotográfico	42
6. Conclusiones y problemáticas	51
7. Anexos	52
8. Bibliografía y referencias	61

1. OBJETIVOS/JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo de fin de grado se centra en un tema muy conocido y actual como es la fotografía. Concretamente, trata de mostrar las características de la fotografía de retratos, fijando nuestra atención en aspectos técnicos y compositivos de los mismos, y basándonos en los principios del movimiento fotográfico pictorialista.

Atendemos al Pictorialismo desde el panorama actual, observamos que es muy frecuente la manipulación y el tratamiento de las imágenes. Parece que hoy en día no tiene ningún sentido intentar imitar otro medio a través de la fotografía (como en este caso, la pintura), ya que el propio medio fotográfico tiene un peso suficiente para conseguir los fines expresivos que se deseen, aun así, merece la pena revisar las propuestas de estos fotógrafos desde una perspectiva actual, sumidos por completo en el mundo de la imagen digital y la posibilidades de manipulación que éste ofrece.

Es posible encontrar muchas semejanzas entre esta corriente de finales del siglo XIX y las innovaciones generadas a día de hoy en el ámbito de la manipulación digital de las imágenes. El proceso, aun siendo muy distinto ahora que para los artistas pictorialistas, pretende resultados parecidos, es decir, obtener imágenes que, en algún aspecto, han perdido parte de su referente con la realidad y que varían algún aspecto de su información.

Pues bien, nuestro objetivo en el presente proyecto se enfoca en este último aspecto, la pérdida parcial de información de la fotografía con respecto a su referente, aunque no sólo a través del retoque digital posterior, sino durante el acto fotográfico.

Por ello, nuestro interés por realizar un estudio sobre el Pictorialismo fotográfico es conciso: recrear pinturas clásicas y representarlas en una fotografía actual, cambiando aspectos estéticos y compositivos de las mismas para evocarlas sin llegar a imitarlas al completo. Dicho objetivo general se concreta en una serie de objetivos específicos, que delimitan y secuencian las fases a seguir:

1. Investigar el proceso por el cual los fotógrafos pictóricos realizaban sus fotografías.
2. Determinar y analizar los distintos rasgos significativos que se pueden identificar tras

el análisis de distintos retratos pictóricos.

3. Aplicar el estudio de dichos rasgos, composición, iluminación, etc, al análisis de las obras seleccionadas como muestra de nuestra investigación.
4. Desarrollar un proyecto fotográfico de 10 fotografías tomando como base los análisis de las obras seleccionadas y trasladando sus rasgos a la actualidad.

Cabe señalar una vez más que, para nuestro proyecto fotográfico, deseamos alejarnos de la mimesis y de la transparencia subrayando que nuestras fotografías son codificadas desde el punto de vista cultural y estético. A través de esta codificación pretendemos desplazarnos de una representación exacta de los cuadros, para acercarnos a una representación moderna, personalizada y subjetiva. Así, mostraremos una serie de fotografías que evocarán a las obras primas, pero el vestuario y el atrezzo de sus protagonistas darán un nuevo aspecto más moderno y actualizado al retrato.

La elección de este tema está motivada por nuestra pasión por la fotografía. Pensamos en la fotografía como obras de arte que aportan una visión concreta de la realidad y suponen un reflejo de lo personal.

Además, en este trabajo, también hemos querido aunar los conocimientos que nos ha aportado la carrera de Comunicación Audiovisual durante estos cuatro años. Por ello encontramos influencias en asignaturas como “Teoría de la imagen” en cuanto a la parte técnica de creación de la imagen, o “Historia de la cultura contemporánea” e “Historia de la comunicación social”, de las que extraemos lo referido a la historia y época de los retratos elegidos. Por último, también queremos mencionar la asignatura de “Teoría, técnicas y géneros fotográficos” que ha sido de gran inspiración y aprendizaje a la hora de llevar a cabo este proyecto, teniendo en cuenta que es la única asignatura relacionada enteramente con la fotografía que hemos tenido a lo largo de la carrera.

2. METODOLOGÍA/ESTRUCTURA

Una vez delimitado el objeto de estudio de esta investigación, vamos a exponer la metodología que utilizaremos en la misma. Al ser la imagen fotográfica un concepto eminentemente polisémico que alcanza su significado pleno en el proceso de lectura y

dependiendo del lector, pretendemos aquí realizar un análisis subjetivo que muestre nuestra visión de las obras seleccionadas.

Para ello, vamos a utilizar una metodología basada en un análisis de carácter denotativo. El análisis denotativo se ve justificado no solo por las pautas formales de las imágenes, sino por el contenido de las mismas. Así, en nuestro proyecto tendremos en cuenta el significado inicial de la imagen. Además, en nuestro análisis fotográfico atenderemos a la dimensión indicial, es decir, el referente del que surgió la imagen fotográfica para dar cuenta de su grado de presencia en ella. El análisis indicialista hace referencia a la situación del acto fotográfico, para justificar el grado de vinculación que la imagen fotográfica mantiene con su referente. Por último, nuestro análisis se centrará en el estudio del enunciado, o lo que es lo mismo, en la fotografía como representación, como forma, entendida ésta como elementos formales responsables de la significación.

El trabajo de investigación se desarrolla en tres partes:

1. Fase de exploración y delimitación conceptual, acudiendo a investigaciones previas. Se toma como punto de partida teórico el Pictorialismo y el retrato pictórico en fotografía.
2. Fase de análisis de las obras, atendiendo al modelo teórico que resulta de las etapas anteriores.
3. Fase de análisis de los rasgos y estructura compositiva de las obras para elaborar nuestras representaciones de las mismas.

Por su parte, la elaboración de nuestro proyecto fotográfico se desarrolla en cinco fases principales:

1. Elección del equipo y pautas de iluminación. Es importante tener bien definido con qué equipo vamos a trabajar a la hora de realizar las fotografías, ya que el grueso de nuestro trabajo se centra en la captura de estos 10 retratos. En ellos la iluminación es determinante para provocar la evocación del cuadro a través de las fotografías tomadas. En principio nuestro trabajo será realizado en el estudio fotográfico de la facultad de Comunicación, haciendo uso de los materiales disponibles e incluyendo material propio en los casos que sea necesario.

2. Elección del atrezzo y el vestuario. Para llevar a cabo las fotografías, tener claro el atrezzo y el vestuario es primordial para que el proyecto pueda ser entendido como ha sido planteado. Como no disponemos de ningún tipo de ayuda económica, tanto el atrezzo como el vestuario recaerá sobre nosotras, con ayuda de familiares y amigos que puedan aportar los objetos necesarios para llevarlo a cabo.
3. Elección de los modelos. A la hora de elegir los modelos, nos centraremos en personas que tengan alguna característica parecida a la figura que aparece en el cuadro pero, como tampoco es nuestro principal interés centrarnos en la persona, sino más bien, en la composición, iluminación, encuadre..., no será imprescindible que la apariencia física sea en su totalidad una copia del cuadro. Intentaremos que se aproxime lo máximo posible pero sin centrar nuestro trabajo en este punto ya que creemos que no es algo determinante teniendo en cuenta lo que queremos demostrar con el proyecto.
4. Elaboración del retrato. Nuestra principal misión es que, a partir de las fotografías que realicemos, el espectador pueda llevar a cabo el proceso de relación entre el cuadro original y las fotografías tomadas. Para ello queremos ser lo más precisas posibles en cuanto a características y aspectos técnicos de la imagen como la iluminación, el encuadre y la composición.
5. Retoque digital de la fotografía. Una vez realizados los retratos, editaremos algunos rasgos de las fotografías para conseguir acabados estéticos similares al cuadro original, como pueden ser los fondos o las texturas.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 EL PICTORIALISMO FOTOGRÁFICO

Para entender este proyecto es necesario conocer las bases y los cambios que han surgido en la fotografía a lo largo de la historia. Uno de los movimientos fotográficos que produjo una transformación a la hora de concebir y realizar fotografías fue el Pictorialismo fotográfico, desarrollado a nivel mundial entre finales de los años 1880 y el final de la Primera Guerra Mundial. Con este movimiento la fotografía irrumpió como una expresión artística en la que

importaba más el atractivo estético que el contenido, revolucionando los esquemas que se tenían hasta el momento. Para el conjunto de camarógrafos que lo conformaron, el Pictorialismo supuso hablar de la creación de imágenes diferentes dentro de la realidad, una imagen simple captada/separada de un mero registro de lo existente. Para ello, los pictorialistas construyeron una composición equilibrada y ordenada, en la que se incluían elementos organizados antes de cada toma. Proyectaban la realidad que nos rodea de una manera completamente subjetiva con el propósito de conseguir el disfrute de la obra:

Una foto será tanto más artística cuanto menos documental sea. No es la realidad lo que interesa, sino su interpretación ideológica o sentimental. (...) porque el arte consiste en embellecer la realidad, no en reproducirla impasiblemente como un espejo plano, ni en destruirla como un espejo curvo. (MACÍAS RODRÍGUEZ, 1952: 261 y 1953: 427-429, respectivamente)

A lo largo del siglo XIX, la industria fotográfica se fue consolidando lentamente. En sus inicios, los procesos para llevar a cabo las fotografías se realizaban manualmente, bien por expertos o por los propios fotógrafos. Esto suponía la creación de un producto único e irreplicable. No fue hasta finales de este siglo cuando empezó a surgir la industria fotográfica como tal. En esta época aparecen los procesos de revelado a través de factores químicos que son ajustados dependiendo del efecto que se le quiera dar a la foto. Entran en juego nuevas herramientas como variedad de papeles, superficies, productos y fórmulas químicas que permiten introducir elementos individuales proporcionando la opción de mejorar los resultados finales. A finales del siglo XIX, el fotógrafo se redefine, ya que pasa de ser un mero conocedor de fórmulas y procesos químicos, a englobar todos estos conocimientos con las características artísticas que forjan la figura del fotógrafo.

La industria fotográfica empieza a formarse comercializando todo lo relacionado con este ámbito, incluidas las nuevas cámaras. Los fotógrafos ya tienen donde acudir para abastecerse de los productos necesarios para realizar sus capturas y abandonar la fabricación propia de los mismos. El avance industrial emerge de manera profunda produciendo así un cambio en la estética y en la forma de copiar las fotografías. Las características técnicas en cuanto a los materiales ya no son el centro para determinar las fotografías ya que, a partir de este momento, no es necesario el conocimiento absoluto de los procesos químicos para poder llevar a cabo una fotografía.

Con este auge de la industria fotográfica, Kodak empieza a comercializar sus primeras cámaras instantáneas que permiten a todo el mundo, sin necesidad de conocimientos previos, hacerse con una e introducirse en el mundo fotográfico, extendiéndose rápidamente. En pocos años el fotógrafo aficionado se convierte en uno de los pilares de la industria fotográfica. Este aficionado y el de hoy en día podría decirse que siguen el mismo patrón, pretenden hacer fotografías pero sin introducirse en complicaciones más allá de la simple captura.

El Pictorialismo surge de manera simultánea y como oposición a este movimiento llevado a cabo por los fotógrafos aficionados, considerado vulgar por los expertos de la época. Los pictorialistas luchan para que las fotografías sean obras independientes y originales manteniendo ese carácter único que se estaba perdiendo debido a los avances industriales de copiado masivo. Con el Pictorialismo se recupera ese carácter de obra de arte que según Walter Benjamin, se había desvanecido.

