

# Evolución y tipología del retrato fotográfico

Concha CASAJÚS QUIRÓS  
Universidad Complutense de Madrid.  
Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)  
*casajuss@yahoo.es*

Recibido: Diciembre de 2008

Aceptado: 25 de Mayo de 2009

## RESUMEN

La Configuración del retrato actual no se puede entender desconociendo la evolución del retrato fotográfico y de los tipos que se han ido creando por influencia del fotoperiodismo y de la fotografía de identificación.

**Palabras Clave:** Evolución, tipología, retrato fotográfico

## Evolution and typology of the photographic portrait

### ABSTRACT

The configuration of the current portrait cannot be understood without knowing the evolution of the photographic portrait and of the types that have been created with the influence of photojournalism and identification photography.

**Key words:** Evolution, typology, photographic portrait.

**SUMARIO:** Pioneros del retrato fotográfico. Retrato físico. Retrato psicológico. Retrato arquetípico. Retrato subjetivo y experimental. Retrato social utópico. Retrato significativo. Retratos insólitos y publicitarios. Retratos introvertidos. Eclecticismo.

El retrato de líderes políticos o de responsables de importantes acontecimientos en actitudes a veces casi ridículas y en las que el autor opina, es un fenómeno contemporáneo que hace mucho tiempo dejó de extrañarnos y que asumimos como algo natural y cotidiano. Esta manera de retratar hubiera sido impensable en otras épocas, y en parte es el resultado de la influencia de la propia fotografía.

Desde el siglo XVIII el interés hacia el retrato ha ido paulatinamente creciendo en una progresión casi continua, como lo demuestra la enorme proliferación de exposiciones desarrolladas en los últimos años en torno a este género. Exposiciones que muestran y reflexionan sobre todo tipo de retratos: modernos, contemporáneos, clásicos o vanguardistas, pictóricos o fotográficos, realistas, idealizados, ficticios... Sobre los que se compara, se analiza, se duda, sobre los que se eliminan las barreras espaciales, temporales, técnicas y se demuestra que las influencias están interrelacionadas y que la evolución y la transformación del concepto de retrato ha estado y está estrechamente vinculado al concepto de ser humano, a su situación / posición en referencia a los demás y al contexto cultural en el que se encuentra inmerso y que varía según el lugar o que evoluciona con el tiempo. El yo y la alteridad. ¿Nos retratamos para nosotros mismos o para los demás?.



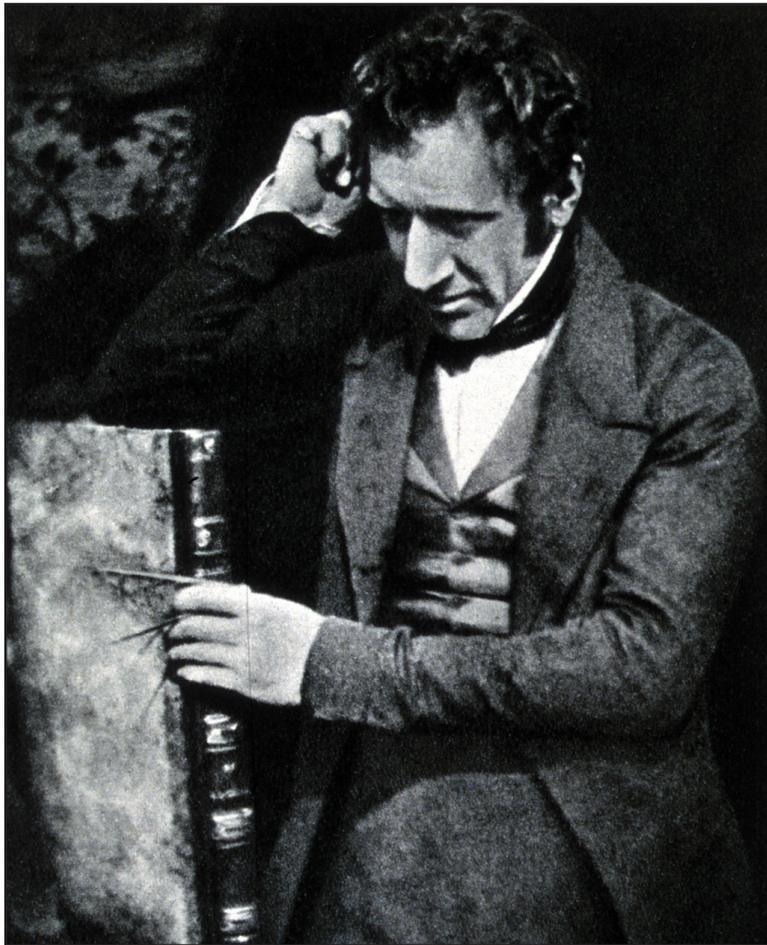
**Fig. 1.** Lipski: R. Reagan.1983

Se observa, también, que en un mundo que camina hacia la globalización, las resistencias individualizadoras propician el desarrollo y la evolución del concepto hacia lo autobiográfico y hacia la ruptura de lo público y lo privado. Es como si en este mundo difuso y de indeterminadas fronteras, el retrato sirviera para enfocar, para imponer un cierto orden y claridad. Es como si fuera la respuesta a la necesidad de protagonismo del retratado y del retratista. Es como si por obra y gracia de imágenes plasmadas sobre cualquier tipo de soporte, los seres humanos se sintieran protagonistas del gran o pequeño espectáculo del mundo y quedaran virtualmente salvados, no sé si satisfechos, porque hubiera sobrevivido alguna prueba de su existencia. A las fotografías directamente vinculadas con la realidad se les ha concedido un valor excepcional como testigos de los acontecimientos y de distintas formas de vida y de pensamiento. Su capacidad para documentar, comunicar o persuadir es hoy por hoy incuestionable. Sin embargo en el proceso para encontrarse a si misma y con su propio lenguaje, muchas veces marcado por la imparable evolución técnica, ha ido desarrollando cada vez más su capacidad de interpretar, recrear o transformar la realidad. Pero siendo, como es, una forma de expresión esencialmente temporal ha podido conciliar algo tan aparentemente contradictorio como es lo efímero y lo eterno. El retrato fotográfico, por haber nacido en plena fase de expansión del género se ha enriquecido con las características y conceptos que le precedieron, por razones de fidelidad a su propia esencia y de supervivencia ha mantenido y mantiene al hombre como protagonista y ha ido desarrollando su propia tipología que a su vez ha influido en otras formas de expresión artística. Desde el punto de vista fotográfico abundan los trabajos técnicos pero escasean los teóricos.

