



Universidad de Valladolid

UVa

SE~
GO
VIA

GRADO EN PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS

CURSO 2019-2020

EL RETRATO PSICOLÓGICO

Una mirada confinada

ALBA VALÍN BUJÁN

Tutora académica: María Begoña Sánchez Galán

SEGOVIA, julio de 2020

*“Buscas un momento en el que sientas que están tan cerca del
alma como es posible”*

Platon Antoniou

AGRADECIMIENTOS

A papá y mamá, que buscaban un motivo para levantarse por las mañanas y se han desvelado para que yo también pueda tenerlo.

A mi madrina, si de pequeña no me hubieses dicho lo creativa que era no habría tenido fuerzas para aventurarme en esta carrera que hoy termino.

A Begoña, mi tutora, gracias por toda la paciencia y las palabras de ánimo, si alguien se merece un espejo para ver el campo, esa eres tú.

A Alberto, amigo y mentor, no habría podido pedir un mejor guía que tú.

A Tamara, quien ha celebrado y llorado a mi lado.

Gracias.

ÍNDICE

Contenido

ÍNDICE.....	1
Resumen y palabras clave.....	2
Capítulo 1: PRESENTACIÓN.....	4
1.1. Introducción.....	4
1.2. Objetivos	6
1.3. Metodología.....	7
Capítulo 2: MARCO TEÓRICO.....	11
2.1. El retrato.....	11
2.2. La expansión del retrato fotográfico.....	13
2.2.1. Disdéri y las tarjetas de visita	14
2.3. Gaspard-Félix Tournachon “ <i>Nadar</i> ”.....	18
2.4. Philippe Halsman	20
2.5. Irving Penn.....	24
2.6. Richard Avedon.....	27
2.7. Platon Antoniou “ <i>Studio Platon</i> ”	31
Capítulo 3: DESARROLLO.....	36
3.1. Proceso original	36
3.2. Preproducción	37
3.2.1. Análisis de la modelo	37
3.2.2. Bocetaje	38
3.2.3. Preparación de la modelo.....	39
3.2.4. Preparación técnica.....	40
3.3. Sesión fotográfica.....	42
3.4. Posproducción.....	44
Capítulo 4: RESULTADOS.....	47
4.1. Serie fotográfica.....	47
4.2. Análisis de los resultados.....	55
Capítulo 5: CONCLUSIONES	61
Capítulo 6: FUENTES DOCUMENTALES	64
Capítulo 7: ANEXOS	69
ANEXOS FOTOGRÁFICOS.....	85

Resumen y palabras clave

RESUMEN:

Dentro del ámbito de la fotografía nos encontramos con el retrato psicológico, una variante de este arte en la que el fotógrafo busca plasmar la esencia de la persona a la que retrata. Para comprender mejor esta modalidad, profundizaremos en las obras y metodologías de algunos de los artistas más destacados de la faceta artística, con el fin de comprender y asimilar los conceptos ligados a esta variante del retrato. Más tarde, se pondrán en práctica a través de un proyecto personal en el cual se fotografiará a una modelo durante la cuarentena producida ante el COVID-19 siguiendo los valores previamente expuestos.

PALABRASCLAVE:

Retrato, personalidad, fotografía, psicología, autores, amigos, familia.

ABSTRACT:

Inside the field of photography, we find the psychological portrait, a variant of this art in which the photographer tries to capture the essence of the person he portrays. To better understand this modality, we will delve into the works and methodologies of some of the most outstanding artists in the artistic field, in order to understand and assimilate the concepts linked to this variant of portraiture. Later, they will put into practice a personal project in which a model will be photographed during the quarantine produced because of COVID-19, following the previously stated values.

KEY WORDS:

Portrait, personality, photography, psychology, authors, friends, family.

Capítulo 1: INTRODUCCIÓN

Capítulo 1: PRESENTACIÓN

1.1. Introducción

La elección del tema de este trabajo no fue fortuita. Para comenzar a contextualizar esta decisión hay que considerar que soy aficionada a la fotografía desde hace años. Esta afición tengo que agradecerla a antiguas amistades y a profesores que desde el instituto han sabido impulsar gustos e intereses, fomentando mediante la libertad y el conocimiento de nuestras inquietudes, el refuerzo de nuestras pasiones.

Pero mi faceta interesada por el arte y la fotografía se ha visto especialmente reforzada desde mi ingreso en la universidad, nutriéndose de otros ámbitos que he descubierto más recientemente como el diseño gráfico o la dirección de arte, siendo esta última mi opción predilecta una vez finalice mis estudios. Explorar estas áreas en asignaturas o por mi propia cuenta ha dado pie a que saliese de mi zona de confort y buscase descubrir áreas que hasta el momento no había experimentado, incluso dentro del ámbito de la fotografía.

Esta fascinación por las actuales tendencias en arte y diseño fue lo que me llevó a ver *Abstract* (2017), una serie original de Netflix en la que cada capítulo sigue la estela de un artista contemporáneo de un ámbito del diseño diferente. En los 50 minutos que dura aproximadamente cada capítulo, se nos muestran los procesos creativos que desarrollan esas personas, la metodología empleada por cada uno, haciendo un barrido de los hitos más destacables de su carrera.

El segundo capítulo con el que me topé fue el que estaba dedicado a la fotografía. Platon Antoniou o Studio Platon, fue el elegido para protagonizar este capítulo documental. Centrándose en la preparación de uno de sus proyectos más duros, como el fotografiar a víctimas de guerra africanas que habían sufrido violaciones, se nos acercó a los espectadores a la mirada de este artista. Desde la exposición de qué metodología emplea a la hora de retratar a las destacadas figuras que acuden a su estudio, a las influencias que se condensan en su obra, pasando por datos personales relevantes que han marcado su trayectoria y su forma de concebir la vida y el arte.

La obra de Platon Antoniou me pareció tan cercana y simbólica desde el primer instante que nada más terminar de visualizar el capítulo quise seguir conociendo sus

fotografías. Me topé con retratos simples, pero con una simbología subyacente muy potente que me transmitía un sinfín de emociones; el semblante serio de Putin o las propias de las víctimas de violación impregnaban las fotografías con una iconicidad visual preciosa e incomparable. Este simbolismo me llevó a plantearme que el análisis de este autor fuese el elegido para la realización de este trabajo de fin de grado.

Estas inquietudes se las transmití a mi tutora, quien me dio la terminología adecuada para describir este tipo de temática fotográfica: el retrato psicológico, pero no solamente se limitó a delimitarlo, sino que me aportó el conocimiento de diferentes autores que habían cultivado este término desconocido hasta el momento para mí, mostrándome autores desde el inicio de la fotografía y, por lo tanto, del retrato, hasta autores modernos.

Comprobé de la mano de mi tutora cómo cada uno de esos artistas tenían una manera única y diferente de plasmar y contemplar a las personas que retrataban, buscando ser lo más fieles posibles a las personalidades y a la auténtica esencia de las figuras que contemplaban a través de sus cámaras.

No obstante, a pesar de que el tema a investigar me resultaba fascinante y consideraba como un término digno en el que profundizar, no quería quedarme en la superficie investigando a diferentes autores, sino que, como amante de la fotografía, deseaba ir un paso más allá y plasmar todo lo que iba a aprender durante la realización del trabajo mediante un proyecto personal. Buscaba transmitir las mismas sensaciones que las fotografías de los artistas que estaba descubriendo y qué mejor manera que realizando un trabajo fotográfico en el que buscase realizar retratos en los que poder plasmar la verdadera naturaleza de las personas a las que estaba tomando las fotografías. Encontré en esta oportunidad la ocasión perfecta para mejorar tanto mis capacidades como fotógrafa a la vez que el porfolio con el que me presentaría en un futuro, pero sobre todo lo visioné como una maravillosa ocasión para plasmar la realidad durante los días que dura el Estado de Alarma en España, debido al COVID-19, buscando así plasmar las personalidades y las sensaciones que esta situación había producido en mis seres más cercanos.

1.2. Objetivos

Objetivos principales:

- Conocer en profundidad la metodología y obra de los autores más destacados dentro de la faceta del retrato psicológico.
- Poner en práctica los conocimientos adquiridos con el estudio del tema mediante una posterior reproducción, lo más fiel posible al concepto estudiado.
- Plasmar las sensaciones y personalidades de mi círculo más cercano ante las circunstancias que estamos viviendo.

Objetivos específicos:

- Profundizar en las obras de los artistas.
- Analizar los procedimientos realizados por los artistas en el momento de crear su arte.
- Realizar un proyecto personal que consiga plasmar el concepto de retrato con la mayor exactitud posible.
- Desarrollar y producir una serie de fotografías siguiendo las influencias de los artistas estudiados.
- Crear semejanzas simbólicas entre las obras de los artistas estudiados y mi proyecto.
- Profundizar y practicar el retrato fotográfico para mejorar mis conocimientos y dotes.
- Generar emociones y sensaciones al espectador de la obra.
- Indagar en la esencia de mis modelos para conocerlos mejor.
- Reflejar cómo mi círculo más cercano está sobrellevando la situación.