A lo que debe aspirar el fotógrafo es a que todo ese progreso científico contribuya al arte, a la realización de la obra artística, a sugerir emociones estéticas, en dos palabras: “Crear belleza”, que es la misión de todo arte, sea cual fuere. Proceder de otra manera es tomar lo accesorio por lo esencial, como si el arte consistiera en el detalle. (MACÍAS RODRÍGUEZ, 1952: 261)

En las fotografías pictorialistas se usa el tema simbolizado como vía para expresar los sentimientos y la interpretación creativa de los artistas, los cuales reemplazan el detalle y el equilibrio de las composiciones por manipulaciones en el tono y en la armonía. Los fotógrafos pictorialistas no buscan una reproducción fiel de la realidad, sino un alejamiento del referente, por lo que acuden intencionadamente al desenfoque (efecto flou), entre otras técnicas. Por tanto, podemos decir que estos artistas otorgan un papel secundario a la técnica.

Además, en contraste con los valores defendidos por los academicistas, el pictorialismo exige que la fotografía sea considerada una obra de arte más al nivel de las ya existentes, y con las mismas oportunidades, de ahí que surgiera de manera simultánea a los nuevos avances en fotografía que anulaban las posibilidades a la hora de hacer creaciones diferentes. Esta corriente genera una ruptura con todos aquellos procesos que se alejan de los orígenes mecánicos de la fotografía. Es por ello por lo que usaban técnicas de positivado llamadas “nobles”, que producían copias únicas e irrepetibles: platinotipias, bromóleos, carbro, gomas bicromatadas, etc.

El Pictorialismo, al tener esa naturaleza de libertad de creación, fue señalado por la crítica por realizar obras que se consideraban alejadas de la fotografía y que se acercaban más a la pintura, sin tener en cuenta que la fotografía no puede ser algo estático sino que necesita de la evolución para crear nuevas formas y está ligada completamente al modo de vida de la época. Hay que tener en cuenta que este movimiento surgió como un nuevo medio de expresión, de alguna manera, para devolver ese carácter exclusivo al arte fotográfico y por lo tanto, negar este movimiento o rechazarlo solo provoca que haya un vacío en la historia fotográfica.

Después de un período realista en el que los fotógrafos hacían un claro intento por reflejar la realidad a través de sus obras, aparece este movimiento cuyo objetivo, como ya advierte Robert Sizeranne, "se halla precisamente en la violación de las reglas de la profesión, es decir, en la deontología del acto fotográfico en sí". (1898,234). La identificación de la fotografía con lo real ya se había conseguido y estaba al alcance de todos. Por ello los autores pictorialistas se diferenciaban del resto rompiendo las normas que en ese momento estaban vigentes. Los pictorialistas tenían unos propósitos muy específicos que se basaban en el rechazo a los avances tecnológicos de su época. Utilizaban elementos distintos a los del código fotográfico para reflejar y construir la realidad a su manera.

3.2 AUTORES DESTACADOS

La crítica fotográfica se ha desarrollado en torno a dos grandes ideas a través de la historia, como son la fotografía documental y la fotografía artística. Desde el inicio de la fotografía ha tenido lugar una gran controversia alrededor de estos dos postulados, que hacen que sea muy difícil poder elaborar un resumen debido a la gran cantidad y variedad de opiniones acerca del tema, que hoy en día, sigue presente. Se han enunciado de la siguiente forma:

El Pictorialismo está basado en la premisa de que una fotografía puede ser juzgada con los mismos patrones con que se juzga cualquier otro tipo de imágenes (por ejemplo grabados, dibujos y pinturas); la postura purista está basada en la premisa de que la fotografía tiene un cierto carácter intrínseco y que el valor de una fotografía depende directamente de la fidelidad a ese carácter. Para el pictorialista la fotografía es el medio, y el arte es el fin; para el purista, la fotografía es a la vez fin y medio, y se muestra reticente a hablar de arte (Ward en Fontcuberta, 2003: 27)

El discurso, por lo tanto, se ha centrado en las dos grandes opiniones más defendidas en torno a este tema en el siglo XX. Por una parte encontramos a los puristas, defensores del carácter propio de la fotografía, frente a los pictorialistas, que se rigen por la sofisticación sin tener en cuenta la esencia del medio. En esta rivalidad de posiciones, ya no solo se trata de la disyuntiva del sentir de cada uno acerca de este arte, sino que ha llevado a la radicalización de las posturas y el descrédito ha llegado a imponerse por encima de la argumentación y del estudio. Pero esta controversia va tomando distintos matices y van apareciendo más dilemas que no solo se presentan en esta argumentación de posiciones iniciales. Muchos autores denominados hoy día pictorialistas fueron defensores de postulados puristas, como por ejemplo Kaulak, destacado por sus aportaciones controvertidas acerca de la fotografía.

En la época del surgimiento del Pictorialismo se daba una influencia en dos sentidos y es que, mientras los pintores se fijaban en la fotografía y la tenían como fuente de inspiración, los fotógrafos recuperaban esa base en la pintura. El movimiento en Europa aparece como alegato a la protección de la fotografía desde el punto de vista artístico. Como ya se ha dicho, los pictorialistas llevan a cabo procedimientos manuales para hacer posible este deseo de artísticidad en la fotografía a través de una mezcla de distintos componentes y técnicas. Este reflejo de la manualidad artesana expone una reivindicación del término pictórico y también, por lo tanto, de la subjetividad:

Los pictorialistas de los años veinte defendieron, oponiéndose a los defensores de la *Neue Sachlichkeit*, el derecho de la fotografía a distanciarse: distancia frente a la pretendida exactitud documental; distancia frente a la mecánica; distancia frente a la reproductibilidad serial. Es decir que tomaron el partido de la obra única en oposición a la obra múltiple, del autor frente al operador, de la interpretación frente a la transmisión de la realidad. Pero lo hicieron queriendo, por encima de todo, preservar un aura de la imagen, aura de la que Walter Benjamin demostró cómo la modernidad consagraba su pérdida. (BAQUÉ, 2003:147)

Peter Henry Emerson fue uno de los impulsores de este movimiento gracias a su publicación en 1889 del libro *Naturalistic Photography*. En él el autor definía la necesidad de demostrar el componente artístico de las fotografías en contraposición con las discrepancias surgidas a lo largo de la historia.

La naturaleza no salta dentro de la cámara, se enfoca, se expone, se revela y se positiva. Por el contrario, el artista, usando la fotografía como medio, escoge su tema, selecciona los detalles, generaliza el conjunto, como hemos ya demostrado, y así presenta su visión de la naturaleza. Esto no es copiar ni imitar la naturaleza, sino interpretarla, que es todo lo que puede hacer un artista, y el nivel de perfección depende de su técnica y de sus conocimientos sobre esta técnica; y el cuadro que resulta, sea cual fuere el método de expresión, será bello en proporción a la belleza del original y a la habilidad del artista. Las fotografías de calidad artística tienen individualidad, al igual que otras obras de arte, y podríamos hacer apuestas sobre la identidad del autor de cada una de las pocas fotografías que se envían a nuestras exposiciones. (...) donde un artista use la fotografía para interpretar la naturaleza, su trabajo siempre tendrá individualidad, y la fuerza de esta individualidad variará, como es lógico, en proporción a su habilidad. (FONTCUBERTA, 2003: 77)

A partir de 1890 comienzan a surgir congregaciones y asociaciones de fotógrafos pictorialistas por todo el mundo. Uno de los primeros empujes para el impulso de este movimiento fue el Camera Club, que se instituyó en Viena en el año 1891 a través de exhibición de obras fotográficas de autores pictorialistas. Más tarde, en el 1892, se fundó el Linked Ring Brotherhood en Londres. A través de diversas exposiciones, a las que fueron convocados fotógrafos de distintas partes de Estados Unidos y Europa Continental, este movimiento pudo llegar a un gran número de nuevos y activos fotógrafos que querían mostrar las capacidades estilísticas de la fotografía. Estos grupos exclusivos determinaban la entrada de sus integrantes y de las obras que iban a exhibirse al público. Los nuevos miembros que entraban a formar parte de estas sociedades debían introducirse en grupos ya formados para tener la oportunidad de aprender del saber y la práctica de miembros especialistas en la materia. En numerosas ocasiones se preparaban salidas conjuntas para practicar estos conocimientos adquiridos. Buscaban a toda costa que se reconociera el componente artístico de sus obras de arte al igual que se hacía con otras obras provenientes de otros campos artísticos como la pintura, y por ello, escribieron artículos, textos y revistas acerca de la artisticidad de la fotografía.

Henry Peach Robinson fue uno de los autores que fundó el Linked Ring. Escribió acerca de algunos temas relacionados con la fotografía como “*Pictorial Effect in Photography*” (1869), “*Picture Making in Photography*” (1884) o “*Artistic Effect in Photography*” (1885) como apoyo “a la ruptura del automatismo en fotografía y su elevación a la categoría de arte”. Por su parte, Peter Henry Emerson, conocido como el fotógrafo más influyente desde los comienzos de la fotografía (tanto en su generación como en las siguientes), se introdujo en el Camera Club de Londres y 1886 fue seleccionado como socio del Consejo de la Royal

Photographic Society. Comenzó defendiendo la fotografía pictorialista, pero años después, a través de un manifiesto que publica, se puede ver que sus intenciones se separan de las de los autores anteriores en esta línea del Pictorialismo fotográfico.

Podemos destacar a Julia Margaret Cameron como una de las primeras mujeres que sobresalió por sus retratos. Aprendió el arte de la fotografía por sus propios medios. Fue apreciada más por pintores que por fotógrafos, ya que estos últimos veían en sus fotografías un desaprovechamiento en cuanto a la calidad de la cámara puesto que no dedicaba sus fotografías a explotar los recursos de la máquina, sino que se centraba exclusivamente en los parámetros artísticos.

Robert Demachy fue un fotógrafo francés que destacó por las manipulaciones de sus obras proporcionándoles un rematado parecido a las pinturas. En 1888 fundó con Maurice Bucquet el Photo Club de París para perpetuar los principios estéticos del Pictorialismo. Con el tiempo este club se convirtió en un movimiento parecido a The Linked Ring en el Reino Unido.

La aparición de estas comunidades de fotógrafos provocó un gran impacto que hizo que la corriente pictorialista tuviera una gran acogida en España. Algunos de los autores que fomentaron el impulso de este tipo de fotografías fueron Antonio Cánovas del Castillo (Kaulak), Carlos Iñigo o Antonio Prats. Integrantes todos de la Real Sociedad Fotográfica cultivaron el Pictorialismo de manera mayoritaria en nuestro país cuando en el resto del mundo era un movimiento ya superado por otras estéticas desde los años 20. Uno de los mayores representantes de la fotografía española, José Ortiz Echagüe, está vinculado directamente con el movimiento pictorialista. Si los pioneros de este movimiento hicieron un buen uso de técnicas pigmentarias este autor y los fotógrafos de su generación terminaron siendo auténticos especialistas en ellas. Ortiz Echagüe utilizó su gran vocación documentalista para glorificar la cultura y los valores españoles. Muestra así regiones, paisajes y pueblos, exaltando su espíritu y tradición.

El movimiento dio sus últimos pasos cuando, ya en el siglo XX, en la fotografía prevalecía lo directo, lo que impactaba para convertirse en noticia y moviese al espectador.