Razones nos han impulsado a abordar el tema de la evolución y del establecimiento de tipos de retratos fotográficos. Por falta de espacio ha habido que hacerlo de manera esquemática. Ni están todos los que son, ni son todos los que están, la selección se ha hecho en función de la claridad expositiva y de lo que se considera que aporta más aunque ello conlleve algún salto cronológico.

### Pioneros del retrato fotográfico

Hasta 1850 las técnicas más utilizadas para retratar fueron la daguerrotipia y la calotipia. Pero para poder grabar la imagen se necesitaban largos tiempos de exposición a la luz natural, por lo que para conseguir la inmovilidad de los modelos solían apoyarlos y amarrarlos con disimulados sistemas que no evitaban la rigidez de las posturas e impedían que mostraran la mirada.



**Fig. 2.** Hill-Adamson, 1845

La fotografía de retrato se convirtió en una realidad a partir de que Claudet presentara el proceso de aceleración ante la Academia de Ciencias Francesa en los años cuarenta del siglo diecinueve. Dicho avance permitió al daguerrotipo acortar los tiempos de exposición y que los modelos pudieran salir retratados con los ojos abiertos.

Entonces fue cuando se inauguraron los primeros estudios en París, destacando el de Claudet y el de los hermanos Bisson. Sin embargo los precios oscilaban entre los diez y los veinte francos lo que resultaba caro para la gran mayoría del público.

Casi al mismo tiempo Biow, retrataba a la familia real prusiana y a los grandes personajes de la época. Lo mismo que Brady en Norteamérica quiso crear una Galería Nacional de Retratos Fotográficos. Ambos fueron pioneros en la fotografía de prensa. Biow junto con Carl Ferdinand Stelzner realizaron los más artísticos daguerrotipos de Alemania y quizá del mundo. Stelzner, que fue miniaturista antes que fotógrafo, en un intento por acercarse lo más posible a la realidad encargó colorear las imágenes a su mujer.

En la misma década en Edimburgo (Escocia) nos encontramos con el Estudio Hill y Adamson que trabajaron con la técnica del calotipo. David Octavius Hill era un pintor de paisaje que se asoció a Robert Adamson, fotógrafo que moriría muy pronto (a los veintisiete años). Se pasaron al retrato seguramente por razones económicas.

Algo más alejados de las influencias pictóricas de los grandes núcleos artísticos como París o Londres actuaron de una forma libre de prejuicios y más espontánea. Unieron técnica y gusto estético consiguiendo una serie de retratos menos nítidos, más difuminados, ricos en medios tonos y en luces, con encuadres diferentes e intentando justificar para que parecieran más naturales las obligadamente rígidas posturas de los retratados.

## Retrato Físico

La lucha por el desarrollo y control de la técnica fotográfica hará que durante un tiempo el principal objetivo sea el reconocimiento físico del personaje.

En los años cincuenta triunfa la “carta-de-visita”, que fue posible gracias a un sistema ideado por el fotógrafo francés André Adolphe Disderi que reducía los costes de producción permitiendo que cada vez más personas pudieran acceder al retrato fotográfico.

“El sistema utilizaba una cámara de cuatro objetivos idénticos de focal corta; el interior de la cámara estaba dividido en cuatro compartimentos, uno para cada objetivo. Exponiendo primero la mitad de la placa y después la otra mitad, mediante un porta placas desplazable (...) podían tomarse ocho pequeñas fotografías. Para obtener una variedad de poses los objetivos podían descubrirse separadamente y cada vez se tomaba una nueva pose.”<sup>1</sup>

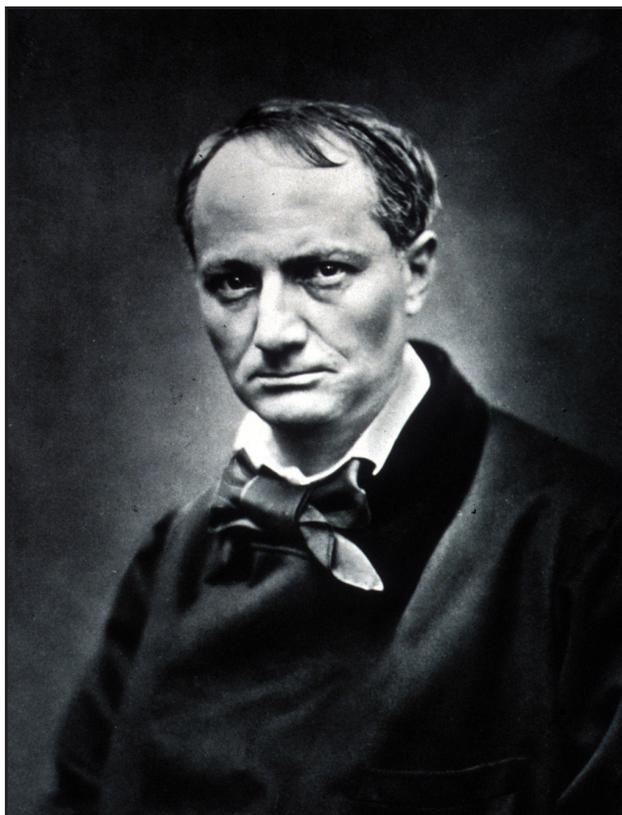
De esta manera de un solo negativo se obtenían ocho positivos por contacto, todos diferentes y de un tamaño que no admitía retoque, con lo cual todavía se abarataba más el producto. Este procedimiento se unió a la idea de otros de hacer tarjetas de visita fotográficas y fue patentado por Disderi en 1854 que se hizo famoso cuando Napoleón III se retrató en su estudio en 1859.