1.3. Metodología

La metodología elegida para la realización de este trabajo fue seleccionada en base los objetivos de la investigación que anteriormente se habían establecido, de esta manera se garantizaba el cumplimiento de estos y, por consiguiente, el óptimo desarrollo de la parte teórica.

Ante tal motivo, en una primera fase, el método para la realización del estudio fue la revisión bibliográfica. Este tratamiento permite a una investigación documental recopilar información acerca del tema tratado de forma amplia, dando la oportunidad de compilar datos tanto del propio concepto a tratar como de los diferentes autores que con anterioridad habían cultivado esta faceta fotográfica. Con la recopilación de los antecedentes previamente realizada, se facilita la relación entre las distintas fuentes de información con el fin de definir la cuestión y delimitar los tratamientos de la misma por parte de los autores investigados.

La búsqueda de bibliografía pertinente se ubicó en un primer momento en bases de datos como Google Académico, Dialnet o como JStor. En algunos de estos medios fue requerido un registro previo para la obtención de recursos. La pesquisa fue extensa pero el empleo de términos apropiados en los buscadores facilitó mucho la labor.

También busqué referencias dentro de los informes bibliográficos de las obras en las que me estaba basando, encontrando así una fuente de contenido que facilitó la investigación documental.

Pero la revisión no se basó exclusivamente en recursos online, sino que también se tuvieron en cuenta a la hora de la realización del trabajo de fin de grado, ejemplares bibliográficos encontrados en la Biblioteca del Campus de Segovia (Universidad de Valladolid), de la Biblioteca Pública de Lugo y en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela.

Además de los recursos bibliográficos físicos y online, se consultaron a mayores archivos audiovisuales como documentales, de los que se destiló información reciente de los autores más contemporáneos.

Cabe destacar que en todo momento primó la calidad y la relevancia en la investigación, apoyándome en ambos elementos como sello para garantizar la veracidad

de los contenidos con los que me estaba documentando. Además, otro factor primordial a la hora de la revisión bibliográfica fue que los recursos a revisar fuesen lo más recientes posibles, buscando con ello una visión cercana para comprender y legitimar los temas y el tratamiento de estos.

De esta manera, la investigación bibliográfica se inició con la búsqueda de artículos o libros que sentasen las bases de la parte teórica acerca de los condicionamientos que permiten a una fotografía enmarcarse en la faceta de retrato. Estos recursos también esclarecieron datos relevantes acerca del tratamiento del retrato incluso antes de la fotografía, como es el retrato pictórico. Esto sirvió para comprender en mayor profundidad el término sobre el que se iba a trabajar.

Posteriormente, con el término desarrollado comenzó la búsqueda de información de los autores. En un primer momento, los principales artistas sobre los que versó la indagación fueron Gaspard-Félix Tournachon, más conocido como Nadar, Philippe Halsman, Richard Avedon y Platon Antoniou, este último ya se había adelantado en la introducción de la parte teórica. Pero a medida que la investigación avanzaba, descubrí nuevos autores que consideré oportunos para el trabajo, entre ellos nos encontramos a André Adolphe Eugène Disdéri, por sus célebres cartas de visita, y a Irving Penn.

No para toda la información se empleó la misma metodología, pero en todos los recursos se buscaba que primase la relevancia del contenido. Los artículos online eran escrutados según el resumen y las conclusiones de este para valorar si realmente eran interesante para la investigación. Los libros, una vez seleccionados previamente por el tema que trataban, se buscaba en la introducción y la conclusión la calidad del contenido para que se adecuase, una vez más, al trabajo. Es reseñable que algunos de estos libros y archivos estaban en idiomas diferentes al castellano como gallego, portugués o inglés, para los cuales fue necesario el uso de diccionarios online o, en algunos casos, de traductores.

En caso de que el contenido, tanto de los artículos como de los libros, fuese valioso para la investigación, se procedía a seleccionar las partes más significativas para después crear documentos de autoría propia que se imprimían posteriormente. Esto sirvió para poder clasificar y ordenar toda la información, subrayando las ideas claves y

PRESENTACIÓN.

los hechos más importantes de forma que pudiese disponer en físico de los archivos sin necesidad de preocuparme por la devolución de los recursos.

También los archivos audiovisuales fueron tratados. Durante la visualización de los documentales, anoté los factores importantes y que podrían ayudar a mi investigación. Hacer esto sirvió para tener la información sin necesidad de visualizarlos incontables veces.

Una vez que gran parte de la información había pasado por este tratamiento, fue el momento de comenzar con la realización del trabajo teórico. En esta opción se tuvo en cuenta que no solamente se trataba de un resumen de todos los conocimientos que se habían adquirido, sino que también se buscaba una relación y comparación entre estos para poder contextualizar, de forma más eficiente, el trabajo.

A pesar de ello, la disposición del Estado de Alarma que se creó el 14 de marzo debido a la pandemia mundial de COVID-19 limitó mucho la búsqueda del material bibliográfico, ya fuese por medios físicos u online.

En cuanto al desarrollo del proyecto fotográfico, este tuvo que modificarse por la cuarentena, como acabo de comentar, lo que derivó en que fuese imposible utilizar material del Laboratorio de Fotografía como tenía planeado desde un principio. A pesar de ello, recurrí a mi tutora académica, María Begoña Sánchez Galán, y al Técnico Especialista de Laboratorios de la Universidad de Valladolid, Alberto Morala, cuando tuve dudas técnicas acerca de cómo podía emplear material que tenía en mi hogar o cuestiones concretas sobre la realización de la obra.

Por último, el tratamiento de las imágenes fue realizado apoyándome en el programa de edición Adobe Lightroom, donde he podido seleccionar y modificar las fotografías incluidas en este proyecto.

Capítulo 2:
EL RETRATO PSICOLÓGICO:
CONCEPTO Y AUTORES

Capítulo 2: MARCO TEÓRICO

2.1. El retrato

Retrato (del italiano "ritratto")

1.m. Pintura o efigie principalmente de una persona.

2.m. Fotografía de una persona.

3.m. Descripción de la figura o carácter, es decir, de las cualidades físicas o morales de una persona.

4.m. Aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa.

5.m. Der. retracto.

6.m. Ret. Combinación de la descripción de los rasgos externos e internos de una persona.

Aunque no podemos establecer una definición única y universal, debido a la gran variedad de opiniones respecto al tema (Barrón de Paula, 2016, p.10) podemos considerar al retrato como la representación de un sujeto (Martínez-Artero, 2004, p.11). Hay algunos autores que concretan más y añaden que esta representación del sujeto abarca desde el rostro hasta la mitad del pecho o cerca del final del tórax (Finol, 2012, p.31).

El retrato ha sido uno de los más antiguos vestigios que los humanos hemos creado para inmortalizar a las personas, incluso se podría afirmar que no hay una época de la historia donde no hayan existido los retratos. El origen del retrato se rige, entonces, por la necesidad de trascendencia que provoca en nosotros el miedo a la muerte y el temor al posterior olvido. Se crea así la necesidad de preservar el alma de las personas, convirtiendo, así, el retrato en un símbolo visual de la identidad del ser humano (Barrón de Paula, 2016, p.10).

Desde sus inicios, con el retrato pictórico (Finol, 2012, p.34), se busca individualizar al sujeto. Al principio, mediante la ubicación en su ámbito social considerando esto un aporte de significación al sujeto retratado, pero, más adelante, a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, durante la etapa neoclasicista, la forma de singularizar al individuo será con la plasmación de la real identidad del sujeto, predominando la búsqueda del verdadero "yo" (Barrón de Paula, 2016, p.12).

Esta búsqueda encuentra en la fotografía un gran aliado. Fue en 1837 cuando se llevó a cabo el primer retrato fotográfico, dos años antes de que se lanzase mundialmente y de forma oficial la fotografía en 1839 (Huang, 2013, p.211).

Fue su reproductibilidad, su inmediatez a la hora de la presentación y una mayor fidelidad a la realidad lo que hizo brillar a la fotografía por encima de estas facetas. En contra parte, la fotografía de retrato perdía otros alicientes como el carácter único de una obra pictórica a la vez que el prestigio que le concedía la autoría pertinente (Finol, 2012, p.32).

Esta nueva rama artística nace en un momento de positivismo donde se demanda un retrato más fiel a la realidad (Barrón de Paula, 2016, p.13) debido a que

el retrato ha estado y está estrechamente ligado a la situación y posición social del individuo, en referencia a los demás y al contexto social en el que se encuentra inmerso y, por aquel entonces, la creciente burguesía reclamaba una nueva forma de demostrar su status (Quirós, 2009, p.242).