A la hora de realizar una valoración crítica sobre el movimiento pictorialista, son muchas las posturas entre los teóricos de la fotografía. Como ya hemos visto, algunos de ellos lo

defienden como el primer movimiento artístico-fotográfico, dotándolo de una gran trascendencia debido a sus avances en investigación (tratamiento de luz, positivado, etc). Los detractores, por el contrario, niegan el valor de este movimiento basándose en algunas cualidades básicas sobre el concepto de fotografía, tales como la representación de la realidad, la multiplicidad de copias o la popularización del acceso. Por ello llegan a calificar el pictorialismo como la “no fotografía”.

Para otros este movimiento fue usado como estrategia en un momento de transición, considerando el pictorialismo como un inicio de discusión sobre el arte y la fotografía. Dicha discusión se inició a partir del acento puesto por los pictorialistas en la “manipulación” sobre la toma, reclamando el valor de la habilidad manual necesaria para conseguir resultados artísticos, consolidando la noción autor-artista. Esta vehemencia, que hoy día se contradice ya que se sostiene por un movimiento de fotógrafos, habría sido necesaria para hacer frente a la idea de que es la cámara la que realiza la imagen (al margen del operador), una idea que era muy frecuente en el siglo XIX y que se mantiene en la actualidad. Esta contradicción no tardó en ser indefendible por los mismos autores, ya que negaban la naturaleza fotográfica.

La controversia en torno al pictorialismo/purismo no se ha resuelto de modo alguno. En la actualidad sigue vigente la discusión entre autores sobre los valores estéticos de las imágenes y sobre su naturaleza como prueba de la realidad social. En las galerías de arte, museos y revistas, la fotografía es usada de diversas maneras (reflexiones artísticas o sociales)

3.3 RETRATO

Si hacemos un recorrido a lo largo de toda la historia, observamos que el retrato ha ido teniendo unas consideraciones diferentes dependiendo de la época y de la visión de los autores. Hasta el S. XVII el retrato era “la imagen fiel de una persona realizada con la ayuda de algunas de las artes del dibujo” (Ester Asperin, 1978:9). Pero tras el paso de movimientos tales como el Impresionismo, Cubismo, Fauvismo y Abstraccionismo, esta consideración sólo explica una pequeña parte de lo que realmente engloba el término, y comienza a hablarse del retrato como una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular, visto por otro. Aunque esta definición nos aporte más detalles, ya que engloba una mayor visión

respecto a este género, el retrato va más allá.

Para hablar de retrato es necesario tener en cuenta una serie de pautas que nos permiten delimitar este género con respecto a otros que también tratan sobre la representación humana, pero de manera diferente. Se han ido desarrollando una serie de requisitos a lo largo del tiempo que ayudan a la definición del retrato de una manera más precisa. Por una parte tenemos la existencia de un sujeto concreto que, aunque no podamos identificarlo en su totalidad, se puede determinar que es una imagen simbólica, incluyendo unos rasgos individualizados a través de la identificación del modelo. Todo retrato tiene un componente simbólico, ya que a pesar de las características propias del retratado, el artista incorpora sus destrezas y habilidades creando así un embellecimiento de la obra. También es importante recalcar otras condiciones necesarias tales como el propósito del artista a la hora de realizar el retrato, así como la disposición por parte del modelo de dejarse retratar. Esta cuestión es importante ya que a lo largo de la historia, la forma de retratar y el ser retratado llevaban implícitas algunas características determinantes en cuanto al estatus social y poder económico, pero también asociadas al reconocimiento de uno mismo y al gusto de contemplar una obra de arte en la que ser el protagonista.

No se trata solo de una captación objetiva por parte del autor frente al modelo representado, sino que el papel subjetivo tiene una gran importancia a la hora de plasmar y representar a la persona, ya que es el artista el que introduce su visión a la hora de pintar. Por lo tanto, podemos determinar que el retrato aún tanto lo objetivo como lo subjetivo. Llevar a cabo un retrato implica una colaboración determinante por las dos partes, puesto que en un retrato no solo se plasma la apariencia del retratado tal cual, sino que juega un gran papel las consideraciones de valores morales, sociales y políticos que se tengan sobre esa persona, y por lo tanto, todo ello conjuntamente hace que se instituya este género.

Aunque la constitución ideal del género sería a través de estos parámetros que hemos mencionado anteriormente, es difícil que en todos los retratos los encontremos. En retratos antiguos, por ejemplo, a veces los datos que nos aportan son insuficientes para determinar de qué persona se trata, ya sea porque es una persona común de la época sin ningún renombre o bien porque el individuo está plasmado a través de una representación simbólica exagerada o alteradas algunas de sus características. Otras veces la pretensión que tiene el autor a la hora de llevar a cabo su obra está alejada de los parámetros definidos.

3.4 EL RETRATO PICTÓRICO

Dentro de la pintura existe un género llamado el retrato pictórico. Este género tiene la intención de revelar la apariencia visual del individuo. Hasta la invención de la fotografía, el retrato pictórico era la única manera que existía para registrar y presentar la fisonomía de una persona. Los retratistas, entusiasmados por los protagonistas de sus creaciones, trabajan por encargo, y realizan obras tanto para personas particulares como públicas. Estas obras son a menudo documentos de familia o de Estado, recuerdos de la persona retratada o autorretratos. Pero casi siempre estaban reservadas a la clase privilegiada de la época. De hecho, la función de estos retratos era la de resaltar y ensalzar el estatus social del retratado. No se pretendía presentar a una “persona”, sino a esa persona como monarca, rey, presidente, etc. A través de la pose, los gestos, la vestimenta y el entorno se ponía de manifiesto este objetivo. “En la época de Van Eyck, en que se trabajaba por encargo - dice Francastel-, no se pinta por el placer de pintar. Todo tiene una significación previamente determinada” (G Y P. FRANCASTEL 1995:77) Para muchos pintores (Rubens y Velázquez, entre otros), el retrato fue además una forma de obtener determinados privilegios o de ascender en la corte.

Al ponerse de moda la fotografía comenzó el declive del retrato pictórico, ya que la fotografía era, además de rápida, más fiel, más asequible y económica para todos, pues permitía retratar a cualquier persona, algo que hasta entonces se había reservado a la élite. La fotografía no sólo sustituyó a la pintura sino que elevó los patrones respecto a la cantidad de información que debería incorporar el retrato.

Los retratistas de la época, en un intento por defender su arte, atribuían cualidades con las que demostrar que los retratos pictóricos ofrecían resultados incomparables a los de una cámara fotográfica. Para ellos, sólo a través del pincel se podía captar el alma de la persona retratada, dado que se podía operar con el destino del retratado, mientras que con la cámara sólo se podía jugar con la luz y con la sombra. Negaban el papel interpretativo del fotógrafo alegando que el artista tomaba decisiones, mientras que el fotógrafo sólo captaba una imagen.

Hoy día es evidente que el efecto final de una pintura (al margen de su veracidad) es menos justo que el de una fotografía. Un retrato fotográfico puede ser más expresivo y verídico con respecto a la apariencia e incluso la personalidad del modelo. Sin embargo, la satisfacción de ser retratado no tiene nada que ver en pintura y en fotografía. En pintura lo que importaba era

ser reconocido personalmente y reafirmar una determinada posición social, no tenía nada que ver con el deseo actual de ser reconocido por lo que uno es, y no por la clase social a la que pertenece.

En las sociedades capitalistas ya nadie creía que los retratos pictóricos pudieran constituir la identidad de una persona conservando y atrapando su apariencia desde un solo punto de vista en un lugar y momento determinado, de ahí el declive de este movimiento.

4. OBRAS ESTUDIADAS

En este apartado se exponen de manera resumida los retratos que han sido objeto de nuestra investigación. Como se puede apreciar, pertenecen a distintas épocas y estilos artísticos.

Artista: Masaccio

Título: Retrato de un joven de perfil

Año: Hacia 1425

Dimensiones: 42 cm x 32 cm

Técnica: Óleo sobre madera

Ubicación: Galería nacional de arte,
Washington DC

País: Italia

Período: Renacimiento



Artista: Leonardo da Vinci

Título: La belle Ferronière

Año: hacia 1490-1495

Dimensiones: 62 cm × 44 cm

Técnica: Óleo sobre tabla

Ubicación: Museo del Louvre, París

País: Francia

Período: Renacimiento



Artista: Leonardo da Vinci

Título: La dama del armiño

Año: 1490

Dimensiones: 54,8 cm × 40,3 cm

Técnica: Óleo y temple sobre tabla de nogal

Ubicación: Museo Czartoryski, Cracovia

País: Italia

Período: Renacimiento



Artista: Alberto Durero

Título: Autorretrato

Año: 1500

Dimensiones: 67 cm x 49 cm

Técnica: Óleo sobre tela

Ubicación: Pinacoteca Antigua de Múnich

País: Alemania

Período: Renacimiento



Artista: El Greco

Título: El caballero de la mano en el pecho

Año: Hacia 1578-80

Dimensiones: 81,8 cm × 65,8 cm

Técnica: Óleo sobre lienzo

Ubicación: Museo del Prado, Madrid

País: España

Período: Manierismo



Artista: Rafael

Título: Retrato del Cardenal

Año: 1510

Dimensiones: 79 cm × 61 cm

Técnica: Óleo sobre tabla

Ubicación: Museo del Prado, Madrid

País: Italia

Período: Renacimiento



Artista: Diego Velázquez

Título: Retrato de Juan de Pareja

Año: 1650

Dimensiones: 81,3 cm × 69,9 cm

Técnica: Óleo sobre lienzo

Ubicación: Museo metropolitano de arte de Nueva York

País: España

Período: Barroco



Artista: Diego Velázquez

Título: La costurera

Año: Entre 1635-1643

Dimensiones: 74cm x 60 cm

Técnica: Óleo sobre lienzo

Ubicación: Galería Nacional de Arte
(Washington)

País: Italia

Período: Barroco



Artista: Johannes Vermeer

Título: La joven de la perla

Año: 1665-1667

Dimensiones: 46,5 cm x 40 cm

Técnica: Óleo sobre tela

Ubicación: Mauritshuis, La Haya, Países
Bajos

País: Países Bajos

Período: Barroco



Artista: Rembrandt

Título: Autorretrato

Año: 1652

Dimensiones: 112.1 cm × 81 cm

Técnica: Óleo sobre lienzo

Ubicación: Museo de la historia del arte,
Viena

País: Austria

Período: Barroco



Artista: Jean- Baptiste Simeón Chardin

Título: Autorretrato con gafas

Año: 1775

Dimensiones: 46 × 38 cm

Técnica: Pastel sobre papel

Ubicación: Museo del Louvre de París

País: Francia

Período: Rococó



Artista: Gilbert Charles Stuart

Título: Autorretrato

Año: Hacia 1778

Dimensiones: 40 cm x 31 cm

Técnica: Óleo sobre madera

Ubicación: Newport, Rhode Island,
Redwood Library and Athenaeum, Estados
Unidos

País: EEUU

Período: Retrato pictórico



Artista: Gilbert Stuart

Título: Retrato de George Washington

Año: 1796

Dimensiones: 121 x 94 cm

Técnica: Óleo sobre lienzo

Ubicación: Museum of Fine arts, Boston

País: EEUU

Período: Retrato pictórico



Artista: Francisco de Goya
Título: Retrato de Doña Isabel Cobos de Porcel
Año: hacia 1805
Dimensiones: 82 × 54,6 cm
Técnica: Óleo sobre tabla
Ubicación: National Gallery de Londres
País: España
Período: Romanticismo



Artista: Manet
Título: El pífano
Año: 1866
Dimensiones: 160 cm x 97 cm
Técnica: Óleo sobre lienzo
Ubicación: Museo de Orsay, París
País: Francia
Período: Impresionismo