<sup>1</sup> GERNSEHEIM, H.: *Historia Gráfica de la Fotografía*, Barcelona, 1966, p.4.

En Inglaterra lo introdujo J. E. Mayall con fotografías de la reina Victoria y el resto de la familia real a partir de 1860. Aunque otro francés, Silvy, utilizando fondos de paisaje y posturas pictóricas adquirió rápidamente fama y una clientela que le consideró exquisito.

Del uso de la tarjeta de visita se pasó a la cartomanía. Se coleccionaban retratos de personajes ilustres, con lo que se obtuvieron grandes ganancias. La fotografía había entrado en una vía de producción casi industrial y muy comercial, en la que los retratos resultantes carecían de originalidad, de profundidad, de personalidad, eran epidérmicos y estereotipados. En los años sesenta la masa accedió a este tipo de retrato, que costaba poco, demandando fundamentalmente un escenario lo más lujoso y aparente posible.

“En cada década, tanto en el tipo carte de visite, como en el tamaño catorce por diez centímetros, predominaban unos accesorios especialmente característicos. En los años sesenta había la balaustrada, la columna y la cortina; en los setenta, el puente rústico y el portillo; en los ochenta la hamaca, el columpio y el vagón de ferrocarril; en la década de los noventa las palmeras, las cacatúas y las bicicletas; y al iniciarse el siglo XX fue el automóvil para los esnobs.”<sup>2</sup>



**Fig. 3.** Carjat. Baudelaire, 1865

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 119

## Retrato Psicológico

Pero hubo retratistas que fueron más allá de la apariencia, intentando individualizar y dar personalidad a sus imágenes. Aquí citaremos a unos pocos con sus respectivas aportaciones:

Etienne Carjat.(Francia, 1826-1906) Fue capaz de captar rápidamente las características esenciales del modelo. Sus retratos son sinceros, realistas, sorprenden por su simplicidad. Tienen vida y transmiten con fuerza la personalidad del retratado.

Gaspar Félix Tournachon, llamado NADAR (Francia, 1820-1910). Fue pionero en muchos sentidos: tomó la primera fotografía aérea desde un globo en 1858, hizo las primeras fotografías bajo tierra con luz eléctrica de arco obtenida con una batería Bunsen en las catacumbas y alcantarillados de París, prestó su viejo estudio a los impresionistas para realizar su primera exposición y fue un retratista de éxito.

Devolvió a los retratados la naturalidad (en un principio incluso evitaba el retoque). Utilizaba la fotografía como un medio de significación y no de producción como había hecho Disderi. Buscaba la expresividad del rostro humano y escogía como buen caricaturista lo más significativo de cada rostro humano aunque eludía lo humorístico y procuraba llenar de dignidad a sus modelos, buscaba “el parecido íntimo”.

Procuraba conocer a sus retratados y desarrolló una iluminación de estudio que le permitía observarlos tranquilamente y lejos de las miradas de esos curiosos que aparecían cuando se trabajaba al aire libre y que inquietaban a sus modelos. Utilizó la luz con mucha sensibilidad. Nadar dijo: “a quien mejor retrato es a quien mejor conozco”<sup>3</sup>. Realizó con su hijo las primeras imágenes de una entrevista fotográfica en 1886.

“Nadar fue el primero en descubrir el rostro humano a través del aparato fotográfico. El objetivo se sumerge en la misma intimidad de la fisonomía. La búsqueda de Nadar no tiende a la belleza extrema del rostro; aspira sobre todo a que resalte la expresión característica de un hombre”<sup>4</sup>.

Julia Margaret Cameron (Gran Bretaña, 1815-1879). Como ella misma manifestaba perseguía “recoger la grandeza del hombre interior, no solo la del exterior”. Captar el alma de las personas era su objetivo y para ello no había nada como el primer plano que incorpora al retrato y que junto con el desenfoque, impuesto por la técnica, caracterizan su obra. La actitud más libre de J. M. Cameron se explica en parte porque vivió en una envidiable situación económica; la fotografía no fue para ella un medio de vida por lo que nunca tuvo la necesidad de comercializarse.

Melandri en París y el estudio Elliot& Fry en Inglaterra, realizaron retratos en ambientes más naturales que el estudio del fotógrafo como, por ejemplo, el lugar de trabajo del retratado, con lo que consiguieron ambientes más vivos y actitudes más espontáneas.

<sup>3</sup> VVAA: *Historia General de la Fotografía*, Madrid, 2008, p. 92. *Op cit.* NADAR: *Quand j'étais photographe* (sus memorias).

<sup>4</sup> FREUND, Giselle: *La fotografía como documento social*. G. Gili, Mexico, 1993.



**Fig. 4.** Nadar: F. NADAR haciendo una entrevista a Chevreur. 1886



**Fig. 5.** J.M. Cameron. Circe. 1865

Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dogson, 1832-1898). Profesor de matemáticas en Oxford y comprometido aficionado obtuvo imágenes muy individualizadas que poseen una sorprendente naturalidad y frescura, que parece proceder, de nuevo, de que no fueron hechas para ser explotadas económica ni profesionalmente. Aunque los resultados sean los de un auténtico profesional.

El siguiente paso en la evolución del retrato le corresponde a Charles Negre (Francia, 1820-1880). Fue el primero en trabajar en Francia los temas costumbristas. Sus fotografías de trabajadores, sin serlo, parecen instantáneas.

Oscar Gustave Rejlander (1813-1875). Retratista inglés de origen sueco se dedicó a retratar escenas de la vida cotidiana. Parecen escenas naturales pero no lo son, las limitaciones técnicas le imponían prepararlas concienzudamente y mantener a los modelos quietos cuando se realizaba la toma fotográfica. Otras son el resultado de dobles exposiciones, fotomontajes y retoque. Rejlander se integra dentro de las tendencias que intentaron que la fotografía fuera aceptada como algo artístico aproximándose a lo pictórico.