Nace así el retrato fotográfico, una modalidad dentro del campo de la fotografía y sin duda una de las formas más universalmente conocidas de este ámbito. Esta variable consiguió establecer y consolidar esta nueva forma de captar imágenes de la realidad (Finol, 2012, p.31). Por haber nacido en plena fase de expansión del género, se trata de una modalidad que se ha enriquecido con las características y conceptos que le precedieron, como el arte pictórico, manteniendo al hombre como protagonista (Quirós, 2009, p.238)

Se trata de un género discursivo visual que cuenta con dos rasgos semióticos dominantes. Por un lado, la identidad física, ya que con su realización se busca reproducir unos rasgos faciales determinados. Esta expresión fue percibida por uno de los fotógrafos que se estudiarán más adelante, Richard Avedon, al declarar que *con frecuencia tengo la sensación de que vienen a fotografiarse tal como si acudieran a un médico o un adivino: para descubrir cómo son* (Sontag, 2006, p.260).

Pero, sin duda, uno de los rasgos semióticos más importantes en el retrato es la expresión de una identidad personal, una personalización del retratado como puntualiza Finol y como hemos tratado anteriormente.



Figura 1. Louis Daguerre. *Primer retrato fotográfico*, 1837 descubierto en 1998.

Siguiendo con esta modalidad fotográfica y con la idea de representar la identidad del individuo, tenemos que destacar el retrato psicológico. Este tipo de retrato se caracteriza por ir más allá de la apariencia del retratado, individualizándolo y revelando en la fotografía su verdadera personalidad (Quirós, 2009, p. 242), su “yo” más sincero. A continuación, hablaremos de varios de los autores más consagrados que han cultivado el retrato psicológico.

2.2. La expansión del retrato fotográfico

La expansión de la fotografía, y más específicamente del retrato, fue consecuencia de una sucesión de factores sociales y de mejoras en las condiciones de los métodos fotográficos de la época.

Nos situamos en el reinado liberal de Luis Felipe de Orleans en Francia. Durante su estancia en el trono, se fortaleció por parte del Estado la red de funcionarios que trabajaban para este, lo que aumentó el número de personas que formaban parte de la pequeña burguesía del país y, junto con el favorecimiento de los intereses de la alta burguesía, se disfrutó de una estabilidad económica.

Esta plenitud económica favoreció que estas capas sociales quisiesen equipararse a los aristócratas y a los grandes burgueses por lo que muchos de ellos decidieron retratarse y quedar inmortalizados por las cámaras de los primeros daguerrotipistas, tal y como hemos explicado anteriormente. Por lo tanto, con las condiciones sociales idóneas para que la sociedad acogiera de forma tan entusiasta la fotografía, era de esperar las mejoras técnicas que se producirían en el procedimiento.

Pocos años después de que Daguerre desvelase el secreto de cómo realizar daguerrotipos ya eran muchos los perfeccionamientos que había sufrido la técnica (Calbet, 2002, p.25). Estos nuevos tratamientos de la imagen se abrieron camino rápidamente ante el daguerrotipo, que quedó obsoleto en los años 50 en Europa, dando paso al calotipo y posteriormente al colodión. Este último método fue el más cultivado pues permitía realizar instantáneas a un coste inferior al del daguerrotipo y, sobre todo, daba la posibilidad de una imagen multiplicable. Las cámaras con este sistema eran de

focal corta y requerían placas de pequeñas dimensiones, realizando los retratos de cuatro en cuatro, seis en seis o, incluso, ocho en ocho, con placas que medían 4 x 6 centímetros (Sougez, 2011).

Los avances fotográficos, junto con la estabilidad económica del siglo XIX, favorecieron la proliferación por Europa de establecimientos comerciales dedicados al retrato fotográfico (Calbet, 2002, p.25) especialmente en las grandes ciudades (Sougez, 2011, p.). Esta popularización tan rápida conllevó una gran competencia entre los artistas que además comenzaron a desbancar a los pintores que vivían de los retratos, obligándolos a convertirse a este nuevo estilo siendo, muchos de ellos, los primeros fotógrafos de retrato (Calbet, 2002, p.25).

Aunque sus condiciones mejoraron rápidamente, seguía siendo un proceso largo: los retratados tenían que permanecer inmóviles a pleno sol de entre quince a veinte minutos (Sougez y Gallardo, 2003). En uno de los folletos del propio Daguerre, se puede leer: *para sacar un retrato hay que recurrir a una fuerte luz. Tan solo se tendrá éxito exponiendo a la persona al aire libre, con reflejos de ropa blanca.*

2.2.1. Disdéri y las tarjetas de visita

Pero la verdadera proliferación de la fotografía de retrato llegó en 1854 cuando el parisino André-Adolphe-Eugène Disdéri patentó las tarjetas de visita, también conocidas como *carte de visite*. Su nombre alude a la similitud que tiene a las tarjetas de visita en cuanto al tamaño, pues se trataban de copias en papel, pegadas sobre una montura de cartón que medía 10 x 7,5 cm aproximadamente. Este resultado final se obtenía haciendo primero un negativo de placa húmeda, con una cámara especial que poseía cuatro lentes y un soporte de placa que podía ser deslizado de izquierda a derecha, o viceversa. Se hacían cuatro exposiciones en cada mitad de la placa, es decir, que se conseguían ocho poses sobre un negativo. Una sola copia del negativo podía así ser cortada en ocho retratos separados. Para esa tarea se utilizaba mano de obra no especializada y, la producción de operador e impresor se multiplicaba por ocho (Newhall, 2002, p.64). En otras palabras, lo que Disdéri hacía era tomar una placa de cristal que

podía contener diez imágenes [...] realizar un negativo de las imágenes juntas o por separado y después [...] obtener 8 copias a la vez a partir de dicho negativo (Johnson, Rice, Williams, 2012, p.324).

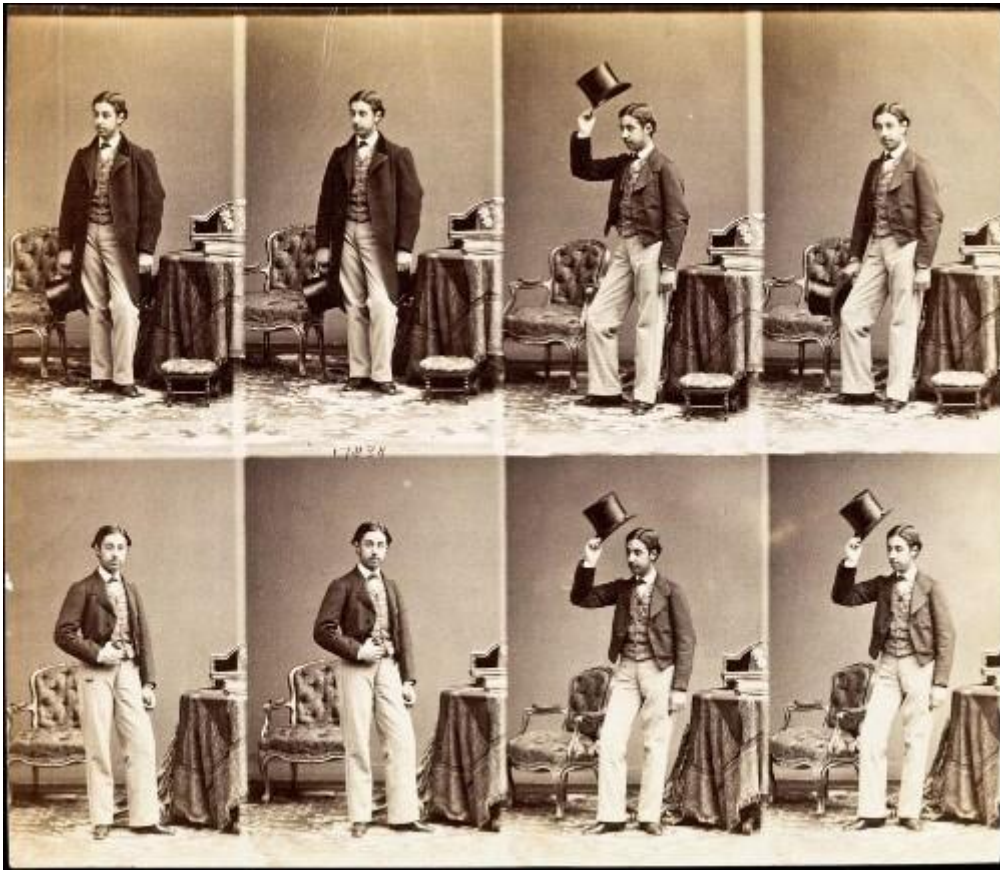


Figura 2. André-Adolphe-Eugène Disdéri. *Carte de visite sin recortar del Instituto del Patrimonio Cultural de España.*

Este recurso de presentación se utilizó mucho entre los políticos de alto rango, los empresarios y los miembros de la burguesía, aunque más tarde se extendió por todas las clases sociales pues el abaratamiento de los costes permitió que más personas pudiesen pagar su elaboración e impresión (Finol, 2012, p.44). Fue tal su acogida, que se impuso como el único formato para el retrato durante décadas (Calbet, 2002, p.30).