Artista: Francisco de Goya

Título: La maja vestida

Año: 1800-1808

Dimensiones: 95cm x 188cm

Técnica: Óleo sobre lienzo

Ubicación: Museo del Prado, Madrid

País: España

Período: Neoclasicismo



Artista: Jacques-louis David

Título: Madame Récamier

Año: 1800

Dimensiones: 175 cm x 224 cm

Técnica: Óleo sobre lienzo

Ubicación: Museo del Louvre, Paris

País: Francia

Período: Neoclasicismo



Artista: Francisco de Goya
Título: Retrato de la Sra Sabasa García
Año: 1806-1811
Dimensiones: 71 cm x 58 cm
Técnica: Óleo sobre lienzo
Ubicación: Galería Nacional de Arte
(Washington)
País: España
Período: Romanticismo



Artista: John Singer Sargent
Título: Retrato de Madame X (Madame
Pierre Gautreau)
Año: 1884
Dimensiones: 234.95 × 109.86 cm
Técnica: Óleo sobre tabla
Ubicación: Museo Metropolitano de arte,
Nueva York
País: EEUU
Período: Realismo



Artista: Picasso

Título: Retrato de la señora Canals

Año: 1905

Dimensiones: 88 cm x 68 cm

Técnica: Óleo y carboncillo sobre tela

Ubicación: Museo Picasso, Barcelona

País: Francia

Período: Época rosa



Artista: Valeriano Domínguez Bécquer

Título: Retrato de Bécquer

Año: 1862

Dimensiones: 73 cm x 60 cm

Técnica: Óleo sobre lienzo

Ubicación: Museo de Bellas Artes, Sevilla

País: España

Período: Romanticismo español



4.1 SELECCIÓN DE OBRAS

A continuación mostramos la selección de obras escogidas para nuestro proyecto de entre todas las estudiadas. Dicha selección está compuesta por 10 retratos de distintos autores. La diversidad de estas creaciones nos ha permitido realizar una selección de cuadros que abarca desde el siglo XV hasta el XIX.

Figura 1: *Retrato de un joven de perfil.*



Este retrato fue elaborado a principios del siglo XV. En él se muestra un hombre de perfil, como en las medallas antiguas, el tipo de retrato favorito en la época ya que los rasgos salientes se podían delinear con mayor precisión en una vista lateral. El fondo neutro y la iluminación (que apenas produce sombras) nos permiten registrar la apariencia del retratado. Así encontramos una reproducción exacta del aspecto del aristócrata, aunque resulta complicado juzgar su expresión o su estado de ánimo.

Al comenzar la Edad Moderna se pensaba que las características del perfil eran las que más representaban la apariencia de una persona. Para los pintores, acordarse de un perfil suponía realizar una imagen más convincente que hacerlo mediante un rostro en tres cuartos.

El libro de notas de Leonardo se incluyen consejos para poder realizar el retrato de un hombre de perfil después de haberlo visto una sola vez. Si el tamaño de la nariz, de la boca, del mentón y de la frente se ha quedado grabado en la memoria, nos dice Leonardo, se puede lograr un retrato muy fidedigno.

Figura 2: *La belle Ferronière*



La Belle Ferronière se encuentra entre las primeras obras de Leonardo como pintor de corte. Esta obra revela el gran estudio de óptica que realizó Da Vinci durante su estancia en Milán. El detalle del vestido rojo y la mejilla de la enigmática mujer reflejan un gran juego de luces y sombras. La mujer está representada en un busto de tres cuartos, y a juzgar por la riqueza de las telas de su traje podemos decir que pertenece a un elevado estatus social. Sin embargo, son muchas las teorías sobre la identidad de la joven, apuntando casi siempre hacia Lucrezia Crivelli, una de las amantes de Ludovico Sforza.

De mirada penetrante, la joven gira levemente su cuerpo inclinando su cabeza hacia el espectador, signo de inocencia y curiosidad. Aunque permanece callada y su mirada resulta afilada, no está del todo seria y sus ojos muestran gran viveza.

Son muchas las características que tiene en común este retrato con *La dama del armiño* (véase la figura 3) El fondo es oscuro en los dos retratos, pero en el momento de la realización de esta obra Leonardo aún no experimenta con el sfumado, por ello y por otras razones esta obra no es tan famosa como *La Gioconda*.

Desde el punto de vista de la historia del género, este retrato se acerca a los modelos flamencos: un pretil de piedra se interpone entre el espectador y el espacio del cuadro.



Figura 3: *La dama del armiño*

La dama del armiño es uno de los cuatro retratos de mujer pintados por Leonardo en Milán, siendo los otros tres *La Gioconda*, el *retrato de Ginevra de' Benci* y el de la *Belle Ferronière*. Este cuadro ocupa un lugar muy representativo en los estudios sobre el retrato en la Edad Moderna.

La retratada, normalmente identificada como Cecilia Gallerani, amante del duque de Milán, Ludovico Sforza, sostiene en sus brazos mientras acaricia lo que a través de los años se ha considerado como un armiño. La presencia de este animal en la obra ha dado lugar a numerosas interpretaciones a lo largo de la historia, aunque la más frecuente ha sido la de la asociación del animal con la aristocracia. Gracias a la posición de la dama, que se encuentra girando la cabeza en sentido contrario al cuerpo, el cuadro presenta una composición dinámica que no existía hasta entonces. Son muchas las innovaciones que aportó esta obra a su época. Una de ellas es el abandono de la representación de perfil tradicional, consiguiendo de esta manera resaltar los rasgos en el rostro de los modelos (nariz, barbilla, etc.) Además, Leonardo adoptó la composición de medio perfil o tres cuartos, lo que permitía mostrar gran parte del busto.

Leonardo realizó este retrato utilizando una luz concentrada que provenía de una única fuente colocada ante la dama. Para este pintor, las figuras con luz concentrada presentaban mucho más relieve que con una luz difusa. La luz particular permitía oscurecer de forma gradual las zonas más lejanas a esta fuente, resaltando las partes de la mujer y del animal que se encontraban más próximas a la misma. Así la figura consigue una sensación de tridimensionalidad que nos permite percibir el espacio de una manera clara respondiendo al ideal de la pintura renacentista: crear ilusión de realidad.



Figura 4: *La costurera*

Este cuadro representa la media figura de una joven, en posición levemente ladeada y concentrada en sus labores de costura. Si nos fijamos bien, encontramos ciertos toques blancos alrededor de su cuello, formando lo que parece un collar. Esto nos puede indicar que no se trata de una obrera, sino de una joven con un cierto estatus social.

La obra parece inacabada, ya que el contorno de la mujer se encuentra sólo esbozado, con algunas correcciones en la línea de los hombros, marcando así la posición diagonal de la figura.

El rostro también parece inacabado y presenta diversas luces y sombras.

Velázquez pinta siempre de manera “improvisada”. Así, si algún elemento del cuadro no le termina de gustar, lo corrige sobre la marcha superponiendo capas.

Los colores que utilizaba Velázquez en sus obras formaban parte de una paleta limitada, excepto algunas singularidades, hizo uso a lo largo de toda su trayectoria como pintor de los mismos colores. La forma de emplear y combinar estos pigmentos será lo que irá variando.

Debido a sus conocimientos en la materia de arte y la maestría propia del artista hace que consagre como uno de los pintores más importantes. Además, hay que destacar su destreza en la elaboración de sus obras, ya que con solo cinco o seis pigmentos es capaz de realizar una obra maestra.



Figura 5: *La joven de la perla*

La mirada penetrante de esta joven constituye la identidad del cuadro, es la gran protagonista. Sin embargo, el punto focal principal es otro, la perla, plasmada con breves pinceladas que reflejan por un lado el cuello de la modelo y, por otro, los destellos que iluminan el rostro desde el mismo foco de luz lateral.

La boca de esta joven, con los labios entreabiertos, proporciona misterio y sensualidad. Su expresión, natural y fresca, con la cabeza y la mirada fijadas en el espectador, nos llena de juventud y cercanía. El turbante azul puede parecer descontextualizante en un principio, sin embargo se trata de un accesorio de moda muy popular en el siglo XV (*El hombre del turbante de Van Dyck*).

El cuadro, elaborado con una paleta basada en azules y amarillos, está pintado con suaves toques de luz en el rostro. Se desconoce la identidad de la mujer representada, tampoco se sabe si es un retrato espontáneo o no. Los encuadres recargados y las habitaciones llenas de objetos que caracterizan las obras de Vermeer se sustituyen aquí por un fondo neutro que destaca la fuerza y vivacidad de la joven.



Figura 6: *Autorretrato de Gilbert Charles Stuart*

Gilbert Stuart ha sido uno de los autores más olvidados por los historiadores y teóricos del arte contemporáneo. Con un legado de retratos memorables, más de mil hechos en su vida, hizo grandes aportaciones a la pintura histórica al immortalizar a presidentes como George Washington, Thomas Jefferson, James Madison, James Monroe, John Adams y John Quincy Adams, hombres de Estado y de la sociedad del momento.

Su obra se caracteriza por captar la naturaleza de sus modelos. En este cuadro, un autorretrato realizado hacia 1778, este genio artístico muestra con extraordinaria capacidad su manera de plasmar la mirada de las personas. Según el mismo autor, sus obras tienen éxito no sólo por reflejar casi a la perfección la apariencia de los retratados, sino por capturar algo más evasivo y profundo.

Una de las características poco frecuentes en la época que presentaba en sus trabajos era la de pintar sin la ayuda de bocetos, empezando directamente sobre el lienzo.



Figura 7: *Retrato de Doña Isabel Cobos de Porcel*

Este cuadro representa una magnífica prueba de la calidad de los retratos femeninos pintados por Goya en los primeros años del siglo XIX. La joven, vestida con la mantilla típica de las majas madrileñas, aparece con expresión segura y desafiante, con atisbos de superioridad dirigiendo su mirada hacia la izquierda mostrando una gran feminidad.

A pesar de sus ropajes de “maja”, la riqueza de las telas y la postura de la dama otorgan una elegancia propia de la aristocracia. Sin embargo, es necesario apuntar que en determinadas épocas de la historia, la moda entre las clases altas españolas era la de imitar los atuendos populares.

Las facciones de su rostro pretenden mostrar la belleza española universal, por lo que este retrato se encuentra entre los más populares del artista. Además, este retrato destaca por la mirada de la joven que se dirige a la izquierda del espectador y no a éste.

La postura de la retratada consigue dar realismo y profundidad al retrato sin necesidad de incluir objeto alguno, arquitectura, ni paisaje que la enmarque.

El mismo día que Goya pintó este retrato, en un ambiente de comodidad e intimidad, también captó la figura de Antonio de Porcel, esposo de Isabel. Goya frecuentaba la casa de los Porcel.



Figura 8: *La maja vestida*

A juzgar por el ropaje que presenta, podemos decir que esta obra retrata a una mujer de la aristocracia que aparece tumbada sobre un diván, en una postura relajada pero sensual. El atuendo compuesto por el vestido, la torera, la faja en la cintura y los escaupines de seda puntiagudos adornados de oro, dejan percibir el alto status de la retratada; se trataría de un intento de aparecer plasmada como una mujer de las bajas esferas posando disfrazada, desinteresada y provocadora, dejando de lado los acuerdos sociales.