Siguiendo el camino del encuentro con el lenguaje específico de la fotografía y dentro del retrato es obligado hablar de August Sander . A partir de la Primera Guerra Mundial se alejó de la manipulación y del retoque, buscó el realismo retratando con todo respeto a hombres y mujeres corrientes en su entorno para poder ofrecer una imagen de su época. Por ser considerado el responsable de un nuevo tipo de retrato y por la enorme influencia que ha tenido sobre otros grandes retratistas le dedicaremos más espacio.

## Retrato Arquetípico

August Sander (Herdorf, 1876-1964). Hijo de un carpintero, empezó trabajando en la mina cuando todavía era muy joven aunque ya había mostrado unas ciertas dotes para el dibujo y una gran capacidad de observación. Un encuentro casual con el fotógrafo Friederich Schmeck determinaría una enorme afición por la fotografía.

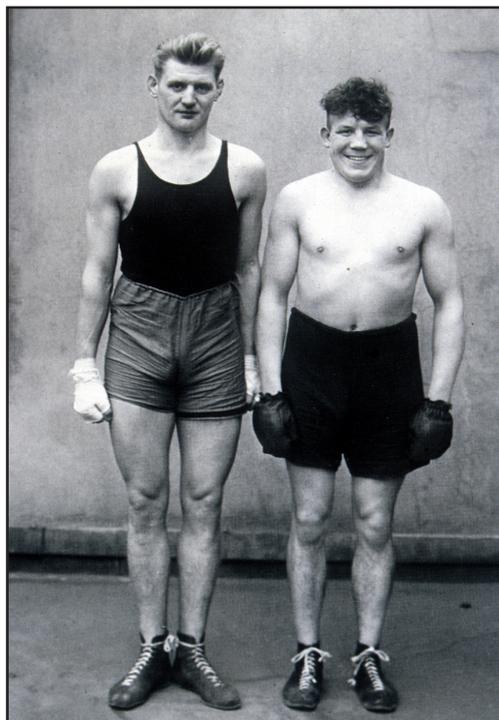
Hasta 1896, año en que se fue a prestar el servicio militar, se formó como un autodidacta y se dedicó a retratar mineros y jóvenes que iban a emigrar de manera realista (tendencia a la nitidez), sin embellecer, sin retocar y sin iluminar. El servicio militar le permite entrar en contacto con otros fotógrafos como Jung con quien se queda cuando termina su servicio. Luego se dedicó a viajar practicando también la fotografía industrial y arquitectónica. Lo que conferirá a su obra un marcado sentido del orden y precisión. Estudia pintura en Dresde.

En 1901 se asienta en la ciudad de Linz (Austria) para trabajar en un estudio de retrato que muy pronto será suyo. Se desarrolla ahora su periodo de fotografía artística. Atento a cualquier novedad se inició en el color y obtuvo un gran prestigio. Sin embargo el mismo opinaba que “el estudio parecía que enmascaraba más a los modelos en vez de destacar su individualidad”<sup>5</sup>

<sup>5</sup> SANDER, G.: *A. Sander, fotógrafo extraordinario*, La Caixa, Barcelona, 1986, p.13.



**Fig. 6.** Rejlander. El cerillero, 1870



**Fig. 7.** A. Sander. Boxeadores, 1928

En 1906 para la inauguración de su primera exposición individual selecciona una serie de fotografías que “intentan revelar la esencia del ser humano mas que mostrar una apariencia favorecedora”. La fase del retrato físico y la fase del retrato artístico de tendencias pictorialistas empiezan a quedar atrás para perseguir el retrato psicológico.

En 1909 se produce un nuevo traslado, esta vez a Colonia (Alemania). Allí empezará a fotografiar a los campesinos de la zona de Westerwald en su propio ambiente. Al fin ha salido del estudio y estas gentes actúan con una mayor naturalidad porque se sienten más cómodas en sus lugares cotidianos; por su parte él no tiene que halagarlos ni embellecer sus imágenes ya que no son sus clientes. Se siente libre.

Durante la guerra del 14 le llaman como reservista. Mientras tanto su mujer atenderá su estudio en el que instaló luz eléctrica y realizó innumerables fotos de identificación para los militares.

Conoce la “Nueva objetividad” en la Alemania de Weimar, es amigo de algunos pintores como Seiwert y Brockmann. Abandonará definitivamente el pictoricismo realizando retratos fieles y realistas. Trata de hacer una fotografía objetiva y sin retoques. Representa para la historia de la fotografía europea la vuelta a la nitidez de la imagen fotográfica. Son imágenes concisas, él admiraba la ausencia de artificio.

En la misma década conoce a más pintores de otras tendencias como Otto Dix, Adler y Kandinsky. Sin embargo en 1927, Sander empezaba a tener muy claro lo que buscaba:

“nada parece ser tan adecuado como la fotografía para darnos una imagen de nuestro tiempo de forma absolutamente natural. Encontramos escritos y libros con ilustraciones de todas las épocas, pero la fotografía nos ha dado nuevas posibilidades y racionalizaciones distintas a las de la pintura. La fotografía puede representar las cosas con grandiosa belleza, o con implacable verdad, o también traicionar increíblemente. Para ver la verdad tenemos que aceptarla y nos sea o no favorable, deberíamos entregarla a nuestros contemporáneos y a la posteridad”.<sup>6</sup>

Sander quiso y lo consiguió darnos “una imagen de nuestro tiempo”. Una imagen sincera, que no embelleciera y que fuera fiel a la realidad, por ello ordena y se desprende de lo artificioso, por ello es conciso. Pero también pretendía la objetividad y esto implicaba presentar un amplio abanico de individuos que representaran las distintas jerarquías sociales, económicas, políticas, etc... Su finalidad era documentar una época. En esto se diferencia de los precursores del documentalismo americano Hine y Riis, ellos documentan una situación que no les gusta para cambiarla. Sander acepta la realidad y la representa fotográficamente para salvarla del olvido.