Aunque existen diversas fuentes que consideran este formato como anterior a Disdéri, sí que se le atribuye el mérito de darlo a conocer a un público más amplio (Johnson, Rice, Williams, 2012, p.324), pero ya no solo eso, sino que hizo mundialmente famoso este sistema de producción en serie para el retrato (Newhall, 2002, p.64). En palabras del propio Nadar, fotógrafo de gran renombre de la época *pues daba por veinte*

francos doce retratos, cuando se habían llegado a pagar cincuenta o cien francos solo por uno [...] dando infinitamente más por infinitamente menos (Tournachon “Nadar”, 1899, pp. 141-144)¹, [Disderí] *popularizó definitivamente la fotografía* (Johnson, Rice, Williams, 2012, p.326).

La alteración de formato de Disderí incorporó un cambio de estética en el retrato. A partir de entonces, los artificios estandarizados, las poses estereotipadas y exageradas, los encuadres y el tipo de iluminación artificiosa definieron lo que sería la estética del retrato hasta finales de siglo (Calbet, 2002, p.31). Como retratos, las cartas



Figura 3. Alfonso Begue. *Carte de visite*.

de visita no contaban con un especial valor estético en su mayoría. Las imágenes eran demasiado pequeñas y los rostros salían muy reducidos, por lo que no podían ser estudiados, mientras que la pose era decidida con rapidez, por lo que no se le presentaba especial atención (Newhall, 2002, p.65). El peso de la composición recaía sobre la figura a pesar de todo, pues los retratos eran de cuerpo entero o de medio cuerpo, apareciendo siempre de pie, sentados o apoyados en columnas que formaban parte de la decoración (Calbet, 2002, p.31).

Por lo tanto, como se puede concluir de esta falta de cuidado a la hora de retratar a las personas, los artistas no se esmeraban en retratar el carácter de la persona en cuestión (Newhall, 2002, p.65).

Cabe destacar, dentro de este tipo de fotografía, el atrezzo que aparecía en las imágenes. Según Finol, en las tarjetas de visita apenas se modificaban los elementos que formaba parte del decorado:

La tarjeta de visita se limitaba a un número pequeño, rara vez modificado, de elementos intracontextuales. (...) Los decorados usados en las cartes-de-visite parecían seguir ciertas modas; después de empezar con balaustradas y cortinas cambiaron hacia columnas (ja veces apoyadas en alfombras!), puentes y escaleras, hamacas, palmeras y bicicletas. (Finol, 2012, p.45).

¹ Obra escrita originalmente en el año 1899 y editada recientemente por Casimiro Libros.

Empleaban para el fondo, con la finalidad de dar profundidad a la imagen, cortinas o telas pintadas al estilo neoclásico, con paisajes naturales o arquitectónicos en perspectiva (Calbet, 2002, p.31).

Coleccionables, prácticas, fáciles de exhibir y con una temática variada, las tarjetas de visita podían ser un vínculo entre los seres queridos o un simple capricho (Johnson, Rice, Williams, 2012, p.328). Según la Enciclopedia Británica (1978, p.596) las tarjetas de visita a menudo se intercambiaban durante cumpleaños y días festivos y el álbum de tarjetas de visita se convirtió en una característica particular de los salones victorianos.

Con el fin de reunir fotografías de conocidos y de gente famosa, hacia 1860 se iniciaron álbumes para que las tarjetas, de tamaño uniforme para el mundo entero, pudiesen ser sujetas en las ranuras de las hojas de forma sencilla. Pero las personas no solo buscaban retratos suyos y de las personas más allegadas, sino que también querían los de personajes famosos pues, hasta el momento, los rostros de personas conocidas como políticos o actores no eran conocidos por las personas de a pie. Era normal poner en estos álbumes fotos de gente famosa, que en muchas ocasiones salía estereotipada: los escritores se fotografiaban con una pluma de ganso en la mano y con los ojos hacia arriba, como esperando a las musas; los políticos se immortalizaban en el mismo momento de declarar algo importante; los actores, con traje de época, rodilla en el suelo y las manos en el pecho con aire de gran sufrimiento (Calbet, 2002, p.32).

El álbum familia se convirtió en un objeto habitual, con el resultado de que han perdurado hasta nuestros días grandes cantidades de cartas de visita que, como documentos de la época, tienen gran encanto e interés (Newhall, 2002, p.65).

En general, el sistema que se empleaba para conseguir las cartas de visita era tan simple y rudimentario (Newhall, 2002, p.65), que pronto aparecieron imitadores y su clientela se fue diseminando por otros establecimientos nuevos o ya existentes (Tournachon "Nadar", 1899, pp. 145) y Disdéri terminó arruinándose.

2.3. Gaspard-Félix Tournachon “Nadar”

Para encontrar retratos mejores tenemos que dirigir la mirada hacia fotógrafos más serios, como es el caso de Nadar. Gaspard-Félix Tournachon, quien empezó a llamarse a sí mismo “Nadar” en 1838, fue un destacado fotógrafo francés en plena revuelta artística en Francia. Rodeado de poetas, músicos, pintores y escritores, Nadar inició su carrera siendo periodista, escritor (Blume, 1983, p.38) además de caricaturista, una cualidad que le ayudaría en su posterior oficio, pues les ayudaba a reconocer los rasgos esenciales que revelaban el carácter de una persona (Newhall, 2002, p.66-69)

Sus inicios vienen marcados por el uso de la litografía. En 1851, Nadar tenía planeado una serie de litografías con caricaturas ridículas (Newhall, 2002, p.66) de personajes destacados del París de la época acompañados de un texto (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.38). Este proyecto se tituló *Phanteón-Nadar de Famosos Contemporáneos* (Koetzle, 1996, p.57).

Por aquel entonces, la fotografía era un arte poco cultivado por los artistas, pero ante las facilidades que esta técnica le ofrecía a la hora de realizar su proyecto, Nadar comenzó a interesarse por ella, después de todo, la fotografía era más rápida y barata que la litografía.

Una vez adentrado en la fotografía, Nadar se interesó por un nuevo sistema que era incluso más sensible a la luz: el colodión húmedo, que rápidamente dominó. A lo largo de su trayectoria surgieron nuevas técnicas como las placas de gelatino-bromuro, a pesar de ello, Nadar permaneció fiel al colodión, aunque sí que llegó a probar las novedades fotográficas (Sougez, 2009, p.30).

Fue entonces, con la técnica ya dominada, que Nadar abrió un modesto estudio en la calle de Saint-Lazare, que posteriormente cambiaría al número 35 del Bulevar des Capucines, donde comenzó a cultivar la fotografía en un ámbito profesional. Pronto, el estudio de Nadar comenzó a adquirir importancia gracias a sus dimensiones y a los métodos con los que lo publicitaba, que eran novedosos en la época. Pintó el interior de rojo y colocó un gran letrero en la fachada que rezaba su nombre (Koetzle, 1996, p.59)

Por aquel lugar pasarían figuras célebres de la época como Baudelaire, Víctor Hugo, Courbet... entre muchos otros que más que clientes, eran amigos (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.40) o que se ligaban por intereses comunes, pues realmente ellos no iban a ser retratados, sino que accedían a posar en casa de un amigo (Sougez y Gallardo, 2003), es definitiva, procuraba conocer a sus retratados (Quirós, 2009, p.242) *A quien mejor retrato es a quien mejor conozco*, declararía Nadar (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.40).



Figura 4. Gaspard-Félix Tournachon. *Retrato de Sarah Bernhardt*, 1864.

El estilo fotográfico de Nadar no es tan teatral como podría sugerir su personalidad. A pesar de que la norma general en aquel entonces era retratar a las personas con elementos y poses estereotipadas, como pudimos ver en el apartado anterior al hablar de Disdéri, Nadar se caracterizó por realizar fotografías sobrias (Calbet, 2002) con un estilo retratista era simple y directo en un fondo plano, carente de decoración. Devolvió la naturalidad a los retratos, utilizando la fotografía como medio de significación y no de producción, como había hecho Disdéri (Quiros, 2009, p.242).

Además, frente a las cartas de visita, Nadar retrataba a sus personajes en fotografías de buen tamaño, dedicándoles tiempo a cada uno para poder destilar su carácter y sacar a relucir la verdadera expresión de cada uno.

Nadar colocaba de pie al retratado para proceder a realizar la fotografía (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.40). Los encuadres a la hora de retratar eran enmarcando tres cuartos del cuerpo del personaje o directamente de cintura para arriba y generalmente, con las manos fuera de la imagen, en los bolsillos u ocultas (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.40).