Este cuadro presenta una pincelada más suelta y más larga que la de su compañera *La maja desnuda*, lo que nos puede llevar a pensar que sería posterior. La postura de las jóvenes de ambos cuadros se asemejan tanto en la diagonal como en la colocación de los brazos; pero sí podemos encontrar claras diferencias en las tonalidades y en la paleta cromática. En la Maja vestida podemos observar que el ambiente es más oscuro, donde las luces y las sombras que aparecen son más vivas y pronunciadas, y el brillo del vestido blanco dota al cuerpo de firmeza, escondido entre las piernas de la joven, percibiendo la luz de lleno. Aunque el parecido de las posturas sea notable, la postura de la retratada en este cuadro es más distendida, más sosegada, apoyada en las pantorrillas que sobresalen del diván. Goya pintaba con una gran precisión y consistencia introducido en sus cuadros con toques limpios y atrevidos, persiguiendo el recorrido de la luz sobre todas los espacios.

Figura 9: *Retrato de Bécquer*



Este majestuoso retrato bastaría por sí solo para resaltar toda reputación de un gran artista. Considerado una de las obras capitales de la pintura romántica española, fue pintado por Valeriano Bécquer en su traslado a Madrid tras deshacerse su matrimonio. Valeriano ha captado la melancolía y morbidez de su hermano a la perfección. Gustavo Adolfo, el poeta romántico español por excelencia, se muestra con una vibrante emoción en la mirada que hace al espectador conectar con la obra. La técnica a la hora de pintar se caracteriza por pinceladas poco concentradas, tendiendo más a la soltura pero impregnadas de gran expresividad, utilizando un fondo en tonos oscuros y colores fríos. Debido al parentesco entre el pintor y el retratado, se transmite que es una obra pintada con mucho cariño y respeto, en la que el artista pone toda su disposición para reflejar la profunda mirada de su hermano.

5. PROYECTO

5.1 ESQUEMA PLANTAS DE ILUMINACIÓN

Hablamos de un esquema de iluminación para referirnos a una disposición de las diferentes fuentes de luz, en relación a la escena y en al sujeto. Para nuestro proyecto realizaremos un esbozo situando la posición de la cámara, de los modelos y de las distintas fuentes de luz. De esta forma sabremos de un vistazo cuantas fuentes existen, su posición y si aparece algún tipo de accesorio como difusores o reflectores.

En nuestros esquemas la luz principal (LP) es la más potente y la que domina la iluminación. Suele ser la más influyente en la exposición necesaria. También subordina el resto de fuentes, las cuales irán casi siempre destinadas a modificar, atenuar, complementar, etc., los efectos producidos por la luz principal.

La luz de relleno (LR) se destina fundamentalmente a suavizar las sombras producidas por la luz principal; a ofrecer mayor o menor contraste en relación a la mayor iluminación de la luz principal.

El contraluz (CL) lo utilizamos para separar visualmente al sujeto del fondo, para remarcar su silueta o para conseguir ciertos efectos o brillos en determinadas zonas como cabello, hombros, etc. A veces aparecerá una cuarta luz únicamente destinada al fondo (LF)