Y para contarnos con imágenes fotográficas como fue una época seleccionará una serie de personas de distintas clases sociales, ideologías, oficios,... y las retratará en su propio ambiente (para que identifiquemos su actividad) de forma objetiva y con cierta carga psicológica. Son seres individuales, pero cada modelo representa en realidad el prototipo de algo-alguien: banquero, pastelero, revolucionario, etc. Siendo todos y cada uno de ellos con sus rasgos, atuendo y actitudes características susceptible de ser comparado con los demás prototipos. Esto tiene una importancia sociológica e histórica evidente. El estudioso Alfred Döblin lo ha llamado fotografía comparativa.

En realidad son arquetipos de una época y aunque cuando Sander estaba frente a ellos con su cámara fotográfica ellos se sintieran los únicos protagonistas, el paso del tiempo y la distancia ha convertido sus rostros en caras universales que prácticamente han perdido la individualidad.

## **Retrato subjetivo y experimental**

Alexander Rodchenko (San Petesburgo, 1891-Moscú, 1956). Su padre fue decorador teatral y procedente de una familia campesina sin tierras. Fue un brillante estudiante. Estudió Bellas Artes y en 1915 marchó a Moscú para ampliar estudios en la sección gráfica de la Escuela de Artes Decorativas de Moscú. Pintor vinculado primero al suprematismo y después al constructivismo. Trabajó en muy variados campos como la decoración, artes gráficas, prensa, publicidad, fotografía, edición, propaganda y también escribió con relativa periodicidad.

<sup>6</sup> SANDER, August: *Mi credo en fotografía: gente del siglo XX*, Transmare-Verlag, Munich, 1929.

Pero lo que vamos a analizar es su vertiente fotográfica y relacionada fundamentalmente con el retrato.

Nos situamos en los años veinte. Más concretamente en el año 1924 cuando comienza a realizar sus primeros retratos fotográficos, aunque ya había hecho fотомontajes para una revista en la que colaboraba con Mayakovski. En ese momento era un artista vinculado a las vanguardias artísticas rusas. Su instrumento de trabajo era una Leika, la nueva cámara fotográfica alemana que permitía movilidad, nitidez y resolución. No vivía de retratar a su clientela, no tenía que halagarla, en ese sentido es más libre y estéticamente mejor formado que Sander.

Su mentalidad y su actitud serán a lo largo de toda su vida profundamente experimentales: busca, prueba y cuando encuentra algo nuevo, ya no le interesa porque hay que seguir buscando para volver a encontrar otra vez algo novedoso.



**Fig. 8.** Rodchenko, la madre, 1924

En 1921 Rodchenko dijo: “la construcción es la visión moderna del mundo”<sup>7</sup>. Creo, y que Rodchenko me perdone, que en lo referido a fotografía se podría cambiar muy bien la frase. La nueva visión que nos ofrece Rodchenko es lo que cambiaría la representación fotográfica del mundo. “Construiría un mundo nuevo, nunca visto (grabado)”.

Su acercamiento al sujeto será, y en esto se diferenciará profundamente de Sander, subjetivo. Representación subjetiva de algo a través de un medio de expresión como es la fotografía que básicamente es mas objetiva que la pintura. Impone descaradamente su visión, su estilo inconfundible. Sander escondía “su estilo”, su personalidad para informar sobre el sujeto que es el autentico protagonista.

Rodchenko utiliza al sujeto para experimentar, para mostrar su visión, una nueva visión y esta será la autentica protagonista. Reivindica la autoría, hace presente y evidente la personalidad del artista aunque ello subordine y aplaste la individualidad y personalidad del retratado, por eso estamos ante un retrato subjetivo y experimental. Por otro lado, muy original, creativo y nuevo.

¿Cómo lo hace? Nos ofrece primeros y primerísimos planos. Cortes inesperados. Perspectivas forzadas. Picados y contrapicados. El rostro se deforma por el ángulo de toma o se ocultan algunas partes esenciales. El encuadre mutila lo que hasta este momento se ha podido considerar fundamental para poder realizar una correcta identificación de la persona. Las sombras tapan y ordenan, ocultando lo que nos gustaría ver y dirigiendo nuestra mirada. Claro que también nos hacen imaginar.

Son imágenes atractivas, publicitarias, espectaculares. Muchas veces sobredimensionan lo que es secundario y esconden lo fundamental. Su aplastante monumentalismo suena como un eco, puesto que las distancias son abismales, de la expresión de poder de los imperios a lo largo de toda la historia.

Es una nueva visión que abre caminos al lenguaje fotográfico. Conviene compararlo con los trabajos fotográficos de Man Ray (Emmanuel Rudzitsky, (Filadelfia, 1890 - París 1976) que también es enormemente creativo, novedoso, subjetivo y personal, aunque las novedades de su lenguaje proceden fundamentalmente de la experimentación en el proceso de grabación de la imagen, mientras que en Rodchenko suelen proceder del acto fotográfico, del momento en el que realiza la toma fotográfica.

## **Retrato social utópico**

Los años treinta de nuestro siglo vivieron la tensión de la crisis económica mundial, el desorden social derivado del empobrecimiento, la crisis política, el paro,...El sufrimiento era colectivo y su posible superación también dependía de la actuación de todos. En este contexto las acciones colectivas parecían ser más importantes (aunque muchos creían que debían ser canalizadas) que la actuación individual, al menos en el seno de las democracias.

<sup>7</sup> VVAA: *Rodchenko-Stepanova*, Madrid, 1992, p.18.