Pero el elemento más original de la composición técnica de Nadar es la luz. En un principio, empleaba luz natural dirigida lateralmente por lo que el cuerpo quedaba en penumbra formando una masa oscura sobre la que destacaba poderosamente el rostro iluminado. Esto lo conseguía colocando al retratado debajo de una claraboya. Con este desarrollo de la iluminación, conseguía observar a sus modelos en un ambiente tranquilo que nos los inquietase (Quirós, 2009, p.242)

Posteriormente, al ser uno de los pioneros en usar la luz eléctrica, pudo controlar estos caracteres con mayor sutileza y con mayor eficacia.

Es la forma en que una luz cae sobre un rostro lo que usted como artista debe capturar. Ni tampoco puede ser enseñado cómo capturar la personalidad de cada persona. Para producir un parecido íntimo, y no un retrato trivial ni el resultado de un mero azar, usted debe ponerse en comunión con esa persona, medir sus pensamientos y su carácter mismo² (Newhall, 2002, p.66)



Figura 5. Gaspard-Félix Torunachon, Retrato de Jean-Baptiste-Camille Corot.

Nadar consigue retratos no sólo físicos, sino también morales y psicológicos. La importancia de la actitud y la complicidad con el fotografiado era vital (Calbet, 2002). Como dicen Sougez y Gallardo (2003) toda su técnica pone en relieve lo esencial de del carácter de la persona pues buscaba la expresividad del rostro humano buscando el “*parecido íntimo*”. La aportación psicológica del retratista es lo más importante de Nadar: se ejercita en condiciones de intimidad que vinculan de alguna manera al práctico con sus modelos.

2.4. Philippe Halsman

La trayectoria de Philippe Halsman en el ámbito de la fotografía constituye una de las carreras más significativas tanto por las innovaciones técnicas como por las propias aportaciones, llenas de creatividad (Campos, 2017, p.1).

² Frase citada de Nadar, 1856.

Aunque anteriormente había tenido contacto con el ámbito fotográfico, no fue hasta 1931 con su asentamiento en París que su carrera como fotógrafo tuvo mayor trascendencia. Su llegada a París no fue fortuita: se le había imputado la muerte de su propio padre y se le había encarcelado, injustamente, en pleno estallido antisemita, por lo que tuvo que huir de su país de nacimiento: Letonia. El fatídico accidente, que concluiría con la muerte de su padre había sucedido durante unas vacaciones en las que su progenitor se había despeñado en medio de una escalada. Halsman fue acusado de parricidio y encarcelado hasta que, gracias a la intervención de personajes célebres de la época como Sigmund Freud o Albert Einstein, fue liberado, no sin antes expulsarlo de Austria (Nates, 2019). Este traumático incidente dejó marca en la obra del autor como veremos a continuación.

Fue en París donde se inició la carrera fotográfica de Halsman. De inicios autodidactas, comenzó a experimentar con la luz y los efectos ópticos, forjándose así un estilo propio con claras influencias surrealistas que le venían dadas de técnicas como la solarización, la superposición de imágenes mediante sobreimpresión de negativos, el fotomontaje o las deformidades. Mientras realizaba portfolios para modelos y artistas principiantes, con el fin de ganarse la vida, Halsman empleó todos estos procedimientos en fotografías destinadas a la publicidad, lo que consiguió llamar la atención de revistas muy prestigiosas de la época (Uberquoi, 2016, p. 54). Se inicia así, en 1931, en el ámbito de las revistas publicando en *Voila* o *Vogue* (Campos, 2017, p.1).

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Halsman tuvo que abandonar su nuevo hogar para trasladarse a Estados Unidos. Allí, arrastrando el renombre que le había dado su característico e icónico estilo, no tardó en publicar en diversas revistas destacadas de la época como *Esquire*, pero entre ellas despuntaba su participación en *Life*, con 101 portadas a su cargo (Uberquoi, 2016, p. 54). Es gracias a esta oportunidad, que Halsman llega a fotografiar a grandes e importantes celebridades del momento como Albert



Figura 6. Philippe Halsman. *Retrato de Salvador Dalí*, 1953

Einstein, Alfred Hitchcock, John F. Kennedy, Richard Nixon o Marilyn Monroe (Campos, 2017, p.1).

Llena de teatralidad y de ocurrencia, la producción fotográfica de Halsman no es solamente eso, sino que nos encontramos elementos que hacen distintas cada foto, lo que se puede destilar en el método que él sistemáticamente empleaba para llevar a cabo sus fotografías y que él mismo dividió en seis normas³ (Nates, 2019):

- Regla del método directo: se trata de crear una imagen fuerte mediante un enfoque directo, lo que nos daría una solución sencilla y clara.
- Regla de la técnica inusual: consiste en optar por un uso creativo e inusual de la exposición, así como el ángulo de la cámara, elementos técnicos de la composición.
- Regla de la característica inusual añadida: como su propio nombre indica, es agregar un elemento, una característica, inusual e interesante.
- Regla de la característica faltante: de nuevo nos encontramos que el título explica la norma. Consiste en extraer de la imagen algo, ya sea un elemento psicológico como desproveer a una persona de su poder o eliminar algo físico.
- Regla de las características compuestas: con esta norma se fusionarían ideas débiles para crear un resultado más sorprendente e inusual.
- Regla de la literalidad: mediante esta norma, Halsman sugiere que se traduzca una idea o frase en imagen.

Cabe destacar sus contribuciones al ámbito del retrato psicológico debido a que es uno de sus precursores además de una de las piedras angulares del movimiento. En sus fotografías se puede ver la complicidad entre el fotografiado y el artista ya que Halsman indagaba más allá de las máscaras preconstruidas de las celebridades que retrataba (Nates, 2019). Como el propio Halsman señala en sus declaraciones de 1972:

Cada cara que veo parece esconder -y a veces fugazmente revelar- el misterio de otro ser humano. La captura de esta revelación se convirtió en la meta y la pasión de mi vida. (Campos, 2017, p.2)

³ Las reglas que Halsman establece se pueden consultar en su libro *Halsman on the Creation of Photographic Ideas*

Halsman buscó activamente el mostrar la emoción humana y la esencia psicológica para lo que se ayudó de una nueva técnica que él bautizó como *jumpology*. Esta técnica se puede considerar dentro del ámbito del retrato psicológico pues consiste en pedirle al fotografiado que dé un salto en el momento de realizar la captura fotográfica (Nates, 2019). De esta manera, se produce una desinhibición del retratado al deber concentrarse únicamente en el salto, permitiendo que la máscara que se genera al deber concentrarse únicamente en el salto, permitiendo que la máscara que se genera en el momento de la pose desaparezca al tomar la instantánea. Es entonces, viendo las posturas o los gestos faciales de los retratados, que se pueden ver los verdaderos rasgos de su carácter (Campos, 2017, p.4).

A esta técnica va asociado el mecanismo de repetición, mediante el cual la persona a la que se le iba a realizar el retrato tenía que saltar las veces que fuesen necesarias con el fin de lograr la instantánea donde su verdadero rostro y personalidad se mostrase, como por ejemplo la famosa fotografía de Marilyn Monroe en la cual la actriz tuvo que dar hasta doscientos saltos durante tres horas para lograrlo. Pero además de la explicación que Halsman daba para justificar la efectividad de la *jumpology*, también se le puede atribuir que gracias al humor y a la ingravidez, los personajes retratados se podían sentir menos tensos y rígidos durante la sesión fotográfica, lo que también ayudaba a capturar un momento más vulnerable de los modelos (Campos, 2017, p.4).



Figura 7. Philippe Halsman. Recopilación de retratos utilizando la técnica *jumpology*, distintos años.

De una forma u otra, esta técnica permitió que Philippe Halsman realizara algunas de las fotografías más icónicas del siglo XX.

2.5. Irving Penn

Pintor. Artista gráfico. Publicitario. Irving Penn ha cultivado muchas ramas artísticas a lo largo de su vida, pero lo que le ha llevado a labrarse un nombre, ha sido su fotografía. Su obra recae en tres amplios géneros: moda, retrato y naturaleza muerta, aunque su estilo muchas veces ha logrado que el límite entre ellos sea difuso (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.172) y con clara influencia de lo publicitario (Quirós, 2009, p.252). Se hizo célebre por la fotografía de moda (Museum Ludwig Colonia, 2002), trabajando en revistas entre las que destaca su producción fotográfica para *Vogue*, siendo director artístico de la misma (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.172).

Penn permaneció fiel a las tomas en estudio y bajo determinadas condiciones de iluminación, por lo que se puede distinguir las fotografías tomadas durante las diferentes épocas de su vida y en determinados lugares como Nueva York o París (Museum Ludwig Colonia, 2002). Es en el estudio donde Irving Penn dirigirá al retratado hacia sus propias fantasías creadoras controlando para ello la iluminación, los tonos, los matices y el espacio (Quirós, 2009, p.252).