Figura 1: Retrato de un joven de perfil

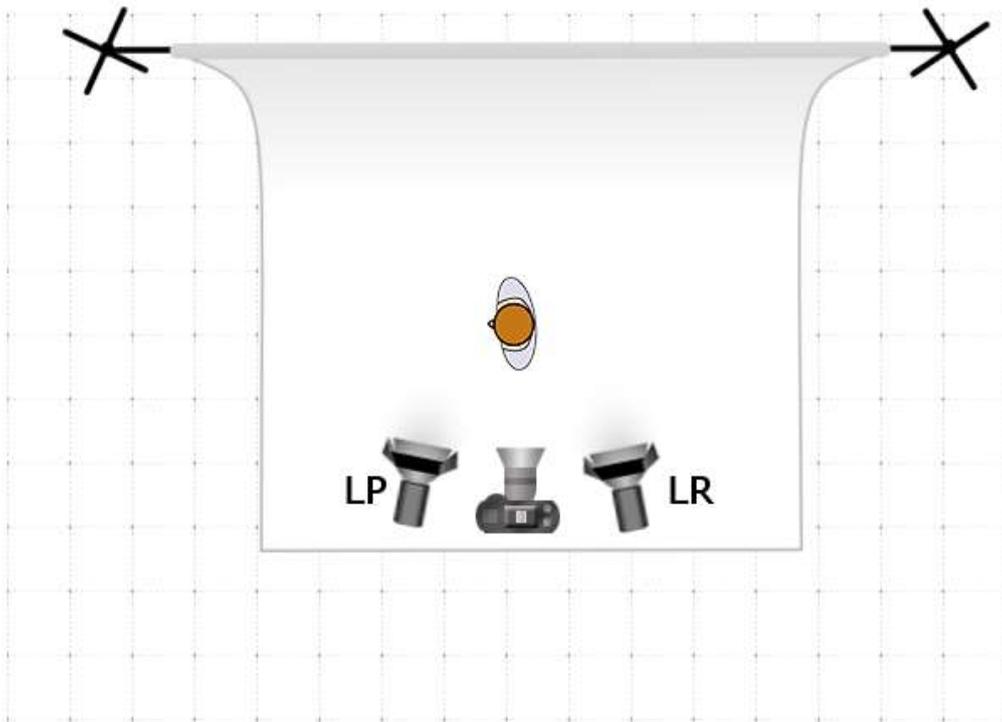


Figura 2: La belle Ferronière

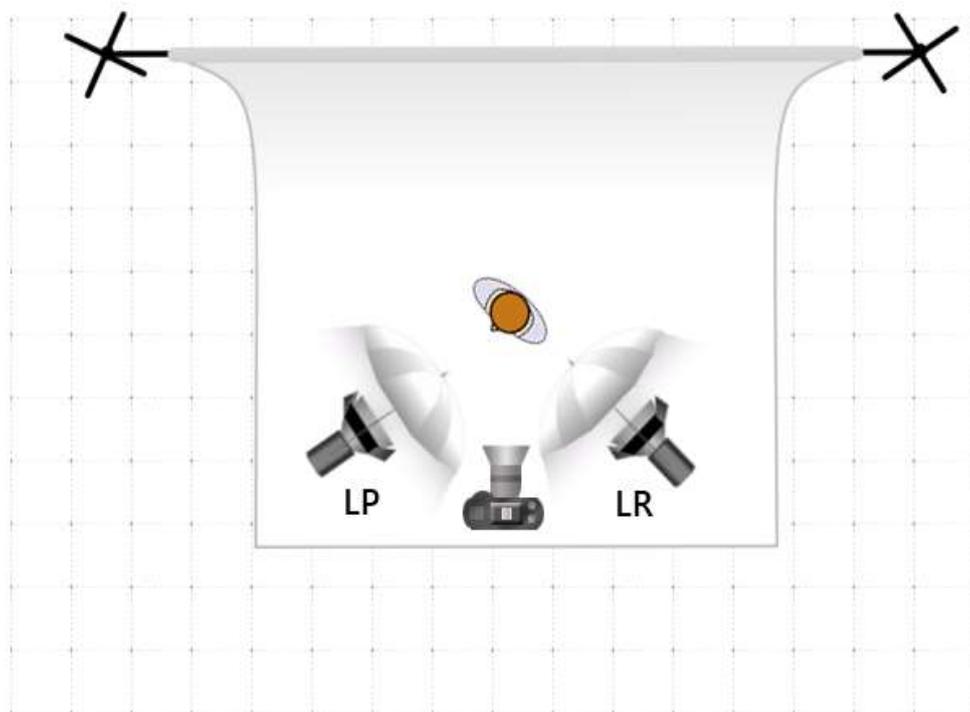


Figura 3: *La dama del armiño*

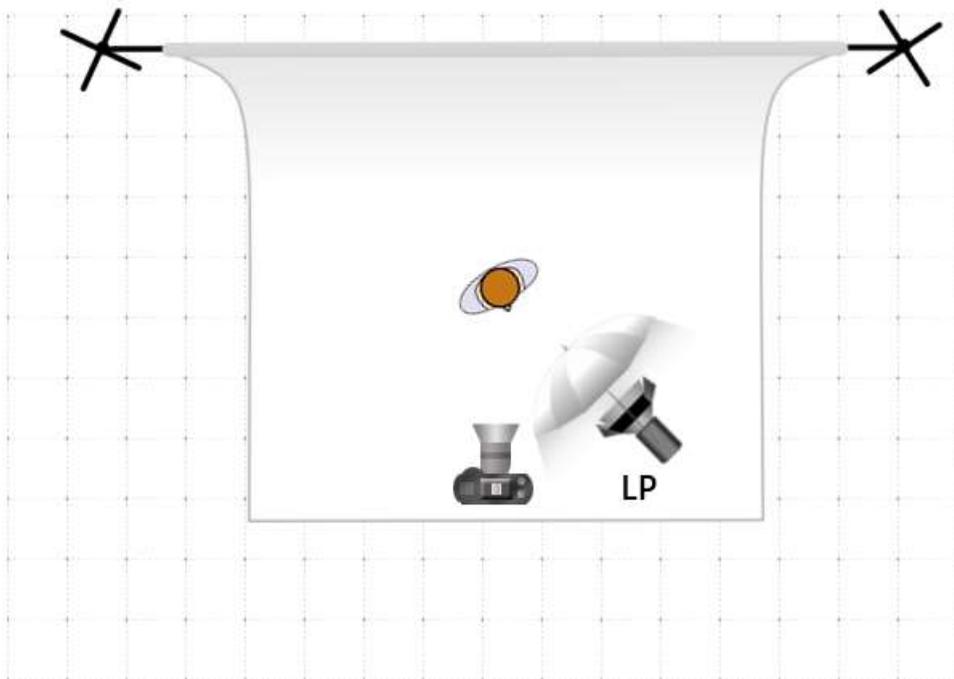


Figura 4: *La costurera*

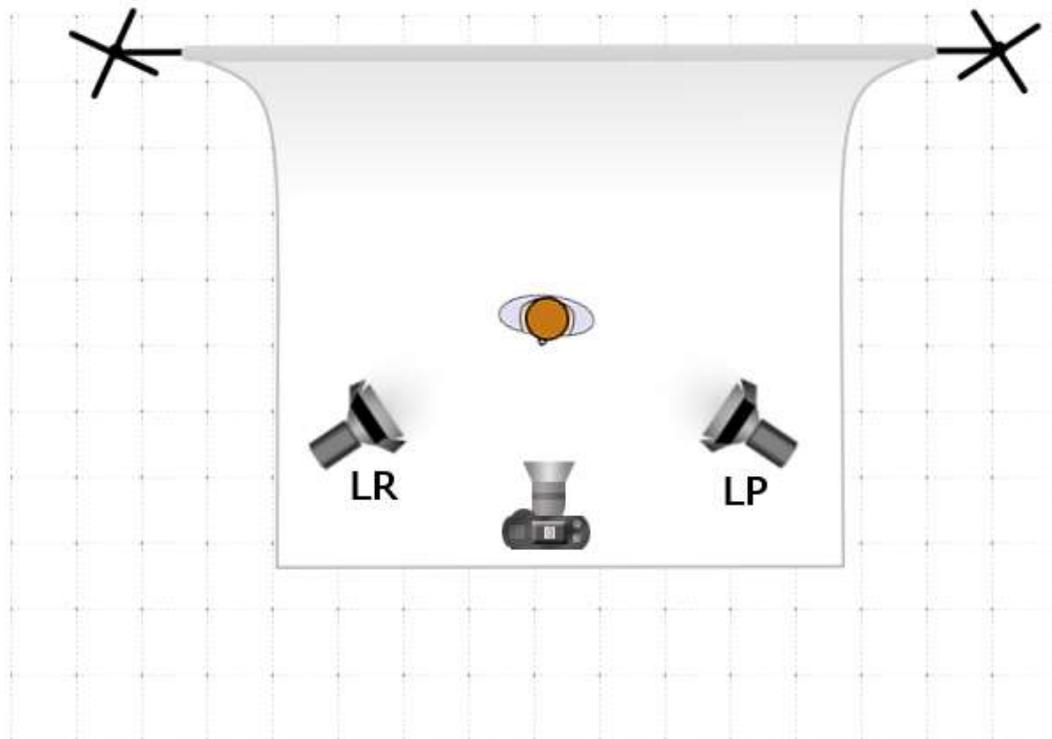


Figura 5: *La joven de la perla*

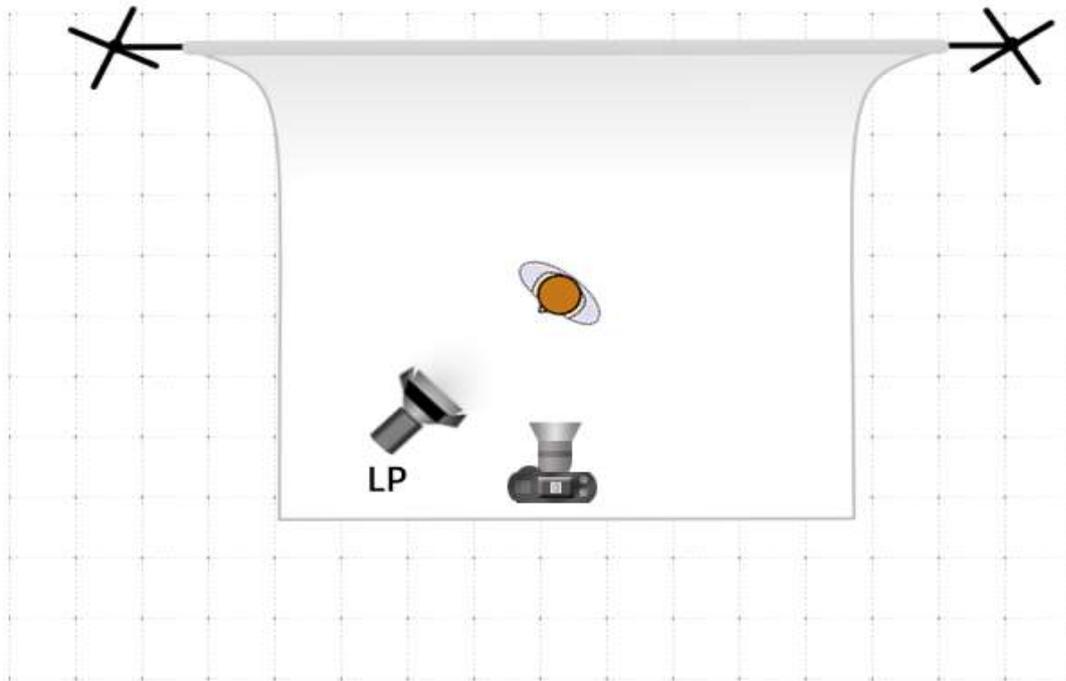


Figura 6: *Autorretrato de Gilbert Charles Stuart*

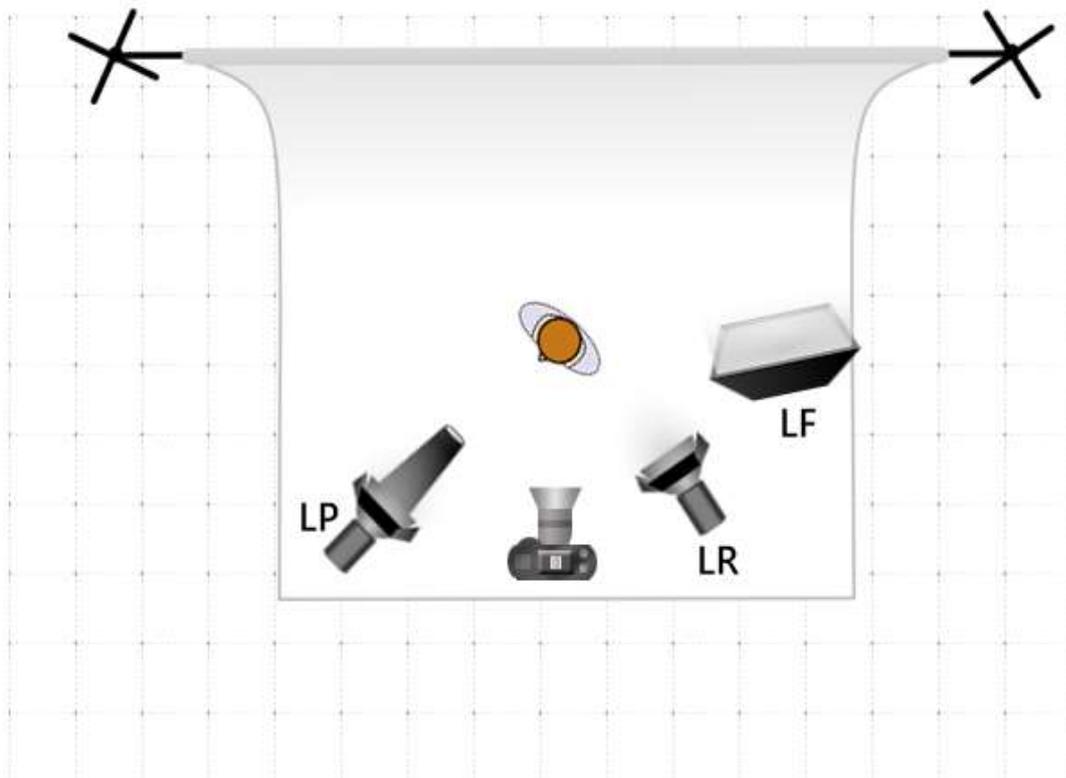


Figura 7: Retrato de Doña Isabel Cobos de Porcel

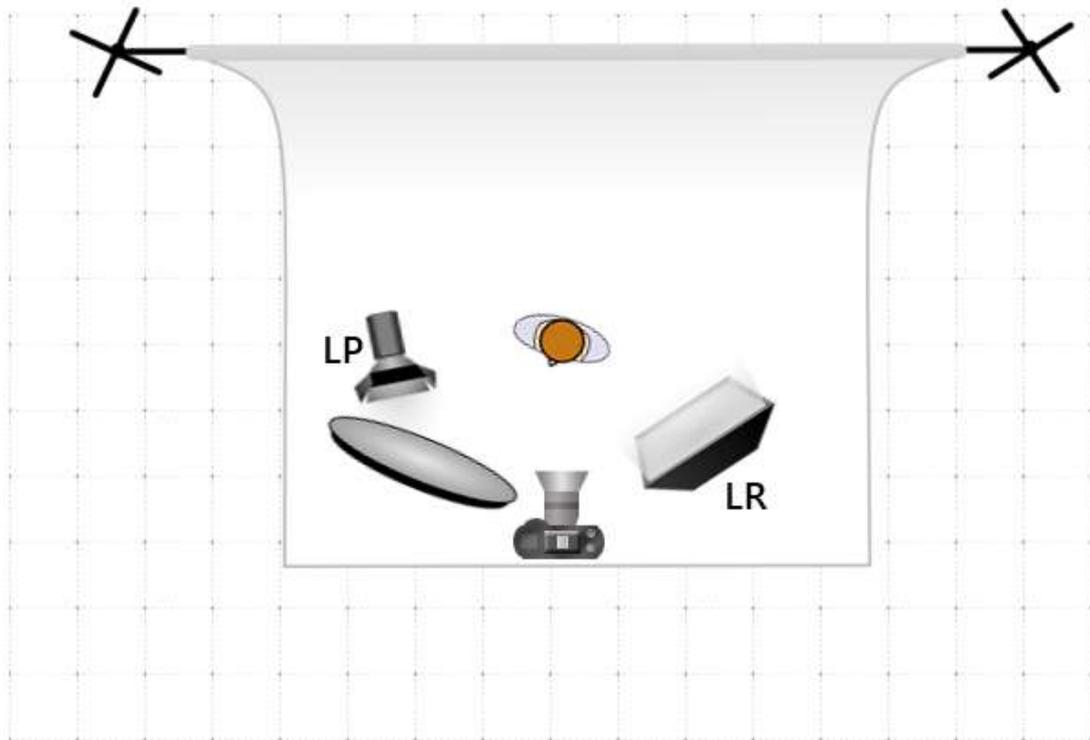


Figura 8: La maja vestida

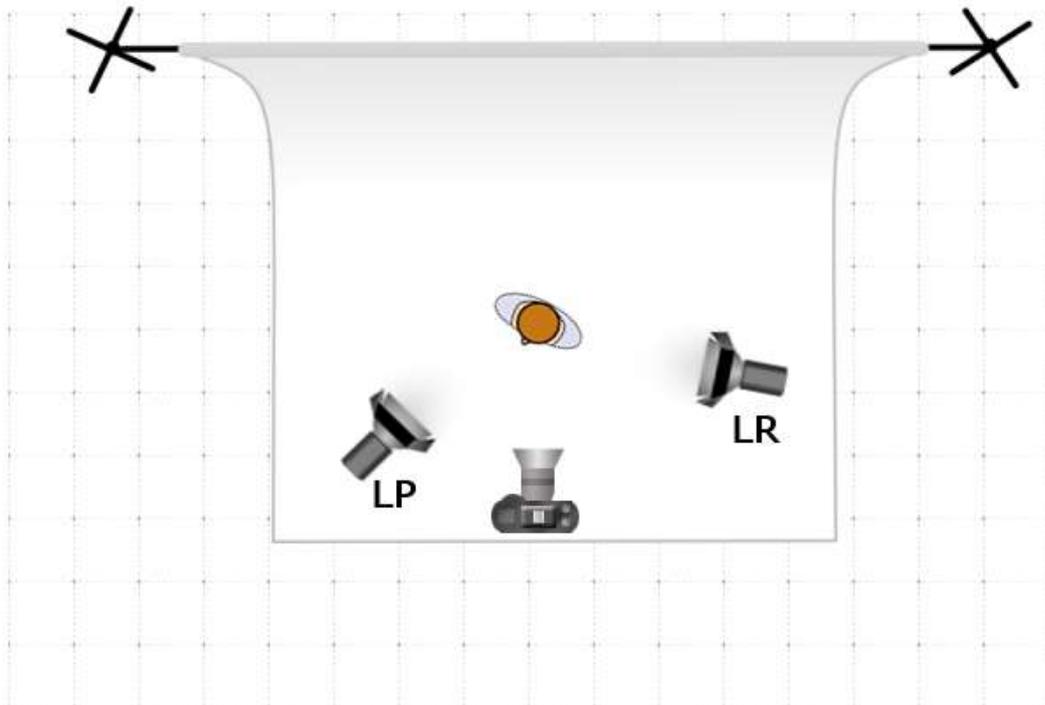
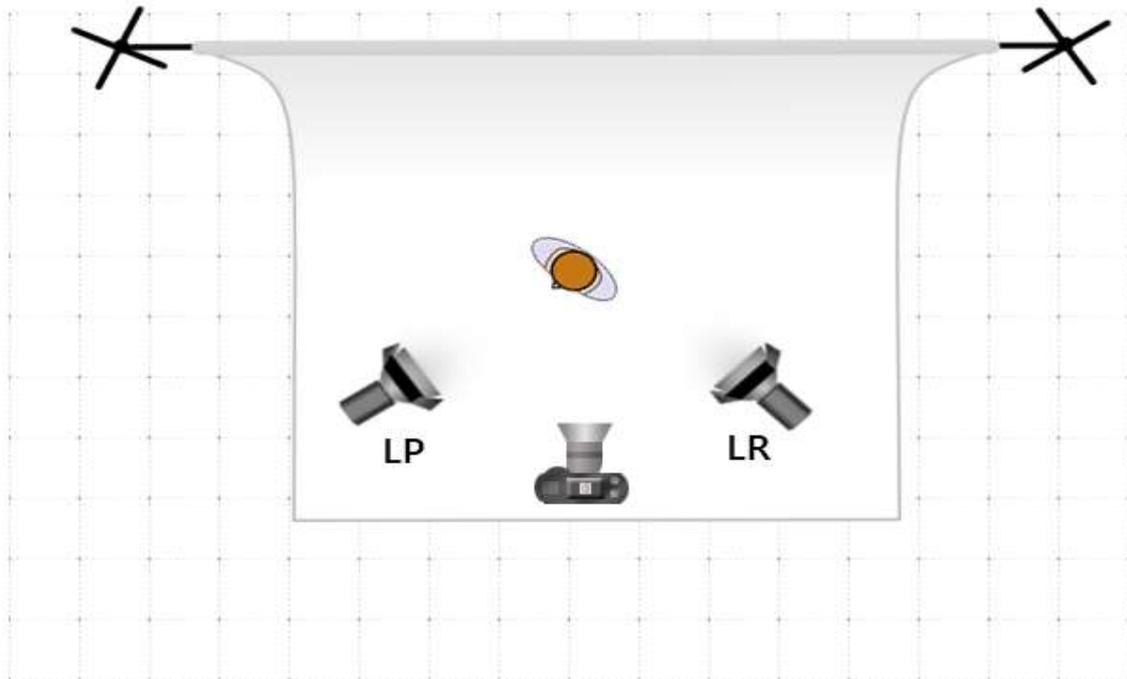