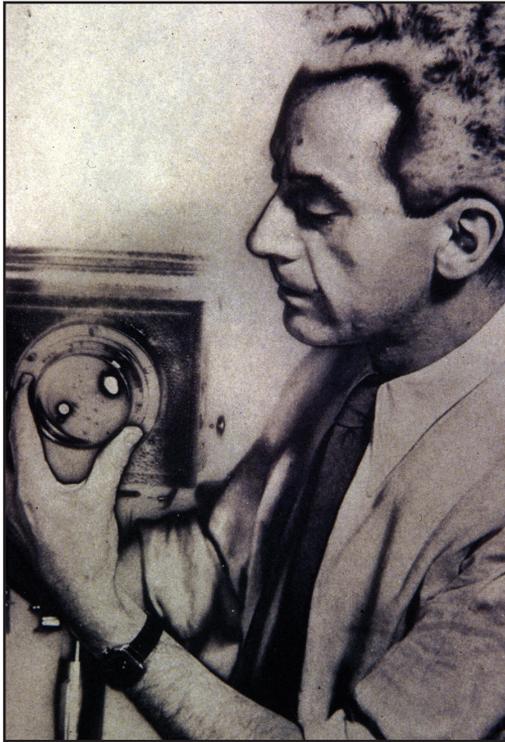


Fig. 9. Man Ray. Autorretrato, 1931



Fig. 10. D. Lange. California, 1936

Se desarrolló en EEUU el reportaje social, el documentalismo utópico, que realizaba reportajes que contaban los problemas cotidianos de la gente corriente para intentar solucionarlos, o como ocurrió en la URSS con la fotografía LIVE que quiso mostrar y exaltar la vida de sus contemporáneos en su esfuerzo por construir la nueva sociedad.

En ambos casos encontramos algunos caracteres comunes. Era un retrato colectivo que contaba la vida y las acciones de personas corrientes, pero también fue un retrato arquetípico, es decir, ellas son sujetos eternos, símbolos de determinados valores. Sirven como testigos, informan documentando una época.

Formalmente se vincularon al realismo, evitaron la manipulación en el momento de la toma o en el posterior proceso de laboratorio.

Intentaban entrar en comunicación con todos y no con una minoría, y buscaban una reacción en el espectador (que actuara). Pretendían persuadir por eso solían dirigirse más a los sentimientos que a la razón. Llegados a este punto, el documentalismo utópico suele mostrarse dramático en su ánimo de conmover mientras que la fotografía LIVE adquiere una configuración un tanto efectista y teatral.

## Retrato significativo

En este contexto analizamos al fotógrafo francés Henry Cartier-Bresson (Francia, 1908-2004). Estudió pintura pero hacia 1930 se pasó a la fotografía. Trabajó durante mucho tiempo como reportero gráfico y fue uno de los fundadores de la agencia fotográfica Magnum. Estaba por tanto bien entrenado para poder contar los acontecimientos con sus imágenes. Pero no hizo como Man Ray o Rodchenko investigar y sorprender con ángulos de toma forzados, composiciones sorprendentes o manipulaciones fotoquímicas. Concentró todos sus esfuerzos visuales en intentar captar aquellos instantes que contaban mejor la historia y con mayor tensión. Nos descubre la importancia del “instante decisivo”, la cámara Leica ayudaba pero había que estar en el lugar y en el ángulo adecuado, óptimo, para captar ese instante que nunca volvería a repetirse y era capaz de contar casi todo. Había que intuir que iba a suceder y disparar antes de que sucediera.



**Fig. 11.** Cartier - Bresson. Texas. 1947

Rechazaba de plano cualquier manipulación, defendía el positivado del “negativo lleno” y para demostrar que lo practicaba enseñaba en las copias de papel el dentado de la película. Componía desde la cámara y basaba su trabajo en la totalidad de la visión.

Un laboratorio revelaba y ampliaba sus imágenes que nunca debían ser modificadas. La realidad podía ser observada y parcelada con su aguda visión pero nunca transformada,

ni en el momento de hacer el disparo ni posteriormente en el laboratorio. Cuando Cartier-Bresson practicaba el retrato de personas conocidas y desconocidas, en interiores o exteriores, procuraba situarlas en su entorno cotidiano y captaba instantes oportunos y significativos de su situación, de su personalidad, de sus expectativas y sentimientos. Realizó muchos retratos de gentes de todo el mundo, de cualquier condición social. Son retratos llenos de espontaneidad, de realidad y de respeto que dejaban muchas veces patente la relación con otras personas o con la sociedad en general. Pero sin ánimo de transformarla o exaltarla sino simplemente de informar con un poco más de profundidad, en el sentido que veía y captaba lo que a otros les pasaba desapercibido o no les daba tiempo a captar.

### Retratos insólitos y publicitarios

Hemos seleccionado a Irving Penn (Nueva Jersey, en 1917) como representante de algo nuevo que se hace en el retrato de los años cincuenta aunque los tipos de retrato expuestos anteriormente conviven perfectamente.

Irving Penn es un fotógrafo norteamericano muy conocido por sus fotografías de moda, publicidad y retratos. También es pintor y grafista.



**Fig. 12.** I. Penn. T. Wolfe. 1966

Irving Penn recogerá muchas de las propuestas de retrato que le precedieron pero añadirá su granito de arena. La influencia de lo publicitario se hace evidente cuando realiza un retrato. Buscará sorprender, innovar, crear algo nuevo. Muchas veces lo encontrará en lo insólito.

En las fotografías publicitarias y de moda de Irving Penn se rechazaba el “glamour” tan vigente en esta época donde el embellecimiento era condición imprescindible para la venta del producto. Aboga como hacían los fotógrafos realistas por la nitidez, aunque añade una limpieza, una búsqueda de los matices en los tonos e incluso en los colores que muchas veces están reñidos con que los personajes pudieran estar situados en el exterior. El encuentro, dejado al azar, que practicaban Cartier- Bresson y la mayoría de los retratistas sociales fue rechazado. Irving Penn volvió al estudio donde la iluminación, los tonos, los matices y el espacio donde se movían los retratados podían ser controlados. Irving Penn retratará dirigiendo al retratado hacia sus propias fantasías creadoras.

Son retratos físicos, el personaje puede ser reconocido con facilidad, son retratos psíquicos, muestran el interior y la personalidad del retratado, que recupera su individualidad y además la impone al contemplador. Suelen mirar al espectador, lo desafían, lo involucran. Dicha característica es muy publicitaria, aunque aquí no se vende un producto sino a una persona y más concretamente la concepción que el fotógrafo tiene de esa persona (como en el retrato-entrevista). Pero no solo impone su criterio en el contenido sino también en la forma, porque las búsquedas formales que nosotros observamos en Rodchenko y en Man Ray también están aquí presentes, el encuadre, la composición, el gesto y la iluminación son fundamentales y se orquestan intentando crear un estilo de autor fácilmente identificable.