Es su sentido de la iluminación lo que le hace buscar la luz perfecta en su proceso fotográfico, esta iluminación es para Irving Penn la procedente desde el norte. Como se señalan Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, el propio Penn explicó:

Una luz de nitidez tan penetrante que hasta el objeto más elemental adquiere iluminado por ella un brillo interno casi voluptuoso. Las luces eléctricas son cómodas, pero creo que ocultan la existencia absoluta del motivo situado ante la

cámara en un estudio iluminado por el norte. (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.172).

Otra peculiaridad que encontramos en la obra de Penn es el uso del fondo. Es en ese fondo donde el autor hace evolucionar a sus modelos, mediante su uso extrae al modelo de su contexto social, aislándolo y llamando la atención de una forma más intensa sobre lo que esa persona es realmente (Museum Ludwig Colonia, 2002). Para Penn, fotografiar es expresar la perfecta observación del ente que se encuentra ante su objetivo, por lo tanto, emplea el fondo, neutro, característico y muy imitado, como ese elemento aislador (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.172). Buscará sorprender, innovar, crear algo nuevo y muchas veces lo encontrará en lo insólito (Quirós, 2009, p.252).



Figura 8. Irving Penn. *Retrato de Duke Ellington y Louis Armstrong*, 1955

Cabe destacar los detalles de los medios técnicos que el artista empleaba en sus trabajos. Es en 1967 cuando Irving Penn recupera de nuevo el proceso de platino que había quedado ya obsoleto (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.172). Este proceso incluye el uso de metales de platino, paladio e iridio en la formación de la imagen final: primero se recubre un papel con sal férrica (hierro), después se coloca una copia grande y negativa en el papel preparado, se expone esta combinación a una fuerte luz de xenón y se desarrolla. La imagen fotográfica final se hace visible en sales férricas y ferrosas a través de este procedimiento que consiste en una especie de tonificación con platino o metal de paladio. La impresión se fija en ácido clorhídrico y se lava. Algunas veces se requieren recubrimientos y exposiciones adicionales. Las obras tienen un tamaño aproximado de 38 x 51 centímetros y se caracterizan por tener las características del papel en el que se exponen, pero la imagen retiene los tonos

delicados del negativo. Este proceso se había quedado obsoleto en los años veinte debido al alto coste que tenía y que era incompatible con el ámbito comercial, pero durante los años de Irving Penn había vuelto a resurgir entre los fotógrafos profesionales que contaban con materiales propios (Travis, 1978, p.20).

Pero es su interés por el ser humano el que se sitúa en una posición central dentro de su obra. La personalidad del retratado tiene un peso significativo pues se subraya el carácter de la persona al capturar su propia individualidad. Penn disocia los atuendos de sus modelos, ya sea en fotografía de moda o no, para presentar a la persona tal y como es, pues esto ayuda a que se enfoque individualmente la personalidad del fotografiado (Museum Ludwig Colonia, 2002) como ya hemos visto con el uso del fondo. Fotografíe lo que fotografíe, Irving Penn siempre busca la verdad que subyace al motivo, su esencia, despojándolo de la superficialidad (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.172).



Figura 9. Irving Penn. *Retrato de Robin Williams*, 1998.

Sus retratos son físicos porque el personaje puede ser reconocido, pero también son retratos psicológicos porque muestran el interior y la personalidad de la persona que estaba ante el objetivo del artista. Busca desafiar al espectador, involucrarlo. Pero no solo impone su criterio en el contenido sino también las búsquedas formales se plasman en sus fotografías: en la forma, el encuadre, la composición, el gesto o la iluminación, piezas fundamentales que se orquestan intentando crear un estilo de autor fácilmente identificable (Quirós, 2009, p.252)

Penn abogaba, como lo hacían los fotógrafos realistas, por la nitidez, añadiendo limpieza al buscar matices en los tonos e incluso en los colores que muchas veces están reñidos con que los personajes pudieran estar situados en el exterior (Quirós, 2009, p.252)

Penn se preocupa por todo lo que aparece ante su objetivo, sin dejar de preocuparse por el análisis de la luz, más formas o los tonos. Ha sabido establecer sus propias normas tal y como se muestra en su obra (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.172).

2.6. Richard Avedon

Fotógrafo autodidacta, la fotografía siempre estuvo muy presente en su vida: su padre editaba revistas de moda especializadas y su madre practicaba y coleccionaba fotografía (Vigil, 2007, p.49). Pero no fue hasta que conoció al director artístico de *Harper's Bazaar*, Alexey Brodovitch, que no dio el salto hacia la fotografía de moda (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.158)

Tanto la moda como el retrato han competido por la atención de Avedon y, aunque el propio autor concede más valor a los retratos, es innegable que sus reportajes de moda han suscitado mayores elogios (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.158). Fue sin duda el gran fotógrafo de actualidad de los años sesenta y setenta. Trabajó para revistas como *Vogue*, *Life* o *Look* donde llegó a fotografiar a celebridades entre las que destacan Truman Capote, Henry Miller, Humphrey Bogart o Marilyn Monroe (Vigil, 2007, p.49).

Esto apoya la afirmación de que Avedon no encontró la inspiración en las personas de a pie, al menos durante gran parte de su carrera, sino que las magníficas modelos, las celebridades y figuras destacadas del poder fueron sus grandes musas (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.156). Pero Avedon juega con esto a su favor, el uso del famoso como un sujeto familiar para el espectador, lo que añade otra dimensión a su obra fotográfica (Johnson, Rice, Williams, 2012, p.712)

Muchas de las fotografías de su primera época parecían fotogramas de una película y cada una parecían dar una clave de una escena más compleja, mientras que a medida que evolucionaba, su trabajo se fue simplificando a pesar de hacerlo a costa de limitarse cada vez más al ambiente controlado del estudio. Avedon abandonó el trabajo en exteriores y, por lo tanto, el uso de luz natural, al considerar que el flash electrónico resultaba más honrado en el contexto en el que se desenvolvía (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.158).



Figura 10. Richard Avedon. Retrato incluido en *In the American West*, 1985

Radical y feroz, sus retratos revelan al mismo tiempo el físico y la psicología del retratado, ahí reside el poder de los retratos de Avedon: la crudeza y el espíritu de confrontación resulta conmovedores por la información física que aporta el modelo (Johnson, Rice, Williams, 2012, p.712). Como el mismo declaró:

Un retrato fotográfico es una imagen de alguien que sabe que está siendo fotografiado, y lo que hace con este conocimiento forma parte de la fotografía en la misma medida que la ropa que lleva puesta o su mirada. Está implicado en lo que ha ocurrido y tiene un cierto poder real sobre el resultado. (Labastie, 2003, p.40)

Radizando la tensión en el descubrimiento de a quién pertenece la psicología que se muestra, si es al modelo, al fotógrafo o al espectador (Johnson, Rice, Williams, 2012, p.712). Pero Avedon no aclara nada y deja al espectador que reflexione y evalúe sus propias reacciones (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.158).

Por otro lado, centrándonos más en aspectos técnicos, la técnica de Richard Avedon siempre ha sido impecable y la limitada profundidad de campo o la difuminación del movimiento son siempre deliberados (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.158). Utiliza un fondo blanco, liso, sin atrezo que pueda desviar la mirada de la figura principal, tal y como el propio Avedon explica en el documental *Darkness and Light* dirigido por Helen Whitney en 1996. Utiliza para sus retratos una cámara Deardorff de 18 x 24 cm; después de enfocar, se sienta junto a ella y se enfrenta a su personaje, lo mira fijamente para así forzar al modelo (Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T., 1983, p.158).



Figura 11. Richard Avedon y James Baldwin. *Retrato familiar incluido en Nothing Personal, 2017*



Figura 12. Richard Avedon. *Fotografía añadida en Avedon At Work*, 2003.

A continuación, como cita Mantra, 2002, Avedon explica cómo lleva a cabo sus retratos:

Fotografiaba al sujeto delante de una hoja de papel de unos tres metros de ancho por dos de alto fijada sobre un muro, un edificio, a veces sobre el lateral de un tráiler [...] Estoy lo suficientemente cerca del sujeto como para tocarlo y entre nosotros no hay nada salvo lo que ocurre mientras nos observamos mutuamente durante la realización del retrato. Ese intercambio implica manipulaciones, sumisiones. Se suponen cosas y se actúa en consecuencia, suposiciones que raramente podrían hacerse impunemente en la vida real. Un fotógrafo retratista depende de la otra persona para completar su fotografía [...] Un retrato no es una semejanza. En el mismo instante en que una emoción o un hecho se convierte en una fotografía deja de ser un hecho para pasar a ser una opinión. En una fotografía no existe la imprecisión. Todas las fotografías son precisas. Ninguna de ellas es la verdad.