Figura 9: Retrato de Bécquer



5.2 JUSTIFICACIÓN Y APORTACIÓN DE LAS LOCALIZACIONES

Todos los retratos han sido realizados en el estudio de fotografía de la Facultad de Comunicación de Sevilla.

5.3 ASPECTOS TÉCNICOS Y EQUIPO USADO

Podemos destacar 2 características importantes en el equipo usado. El fácil manejo: hemos preferido trabajar con el equipo de la facultad ya que es sencillo y sabemos usarlo, en lugar de hacerlo con uno alquilado de mejor calidad pero difícil de manejar; y la versatilidad: el equipo nos ha permitido realizar los retratos aplicando distintas habilidades.

Las fotografías se han llevado a cabo con la cámara Nikon D5200 y el resultado final de los retratos han sido editados con el programa Photoshop. Para ajustar y modificar la luz en nuestros retratos hemos recurrido a una serie de accesorios:

1. Reflectores: que otorgan una cobertura uniforme y una alta salida de luz de medio a alto contraste
2. Paraguas blancos: utilizados para crear una luz suave no direccional.

3. Conos: utilizados para direccionar la luz en un punto concreto.
4. Cajas de luz: para producir una dispersión de luz suave y difusa, parecida a la del sol en un día nublado.

5.4 PROYECTO FOTOGRÁFICO

Figura 1: *Retrato de un joven de perfil.*



Aunque la iluminación no es uno de los puntos más complicados en esta fotografía, encontrar el modelo si lo ha sido, de hecho, el modelo en esta foto, José Salmerón Sánchez, es considerablemente más mayor que el retratado en el cuadro. La base de esta fotografía es su iluminación plana y cálida colocada a ambos lados de la cámara delante de fondo negro. Nos pareció interesante elegir este retrato debido a la postura de la figura, de perfil. Los demás retratos seleccionados son de frente a la cámara o a tres cuartos y éste nos permitía un dinamismo en cuanto a postura y, a la vez, una oportunidad para indagar y jugar con la iluminación aprovechando esta colocación del modelo.

En este retrato hemos intentado sobre todo conseguir el color del rostro de la figura. Los tonos que predominan en él son tonos cálidos, anaranjados y amarillentos. Además, debido a la diferencia clara de edad entre las dos figuras, la de la fotografía y la del cuadro, hemos intentado alisar y rejuvenecer el rostro utilizando Photoshop.

Figura 2: *La belle Ferronière*



En este cuadro se nos presentaba una gran dificultad, el vestuario de la modelo. Teníamos muy en cuenta el estilo y la paleta de color del vestido de la Belle Ferronière, ya que lo consideramos un elemento primordial para el conjunto de la obra. Sin embargo, fue complicado conseguir una prenda que recordase a este vestido, por lo que decidimos centrarnos en el parecido de la joven. Así observamos a nuestra modelo, Paloma Cañes, cuyo rostro, bastante parecido al de la joven, nos muestra una gran viveza y nos transporta al momento en el que esta obra fue concebida.

Esta es una de las fotografías más conseguidas en cuanto a iluminación, puesto que queríamos captar las sombras principales del rostro de la retratada. Cuando llegamos al estudio y colocamos los focos, la iluminación resultó ser más sencilla de lo que teníamos en mente.

En la edición con Photoshop hemos añadido algunos elementos como el alféizar blanco que aparece en la parte inferior del cuadro. Este elemento hace que haya una separación entre la figura retratada y el espectador. Además, hemos corregido la luminosidad de la fotografía para conseguir un aspecto difuminado y unas sombras poco marcadas.

Figura 3: *La dama del armiño*



La composición dinámica de esta obra ha supuesto uno de los mayores retos a la hora de realizar este retrato. La postura de la dama, así como la del armiño, han presentado muchas dificultades al iluminar el conjunto. En un primer momento nos planteamos utilizar algún animal para esta fotografía. Pensamos en perros, gatos e incluso hurones. Sin embargo, ya que no está permitido entrar con animales en la facultad, tuvimos que deshacernos de esa idea. Nuestra modelo, Inmaculada Serra de Torres, portaba entre sus brazos un peluche que hemos cambiado posteriormente por el animal en la edición.

Hemos utilizado una iluminación suave y de baja intensidad, por lo que la retratada no muestra sombras duras en ninguna parte de su cuerpo.

El vestuario utilizado es propio. Los complementos nos los cedió la modelo. Para marcar las sombras de la parte izquierda del rostro hemos utilizado sombras de maquillaje oscuras.

Figura 4: *La costurera*



En un primer momento el cuadro no parecía tener una complicación excesiva y nuestra modelo, Elisa Llavdaniti, fue una de las primeras en aparecer en nuestra cabeza a la hora de plantearnos realizar esta fotografía. Tampoco era necesario que la modelo tuviera un parecido demasiado semejante al del cuadro, dado que la postura de la retratada en la pintura hace que el rostro quede ensombrecido y solo se le intuya parte de la cara.

A la hora de buscar el atrezzo y el vestuario sí hemos tenido algunas complicaciones, teniendo incluso que aplazar la fecha debido a que no encontrábamos el material indispensable para llevar a cabo esta fotografía con éxito.

El Photoshop ha sido uno de nuestros aliados en este retrato, ya que hemos tenido que hacer uso de él para cambiar los colores de algunos objetos como el pasador y el pañuelo que lleva sobre los hombros. Este programa también nos ha sido de gran ayuda a la hora de incluir más luminosidad en la composición resaltando sobre todo la figura de la modelo.

Figura 5: *La joven de la perla*



Este retrato ha resultado ser uno de los más agradecidos en cuanto a resultado final. El juego de luces y sombras, así como el brillo en el rostro y la perla son resultado de numerosas pruebas y ajustes en la intensidad de la luz. Al ser uno de los cuadros más famosos y representados de toda la colección elegida, hemos podido tener de referencia, no sólo el cuadro original que por supuesto ha sido la base, sino también otras imitaciones de la obra que nos han permitido obtener ideas en cuanto a vestuario e iluminación a la hora de realizarlo.

El vestuario para hacer frente a esta fotografía fue rápido y fácil de encontrar puesto que, todo lo necesario lo encontramos en nuestras casas. Este vestuario es quizá uno de los que más se puede asemejar a nuestra época, por eso creemos que ha sido el más sencillo de reunir.

La iluminación creada para esta fotografía fue tan solo con un punto de luz colocado en el lugar exacto. Esta fuente de luz nos dio las sombras precisas en las zonas de la cara y del hombro. También hemos querido resaltar en esta fotografía el brillo de labios con el que aparece la joven de la perla en el cuadro. Para ello nos hemos ayudado de maquillaje blanco colocado estratégicamente en el labio que nos ha permitido obtener el resultado buscado.

La mirada de nuestra modelo, Ana Novoa Montero, ha conseguido captar la esencia de la joven. Una mirada misteriosa y penetrante que constituye la identidad de la obra.

Figura 6: *Autorretrato de Gilbert Charles Stuart*



Para llevar a cabo esta fotografía hemos utilizado, como elemento principal, un cono con el que hemos dirigido la luz para focalizarla en el rostro de nuestro modelo, Nicolás Navea Fernández. Esta herramienta nos ha proporcionado el efecto lo más parecido posible al cuadro, dejando en un segundo plano las zonas que están fuera del área del cono. Además, el gran parecido del modelo con el autorretrato nos ha permitido acercarnos aún más a nuestro propósito de imitar la obra. Por otro lado, hemos añadido también una luz de relleno para suavizar algunas sombras que aparecían en el lado izquierdo de la cara del modelo. Para separar la figura del fondo y perfilar el contorno, hemos colocado una luz de fondo para evitar que las partes oscuras, tanto del gorro como de su atuendo, se mimeticen haciendo que no se distingan una de la otra.

Un aspecto muy importante en la estructura compositiva de las imágenes es la relación espacial que hace referencia a la relación visual entre el sujeto retratado y el fondo. En este caso, al tratarse de un retrato en primer plano, el fondo es prácticamente imperceptible. El peso del retrato recae directamente en el personaje. En este proceso de elaboración del retrato, aun teniendo siempre presente el cuadro original: observando las zonas de luces y sombras, comprobando la postura y expresión de modelo e imitando el vestuario y el maquillaje lo más fielmente posible, ha sido de gran dificultad capturar los colores de la obra en su totalidad. Por ello, una vez tomada la fotografía, hemos recurrido a programas de edición, como Photoshop, para corregir la calidez, saturación y el color. Así hemos conseguido acercarnos a la paleta amarilla utilizado por el pintor para destacar el rostro del retratado.

Figura 7: *Retrato de Doña Isabel Cobos de Porcel*

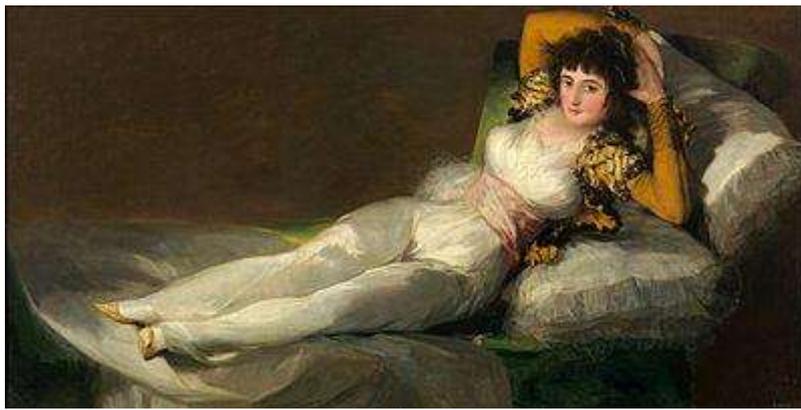


La iluminación de este retrato es difusa ya que, uno de los focos está dirigido hacia un reflector plateado que proyecta la luz de manera uniforme sobre el sujeto. El otro foco sirve como luz de relleno eliminando sombras y ayudando a obtener este efecto plano.