Esta actitud nada tiene que ver con los reporteros documentalistas que eclipsan su protagonismo a favor del retratado y sus relaciones con el entorno social.

### **Retratos Introversos**

Diane Arbus (New York, 1923-1971). También procedente del mundo de la moda realizará retratos bajo los que se esconden intenciones, conceptos y tácticas diferentes a las de Irving Penn.

“Realmente pienso que tengo algún pequeño privilegio sobre algo que afecta a la calidad de las cosas. Quiero decir que es muy sutil y que me resulta algo violento manifestarlo, pero creo sinceramente que hay cosas que nadie vería si no las hubiera fotografiado.” Diane Arbus<sup>8</sup>

Diane Arbus manifestaba con el pudor del introverso, del tímido, lo que ella consideraba su aportación personal a la evolución de la fotografía. Muchas de las imágenes de esta fotógrafa nos informan de que hay otro mundo, otra realidad, otra visión diferente de las cosas, de las personas, de las situaciones y de nosotros mismos.

<sup>8</sup> PHILLIPS, Sandra: *Diane Arbus: Revelations*, Schirer/Mosel, Munchen, 2003, p. 50.

Recalcamos lo de que nos informan porque con ella entramos de lleno en el documentalismo que explora la realidad interior, que no dramatiza, que no se preocupa por reformar la sociedad, que no pretende la identificación de los espectadores con los sujetos retratados, un documentalismo en el que los seres humanos y su psicología deben manifestarse para que podamos conocerlos, pero también para que la fotógrafa pueda conocerse a sí misma. Con Diane Arbus se abre el sendero de la Introversión Documental que ofrece imágenes secretas, ocultas de la realidad, que pueden ser consideradas dentro del realismo mágico.

Diane Arbus nació en New York en 1923. Hija de la alta burguesía. Estudió ética, se casó muy joven y trabajó junto a su marido para revistas de moda de gran difusión. Los largos años vividos como fotógrafo comercial no consiguieron que integrara este aspecto en su obra, sino todo lo contrario, se encontró a sí misma como artista cuando le volvió la espalda. Pero en la búsqueda del individualismo hay mucho de ese fotógrafo héroe característico de los años sesenta, que hace de la fotografía la prolongación de su propia vida. Que se acerca y se implica tanto en los acontecimientos que éstos se la pueden llevar por delante como parece manifestar su final: se suicidó en su casa de Greenwich Villaje en 1971. Lo que evidentemente ha favorecido el desarrollo del mito. También actuó como un fotógrafo héroe cuando le concedió al modelo el papel fundamental, quiso retratarlo psicológicamente, con la mayor sencillez, quiso captar lo esencial de su identidad pero también lo que le gustaba aparentar, es decir, lo que es y lo que le gustaría ser. Pero al seleccionar cuidadosamente los modelos y al captarlos en determinadas actitudes, seleccionadas por el fotógrafo, también intervino una tercera posibilidad lo que él que está detrás de la cámara cree que es. Esta visión original que nace de la propia reflexión individual, de una actitud introvertida y filosófica, mezcla humanismo e individualismo, psicología colectiva e individual, fría información e implicación en los acontecimientos. Y el resultado final, en el que la técnica es sencilla, sincera, correcta y sin ambiciones en el campo de los logros formales, era bastante inquietante y perturbador, a pesar, o quizá precisamente por eso, por carecer de tensión emocional.

No podríamos comprender la obra de Arbus sin su etapa en el mundo de la moda, aunque hay que reconocer que sus mejores frutos los dio fuera. No obstante ella se separó de las convenciones de la moda. Se desprende de Susan Sontag que la obra de Arbus es reactiva: reactiva contra el decoro, contra lo aprobado, que fue su manera de decir “al cuerno” con lo bonito, con la estética de la máscara y del glamour en que había sido educada. Se vuelve contra el mundo del éxito, mirará el fracaso. ¿Por qué el fracaso? - “La subversión estética, que se volvería tan típica de los años 60 hace de la vida como un desfile de horrores, un antídoto contra la vida como tedio”<sup>9</sup>

Utilizará modelos no convencionales, los retratará a ellos, informando con precisión acerca de lo que son. Su atuendo, los complementos que lucen se ponen al servicio de lo que quieren aparentar, pero desde luego no ocupan el primer plano de lo transmitido.

Imágenes de los años setenta y ochenta del siglo veinte. La justificación es que su obra y su persona forman parte del mito y su influencia se mueve en todas direcciones.

<sup>9</sup> Vid. SONTAG, *Susan: Sobre la Fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, p. 50.

Son contemplados con calma y con precisión por la fotógrafa, con una mirada distante y escrutadora que se interesa por lo anónimo y que con una apariencia de normalidad destaca algún detalle que no es precisamente normal.

Esta configuración acaba despertando una sensación de extrañeza, de que aquí hay algo raro, que a veces proviene de la falta de alegría, de la soledad y del aislamiento que emanan sus personajes.

Diane Arbus fotografió aspectos desconocidos de la realidad, haciendo visibles parte de sus tabúes y secretos.

La finalidad de esta ampliación del campo temático no fue por razones éticas aunque seguramente ha contribuido a su normalización. No parece que quisiera deprimir al espectador, sino ponerle cara a cara con él mismo, con sus soledades e incomunicaciones, con sus prejuicios e incoherencias.