Aunque en un principio versa sobre lo descriptivo, es el propio autor quien se sumerge en cuestiones casi metafísicas (Mantra, 2002) para explicar la tremenda fuerza, la amplitud de sensaciones y de sentimientos que transmiten sus retratos (Museum Ludwig Colonia, 2002).

2.7. Platon Antoniou “*Studio Platon*”

Platon Antoniou o más conocido como simplemente Platon, es un artista grecobritánico que ha conseguido acaparar las portadas de las revistas más prestigiosas con sus retratos.

Trabajó en *Vogue* antes de que el propio John Kennedy Jr. lo invitase a unirse a la revista política *George*. Con la prematura muerte de este, Platon continuó su carrera en las publicaciones de *Rolling Stone*, *The New York Times Magazine*, *Esquire* o *i-D* entre otras muchas (Nates, 2017). En la actualidad, siempre busca trabajar con una revista como intermediaria entre la persona retratada y su estudio.

Su cámara ha retratado a celebridades de todos los ámbitos: desde cantantes como Adele o Prince, hasta personajes públicos y líderes políticos entre los que podemos encontrar a Muamar Gaddafi, Bill Clinton o Barack Obama (Nates, 2017). Uno de sus retratos más polémicos fue el de Vladimir Putin, encargado por la revista *Times* cuando lo nombraron Persona del Año, a quien le habló de los Beatles en la sesión. Esta fotografía lo llevó a ganar el primer lugar en el *World Press Photo* (Platon, s. f.).



Figura 13. Platon Antoniou. Retrato de Vladimir Putin, portada de la revista *Times*, 2008.

Él mismo se considera inspirado por Frank Lloyd Wright y sus ideas de comprensión y expansión y por George Lois, director de arte de *Esquire*, y su provocación cultural, como admite en el documental *Abstract: el arte del diseño*, creada por Scott Dadich. Además, en su obra podemos ver similitudes con otros fotógrafos, algunos de

ellos expuestos a lo largo de este trabajo. Irving Penn, David Bailey o Richard Avedon son ejemplos de influencias que se recogen en las fotografías de Platon, compartiendo con ellos su relación con la moda y la publicidad (Nantes, 2017).

Las sesiones fotográficas de Platon esconden una preparación previa por parte del fotógrafo acerca de la persona que se expondrá a la cámara. Investiga sobre cada persona para poder interactuar más cercanamente con ella a lo largo del tiempo que estén en el estudio, lo que le permitirá romper el hielo antes y así lograr que el retratado pierda parte de la vergüenza y de la timidez.

A la hora de tomar las fotografías, utiliza un fondo blanco que recuerda mucho a Richard Avedon o a Irving Penn, pero él mismo señalaba que este elemento viene dado por el color de las casas blancas griegas y que por lo tanto es pura influencia de su vida personal; a veces también utiliza el fondo negro, aunque en menor medida, siempre que busque transmitir intimidad y cercanía. La luz es únicamente proyectada por una jirafa que coloca de forma frontal, por encima de la cámara, utilizando un paraguas translúcido o blanco a modo de difusor.

La cámara es un elemento característico de su estilo. Utiliza cámaras de formato medio, con preferencia por la cámara Hasselblad 6×6 con películas Kodak y Fuji (Nates, 2017). Los objetivos son angulares, especialmente el 35mm, que, junto a la posición cercana al retratado, hace que consiga una perspectiva exagerada donde el tamaño de los ojos, la nariz y la boca se aumenta y se alejan otros elementos como las orejas (Bravo, 2020).



Figura 14. Platon Antoniou. *Autorretrato*.



Figura 15. *Recreación de las condiciones técnicas del estudio de Platon Antoniou.*



Figura 16. *Captura del documental Abstract: el arte del diseño de Netflix donde se ve el estudio de Platon Antoniou.*

A la hora de establecer contacto con el retratado intenta entablar una conversación previa, antes de comenzar, interesándose por ellos o hablando de temas que puedan suscitar emociones más adelante. Aunque en algunas ocasiones, apenas tiene un par de minutos para realizar el trabajo. Una vez comienza a fotografiar, es él quien guía al modelo diciéndole cómo colocarse, en qué debe de pensar o qué emociones quiere que transmita. Durante la sesión se posiciona muy cerca de la persona hasta el punto de completar el encuadre casi con el rostro de la persona porque, como él apunta, así puede sentir lo que su modelo siente. Además, en ningún momento ajusta los parámetros de la cámara ni mira a la pantalla o visor para ver cómo está quedando la fotografía, pues esto le haría perder intimidad y momentos únicos.

Una vez ha tomado todas las fotografías las revisa una a una, primero en formato físico en tamaño pequeño, después selecciona las que considera oportunas y por último las vuelve a revisar en formato digital para escoger las definitivas. Como utiliza carretes, el escáner que utiliza para su impresión es de tambor, fabricado por la NASA en los años 80 y que, según su criterio, tiene un grano particular.

En caso de que alguna instantánea tenga que ser tratada en Photoshop, tiene que ser a mano para no perder detalles importantes. Por último, tiende a imprimirlas a gran escala y exponerlas.

Según declaró Kira Pollack, directora de fotografía de *Time Magazine* en el documental de *Abstract: el arte del diseño*, las imágenes que Platon crea tienen elementos muy característicos y que las hace destacar por encima de las otras. Por un lado, están los ojos de las personas que retrata y como Platon consigue que a través de su mirada transmitan lo que de verdad son. En casi todas sus fotografías, las personas miran directamente a la cámara a excepción de algunas salvedades en las que los retratados tienen los ojos cerrados. Esto hace que los ojos, la entrada al alma, sea la parte central del retrato y que consiga despertar sensaciones en quienes lo observan. Por otro lado, apunta, el uso de elementos técnicos como la luz, la posición baja o directa de la cámara y la perspectiva exagerada que logra con los objetivos angulares también son una marca de agua que hace reconocible todas y cada una de sus fotografías.

Las fotografías de Platon no recurren a elaborados atrezzo entre los que esconder al retratado para conseguir llenar el encuadre de objetos, sino que, a través de las manos, los ojos y el cuerpo del modelo busca conseguir mayor impacto con la esencia del mismo, reduciendo todo a la mínima expresión (Bravo, 2020) para que el entorno no opaque las emociones del retratado. Es esta simplicidad visual en la que radica el estilo de Platon.



Figura 17. Platon Antoniou. Retrato de Stephen Hawking.

Actualmente, Platon sigue en activo trabajando para la revista *The New Yorker* y lo mejor de su carrera, seguramente, todavía estará por venir.

Capítulo 3:

DESARROLLO DEL PROYECTO

FOTOGRAFICO

Capítulo 3: DESARROLLO

3.1. Proceso original

De forma breve me gustaría de nuevo sacar a colación los objetivos que me había marcado a la hora de realizar el proyecto personal: por un lado, quería llevar a la práctica los visto en el marco teórico, conectando las influencias en mi trabajo con las obras de los autores anteriormente visto y, por otro lado, con los conocimientos ya adquiridos, experimentar con los conceptos mediante retratos que yo realizase.

Al inicio de este trabajo, la serie fotográfica en la que iba a plasmar estas metas consistía en un proyecto que giraría en torno a mis compañeros del Campus María Zambrano, a quienes intentaría retratar de la forma más veraz y sincera posible. Esta práctica se llevaría a cabo mediante la fotografía a varios modelos a lo largo del curso pero este proyecto, el original, se vió truncado por la nueva situación en la que nos encontrábamos. La incapacidad para acceder a un estudio fotográfico que me permitiese reproducir ciertas condiciones lumínicas o visuales era un gran problema que solventar, pero sin duda el mayor obstáculo tenía que ver con los modelos.

Desde un primer momento tenía claro que las personas retratadas en mi proyecto deberían ser cercanas a mi para que los resultados fuesen lo más fidedignos posibles. Buscaba un grado de cercanía y de confianza suficientes como para poder explorar la esencia de las personas que se fuesen a colocar delante de mi cámara y, para ello, consideré que tenían que ser próximos a mis círculos más cercanos con el fin de conocerlos bien y poder sacar a la superficie su verdadero yo.

Con esta delimitación ya establecida, valoré qué personas podían ser más acertadas a la hora de fotografiarlos. Buscaba rasgos de la personalidad fuertes y muy marcados, que fuesen representativos de esa persona y que se pudiesen transmitir con facilidad. Desde un primer momento había algunos modelos que estaban como primera opción, pero, por lo contrario, otras personas cercanas tenían caracteres muy similares y que, bajo mi punto de vista, podían aportarme lo mismo por lo que tuve que hacer una criba de estas personalidades. En total, fueron 5 las personas elegidas para formar parte de mi proyecto (*Ver: Anexos*).