El vestuario de este retrato ha sido uno de los más complicados debido a que se trata de elementos tradicionales y difíciles de reproducir. Aun así, el resultado final ha sido próximo al de la obra original. Igualmente, el maquillaje también ha contribuido a que nuestra modelo, Alejandra Ramos Brodard, se pareciera a Doña Isabel Cobos de Porcel.

La edición de esta fotografía se ha basado en la corrección de los brillos y las sombras de la cara para suavizar el rostro de la modelo. Además, ya que en nuestra facultad no disponemos de variedad de fondos, hemos decidido retocar también el fondo para que fuera del mismo color que el del cuadro. Por último, hemos modificado el contraste y la tonalidad consiguiendo una temperatura de color más cálida.

Figura 8: *La maja vestida*



A la hora de llevar a cabo este retrato se nos planteaban muchas dificultades, la más destacada: el lugar y el atrezzo que aparecen en el cuadro. Al no disponer de ningún diván de las características necesarias, hemos optado por utilizar los recursos de la facultad, por lo que hemos adaptado el sofá beige del estudio de fotografía. Como este objeto es uno de los más representativos del cuadro, al igual que la pose de la figura, hemos decidido utilizar herramientas de edición para colocar a nuestra modelo Patricia Martínez en el diván de la pintura, extrayendo el fondo y el objeto directamente del cuadro. En un primer momento, nuestra idea era reproducir con otros recursos este sofá, pero dado que es un objeto complicado de encontrar y mucho más de llevar a la facultad, hemos creído que la opción de la edición a través de Photoshop era la que más cerca estaba a conseguir esa similitud y evocación del cuadro que necesitamos.

En cuanto a la iluminación, destacar que hemos usado dos puntos de luz. La luz principal orientada hacia la figura y la luz de relleno para intentar definir las sombras que aparecen en el cuadro.

Figura 9: *Retrato de Bécquer*



Para esta fotografía, utilizando dos focos colocados a ambos lados de la cámara, hemos conseguido acercarnos bastante a la composición original. La iluminación que aparece en el cuadro es más fría que la que hemos obtenido. Decidimos acercarnos más a los tonos cálidos ya que era más fácil con los medios de los que disponíamos en el estudio. Uno de los aspectos a destacar en esta imagen es el gran parecido que guarda nuestro modelo Christian Romero Palomo con la figura del cuadro.

En esta composición, el fondo era uno de los elementos más difíciles de reproducir. Al no contar con los materiales adecuados en el estudio de la facultad, hemos optado por copiar el fondo del cuadro.

El vestuario que necesitábamos representar para esta fotografía tenía algo de dificultad debido a las texturas de la ropa que aparecen en el cuadro. Hemos intentado reproducirlo utilizando elementos parecidos pero variando los tonos.

6.CONCLUSIONES Y PROBLEMÁTICAS

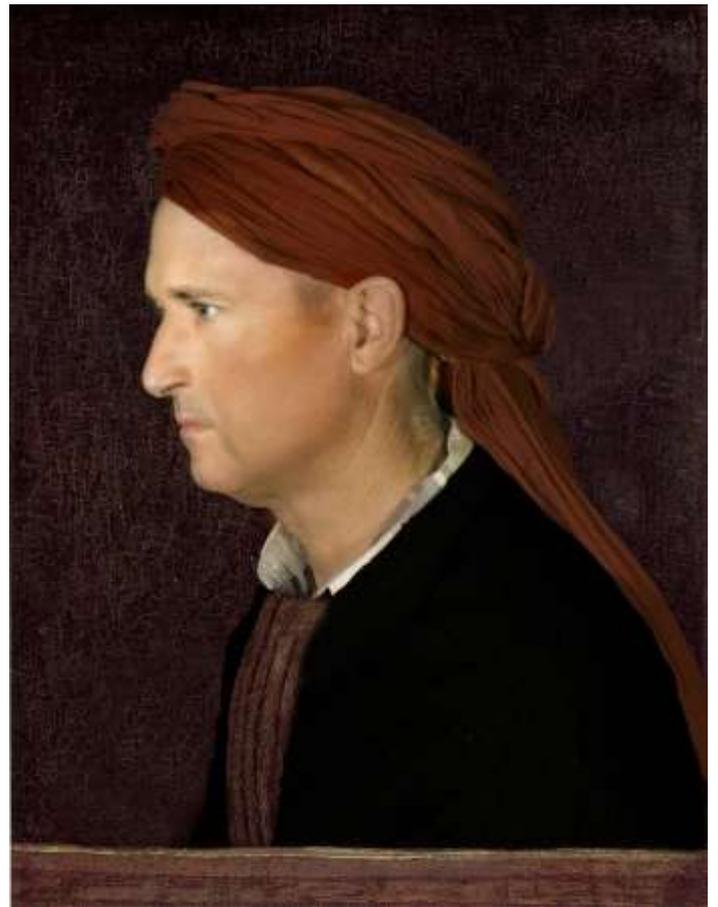
El objetivo principal de este proyecto ha consistido en elaborar fotografías que representaran retratos famosos en pintura. Para ello hemos realizado una investigación sobre los retratos pictóricos, teniendo como referencia a los principales fotógrafos pictorialistas. Posteriormente hemos analizado las obras seleccionadas para nuestro proyecto, atendiendo a sus características compositivas y cromáticas.

Nuestra metodología ha sido aplicada sobre una muestra representativa de retratos realizados por diversos pintores del siglo XV al XIX, obteniendo resultados muy positivos. Podemos decir que este proyecto ha llevado a buen puerto su propósito inicial de evocar las obras de manera actualizada, pues el vestuario de los retratados ha sido siempre moderno y conseguido en las casas de nuestros amigos, familiares o los propios modelos.

La fase posterior a la investigación, es decir, la de la elaboración de los retratos, ha sido la que más inconvenientes y problemáticas ha presentado. Sin embargo, al haber resuelto estos problemas hemos conseguido depurar y enriquecer nuestras fotografías. Uno de los principales obstáculos a la hora de trabajar lo hemos encontrado al intentar ajustar la disponibilidad de los modelos a los horarios del estudio de fotografía. Además, los medios de los que dispone la facultad no siempre se encontraban en buen estado, obligándonos en algunas ocasiones a buscar equipo externo o a cambiar de día la elaboración del retrato. A pesar de todo ello estamos satisfechas con los resultados obtenidos.

Como conclusión final podemos destacar que cada vez son más los aspectos artísticos que conectan el Pictorialismo con los usos fotográficos actuales que, utilizando diferentes herramientas y dispositivos, no hacen más que basarse en los planteamientos estéticos que proponían los autores pictorialistas hace ya más de un siglo. Actualmente muchos fotógrafos profesionales y aficionados utilizan diversos programas de retoque digital y acabados por medio de filtros que dotan a las fotografías de un aspecto antiguo o de un acabado en ocasiones muy alejado de los parámetros estrictamente fotográficos.

7. ANEXOS



















8. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

BERGER, John (2006) “La imagen cambiante del hombre en el retrato” en *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Gustavo Gili, Barcelona.

BERTI, Luciano y FOGGI, Rossella (1993) *Masaccio: catálogo completo de pinturas*. Akal ediciones, Madrid.

BOLAÑOS, María (2003) Leonardo Da Vinci: de la anatomía a la pintura. [Consulta 25.05.2017]: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/114/118>

BRAY, Xavier (2015) *Los retratos: Goya*. Turner, Madrid.

BROWN, Jonathan (2006) *Velázquez, pintor y cortesano*. Alianza editorial

CALVO SERRALLER, Francisco (2009) *Goya: obra pictórica*. Electa, Barcelona

CASTELO, LUIS *Soportes, Pictorialismo y lo digital*

CHECA CREMADES, Fernando (2008) *Obra completa: Velázquez*. Electa

ECKILSIN, Erik (1999) "Gilbert Stuart", en *Gilbert Stuart Birthplace*. [Consulta 20.05.2017]:
http://web.archive.org/web/20010514194243/www.geocities.com/Heartland/Hills/6365/stuart_hist.html

ESNE (2012) "Pictorialismo", en *Historia de la Fotografía*, diciembre de 2012 [Consulta 14.05.2017]: <http://hdfesne.blogspot.com.es/2012/12/pictorialismo.html>

FRAGOZO, Mara. [Yeraki Ariel]. (2014, julio 3). Pictorialismo Fotografía como Arte [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9-77S0yZKi0>

GALVÁN DÍEZ, María Josefa (2015) *El retrato como texto pictórico: lenguaje, gesto y signo en la pintura sevillana de finales del s. XIX a mediados del s. XX*. Facultad de bellas artes, Universidad de Sevilla.

GARRIDO PÉREZ, María del Carmen. *Velázquez pintando*. [Consulta 24.05.2017]: <http://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/viewFile/46708/48081>

SOUGEZ, Marie Loup (1998). *Historia de la fotografía*. Cátedra.

LÁZARO SEBASTIÁN, Fco Javier (2014) “Caracterización del panorama fotográfico español a mediados del siglo XX” en *Revista da Faculdade de Letras, CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO Volume XIII*, p. 207-220 Porto 2014 [Consulta: 23.03.2017] <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12994.pdf>

MARGARIT, Rosa M. “Presentación del libro de María Noel Lapoujade La imaginación estética en la mirada de Vermeer” en *Istmica nº11*. 2007.[Consulta 25.05.2017]: http://www.repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/2281/recurso_379.pdf?sequence=1

MARTÍN LÓPEZ, Ana María (2013) *En torno a los fondos pictorialistas de la colección de la Real Sociedad Fotográfica*

NEWHALL, Beaumont (2006) *Historia de la fotografía*. FotoGGrafía, Barcelona
(2008) *El ABC de la fotografía*. China, Phaidon

POPE-HENNESSY, Jhon (1985) *El retrato en el renacimiento*. Akal. Madrid.

PRÄKEL, David (2007) *Basics Photography 02: Lightning*. Ava Academia, Switzerland

SUÁREZ FERNÁNDEZ, José Carlos (2005) “Fotomontaje Versus Montaje fotográfico: especificidad artística y construcción de realidades”, en *Análisis de la imagen fotográfica*.

VARIS, Lee (2007) *Iluminación y retoque de retratos*. Anaya Multimedia, Madrid.

VICENT GALDÓN, Francisco (1999) *José Ortiz Echagüe, un documentalista en el pictorialismo*. Añil

WATEK, Janusz. *La dama del armiño* [Consulta 24.05.2017]: http://www.patrimonionacional.es/polonia/pdf/Articulo_Dama_del_Armino.pdf

WESTON, Chris (2009) *Claves Fotografía: Iluminación*. Blume, Barcelona.

ZOLLNER, Frank (2003) *Leonardo da Vinci: obra pictórica completa*. Taschen

ZOLLNER, Frank (2003) *Leonardo da Vinci's Portraits: Ginevra de' Benci, Cecilia Gallerani, La Belle Ferronnière, and Mona Lisa*. Consulta [24.05.2017]: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/169/1/Zoellner_Raffael_03.pdf