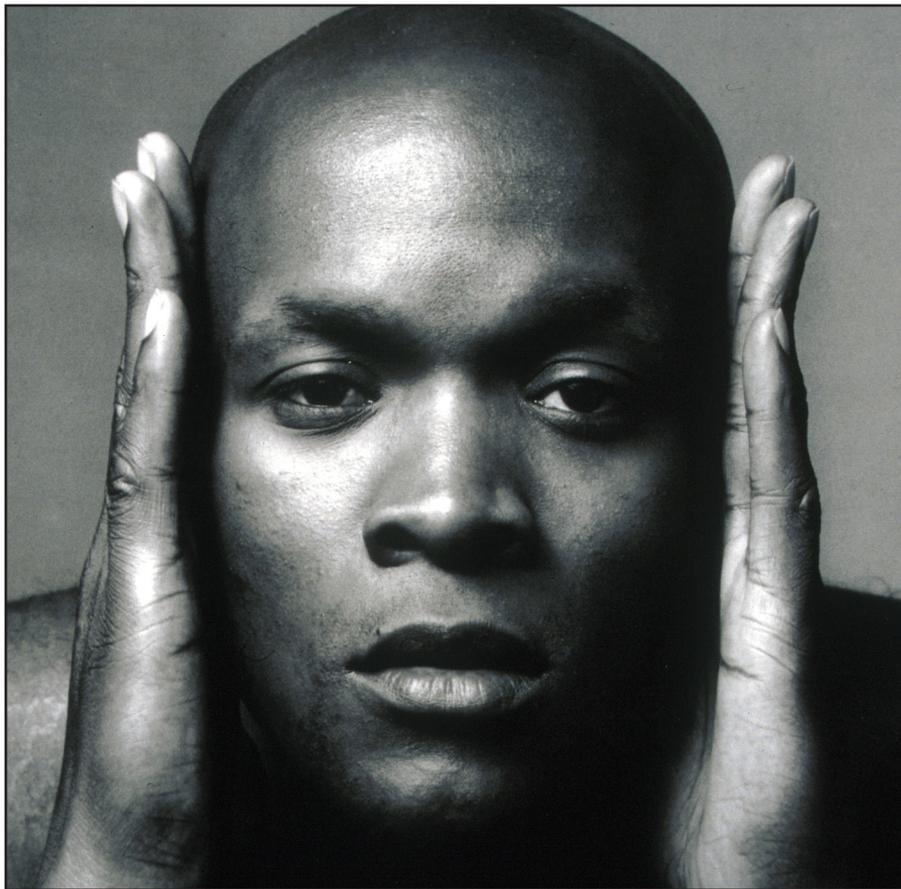
### **Eclecticismo**

He seleccionado a Robert Mapplethorpe (New York, 1946 – Boston, 1989) e imágenes de los años setenta y ochenta del siglo veinte. La justificación es que su obra y su persona forman parte del mito y su influencia se mueve en todas direcciones.

Mapplethorpe es otro fotógrafo héroe que explora de una manera técnica y conceptualmente clásica mundos prohibidos. Produciendo frecuentes escándalos entre el público y la crítica. Hace unos años en Londres fueron retiradas de una exposición antológica algunas imágenes suyas por considerarlas inmorales. Mapplethorpe no pudo pronunciarse al respecto porque había muerto unos años antes de sida.

Es un buscador de bellezas clásicas, pero las que lo psicológico queda relegado a un segundo plano concentrando la atención en lo físico. El erotismo impregna las imágenes de este malogrado norteamericano nacido en 1946 pero trata de eludir lo chabacano, lo agresivamente escandaloso, no pretendió despertar oscuros instintos sino una sensualidad capaz de apreciar y disfrutar controladamente la belleza que ofrecen unas imágenes compuestas con ritmos musicales. Aunque suele jugar con lo ambiguo.

Pero incluso para un clásico como Mapplethorpe la influencia del retrato de identificación mecánico y con fines utilitarios, como puedan ser las imágenes de los archivos policiales y del fotomatón, están presentes. Lo mismo ocurre con el retrato en vivo procedente del periodismo gráfico aunque a través de su visión y dirección escénica adquiere tintes monumentales y teatrales. Si la influencia impregna la obra de Mapplethorpe es porque la integración del fenómeno era un hecho prácticamente indisoluble y me atrevería a decir que en determinados casos inconsciente. Sin embargo en autores como R. Fischer, R. Avedon la aproximación es consciente.



**Fig. 13.** Mapplethorpe. Donald Cann.1982

Se ha podido percibir en la evolución del retrato la búsqueda de su propio lenguaje, el encuentro consigo mismo y su posterior influencia en otras formas de expresión artística y como en todo este proceso su capacidad testimonial, su valor documental ha jugado una baza importante, pero tomemos el pulso a lo que nos rodea y observemos las tendencias que se han ido desarrollando en el seno de este lenguaje universal.

Aunque la valoración de la autenticidad del contenido documental continúa entre los grandes del reportaje (Cristina García-Rodero, Salgado, James Nachtwey, M. Riboud,...) y cada vez se profundiza más y se cuenta mejor, hay una corriente que pone de manifiesto la pérdida de la autenticidad, la falsificación de la realidad y que tiende a trabajar sobre lo verosímil y la ficción, más que sobre lo real.

Sigue y se acentúa la pérdida de confianza sobre la capacidad de la fotografía para poder cambiar la realidad y el mundo.



**Fig. 14.** R. Fischer. Retratos de los Ángeles. 1991

La mirada del autor ha entrado en si mismo<sup>10</sup>. La intimidad de su biografía no encuentra barreras, ya no hay casi nada privado, todo se hace público o publicable (R. Frank, C. Sherman...). Se puede convertir en el protagonista del espectáculo de su propia vida. Aunque en algunos casos se puede llegar a falsificar.

Pero cuando el contenido no da el suficiente juego, no crea espectáculo, se potencia la credibilidad y la búsqueda de novedades en la forma de las propias imágenes (Goudé,...), en el proceso de puesta en escena (edición o en el montaje de la exposición) que a veces adquiere más importancia que la propia obra.

Del culto a la “objetividad” se ha pasado a la importancia de interpretación y a una obsesiva búsqueda del estilo de autor.

El concepto de retrato se ha metamorfoseado y expandido siendo cada vez más complejo y polisémico, tanto como la variedad de seres humanos que protagonizan las imágenes.

<sup>10</sup> VVAA: *En primera persona: la autobiografía*, XIII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid. DGAMB, Madrid, 2008.