Una vez esta elección estuvo finalizada comencé el proceso de bocetado. De forma individual y a medida de cada modelo, comencé a buscar los rasgos más característicos de ellos para encontrar qué era lo que quería plasmar de cada uno. Buscaba exponer qué representaban para mí y los puntos más icónicos de las personas que más tarde retrataría. Con esto les diseñaba a cada uno la fotografía ideal y que esperaba conseguir, aproximadamente.

En el boceto de la imagen también anotaba los detalles técnicos como el fondo que utilizaría, los focos necesarios para conseguir la iluminación deseada, el ángulo de la cámara o incluso los objetivos que debería utilizar. También apuntaba qué elementos eran inspiración de los artistas que previamente había estudiado ya se tratase del tratado de la luz, de las poses del modelo o simplemente del uso del encuadre (*Ver: Anexos*).

Pero todo este proceso se vio suspenso con la llegada del COVID-19 y el Estado de Alarma. Con el confinamiento obligatorio en el que nos vimos envueltos no tenía acceso a las personas escogidas para la realización del proyecto y, mucho menos, a las instalaciones de la universidad donde tenía planeado llevarlo a cabo.

Afortunadamente, una de las modelos que había seleccionado desde el primer momento era mi amiga y compañera de piso, por lo que pude adaptar la planificación de la idea y modificarla para conseguir algo nuevo y que pudiese realizar con lo que tenía a mi alcance.

3.2. Preproducción

3.2.1. Análisis de la modelo

La preproducción se inició con la síntesis de toda la personalidad de mi retratada, Tamara Hermo, en los elementos más representativos y propios de su esencia. Al tratarse de una de las personas más cercanas a mí podía jugar con la ventaja de conocerla lo suficiente como para que esta parte me resultase más sencilla.

Tamara es una persona conocida por su papel como presidenta del Festival Publicatessen en su doceava edición y, a la vez, de Alfil Juvenil, una empresa junior dedicada a la organización de eventos. Este aspecto tan importante de su vida hace que muchos la reconozcan por su seriedad y su responsabilidad, pues es la cara visible de ambos elementos de nuestra vida universitaria al albergar puestos de mando.

Pero Tamara, separándola de su recorrido profesional, es una persona que irradia positividad, alegría y jovialidad. Tiene un halo de inocencia y pureza que, aunque con los años y la madurez se ha ido disipando, todavía conserva para sus más allegados.

Como fotógrafa, he querido plasmar ambas facetas de mi modelo: por un lado, la responsabilidad que lleva ser una persona importante y a la vez el aura risueña que envuelve a Tamara.

3.2.2. Bocetaje

Afortunadamente, del boceto original que había preparado para Tamara, antes de la llegada de la pandemia, se pudieron salvar muchos detalles porque no buscaba una ornamentación excesiva y en general primaba la simpleza visual.

Inspirándome en el estilo de Platon Antoniou del que ya se ha hablado en el apartado 2.7. quería que el fondo fuese liso con preferencia por el blanco, pues esto daría un aspecto más luminoso y juvenil a la fotografía por lo que se acentuaría la sensación de inocencia.

La iluminación quería que fuese sencilla por lo que me inclinaba por el uso de una jirafa exclusivamente o un foco que diese volumen a la modelo y otro que iluminase el fondo. Este elemento fue lo que más varió desde la opción principal a la readaptada, pues no disponía de material específico para realizar la sesión bajo estos términos. Por lo que debería conformarme con luz natural o, en todo caso, con luces artificiales propias de una casa como lámparas, flexos o linternas.

Por otro lado, la postura de la modelo buscaba que transmitiese seriedad e imponencia. Echando mano de atrezzo, quería incluir una silla con reposabrazos para que

la postura fuese recta y formal. Este elemento se vio truncado al no disponer de ninguna en nuestro apartamento, en su lugar podía tratarse de una silla normal, pero con la variación de postura de la modelo al apoyarse en sus propias rodillas, una perspectiva que también cuadraría su cuerpo.

Sería entonces el lenguaje corporal y el rostro de la modelo los que se encargasen de aportar sensación de cercanía, de apertura, a través de una sonrisa esbozada con los ojos, un gesto relajado y una mirada directa y sincera.

Al igual que Platon Antoniou, quería que se deformase un poco la perspectiva y poder jugar con esa sensación a través de una lente de 35mm, un gran angular, que agrandase el rostro de la modelo, rompiendo así la estética tan regia que predominaría en la fotografía. Pero, para denotar grandeza e importancia, intentaría hacer un sutil contrapicado para que la modelo se viese imponente y transmitiese poder.

3.2.3. Preparación de la modelo



Figura 18. Preparación de la estética de la modelo.

Con el objeto de conseguir un retrato psicológico genuino, a la modelo en ningún momento se le informó de la finalidad de la sesión fotográfica ni se le mostró el boceto acerca de la fotografía que esperaba conseguir. Tampoco se le dieron directrices para el maquillaje ni la ropa que debería utilizar, salvo la indicación de que debería ser algo con lo que ella se sintiese cómoda.

Estas omisiones tenían como objetivo no condicionar a la retratada y forzarla, de forma directa o indirecta, con las pautas que se le podían pedir. Todo esto buscaba darle libertad a Tamara con el fin de que pudiese tener cierto albedrío sobre el resultado final, lo que indicaría una correcta ejecución de las fotografías.

3.2.4. Preparación técnica

La preparación técnica previa a la sesión se basó en intentar recrear las condiciones propias de un estudio fotográfico. Por un lado, mediante sábanas y cartulinas blancas pegadas a la pared busqué simular un fondo blanco, pero, al ver que el peso de estos materiales era incompatible con los métodos que estaba usando para fijarlas y cedían, decidí utilizar la propia pared blanca de gotelé como fondo para las fotografías.

La luz fue el mayor obstáculo del proyecto. Como he apuntado anteriormente, no disponía de un equipo preparado para realizar un uso de la luz profesional por lo que me decanté por usar luz natural. Para mi desgracia, nuestro piso era poco luminoso y en cuestiones de tiempo, a pesar de que estábamos en una hora central del día, pronto aparecieron las primeras sombras y las imágenes se oscurecieron. Por consiguiente, el fondo se volvió gris y el rostro de la modelo se ensombreció. Para remediarlo empleé un flexo a modo de jirafa, pero el pobre recorrido del cable no me permitía disponerlo con comodidad y la luz tan directa produjo sombras duras en el rostro de la retratada, intenté suavizarla con papel vegetal en el foco, pero la diferencia fue ínfima.



Fotografías 19, 20 y 21. Ejemplificación de las condiciones lumínicas.

Previamente al inicio preparé el equipo técnico: elegí un objetivo de 35mm para conseguir crear la distorsión que me había propuesto y configuré la cámara, una Nikon D3400 en manual, adaptando los parámetros adecuadamente para la escena principal. A pesar de ello, a lo largo de la sesión los controles fueron variando según la situación lumínica. Me gustaría recalcar que el ISO, la escala de sensibilidad fotográfica, intenté que permaneciese lo más bajo posible, oscilando entre un ISO 100 e ISO 400 para evitar la aparición de ruido y mantener la imagen lo más nítida posible. Esta resolución por mi parte acarrió tener que utilizar un trípode cuando la velocidad de obturación fue alta, pues de otra manera la instantánea saldría borrosa y movida y esa no era la estética que estaba buscando.

Hay que señalar que como atrezzo empleé una silla que, aunque no tenía reposabrazos sí que cumplía la misión de crear imponencia si la modelo interactuaba de la forma adecuada con ella, las propias gafas de la modelo, que son un elemento

representativo e icónico de Tamara y un espejo, con el que se buscaba jugar con la dualidad entre la imagen seria y a la vez jovial de la retratada.

3.3. Sesión fotográfica

La sesión comenzó a las 3:30 de la tarde y se dividió en dos fases: la primera era la toma de contacto, quería ver como se desenvolvía la modelo delante de la cámara y si, por voluntad propia, se exponía con naturalidad; la segunda parte, con la sesión más avanzada, le di directrices a la retratada, ahora que la había analizado y veía su desenvoltura delante de la cámara, esperando conseguir la fotografía adecuada.

Las primeras fotografías fueron para romper el hielo. La modelo estaba tensa y nerviosa ante la presencia de la cámara por lo que el gesto transmitía la incomodidad que sentía. Durante este periodo intenté relajar el ambiente y que se relajase, hablando con ella de temas comunes que teníamos, contándole anécdotas de algunos autores como la que Richard Avedon había protagonizado con los Duques de Windsor, una pareja amante de los perros a la que había engañado diciéndoles que su impuntualidad se debía a que habían atropellado a su perro.



Figura 22. Richard Avedon. *Retrato de los Duques de Windsor*, 1956

Esta parte de la sesión se caracterizó por un volumen de fotos muy elevado. Buscaba un gesto genuino por parte de la modelo para lo que hacía ráfagas de fotografías y tomaba muchas instantáneas con el fin de no perderme ningún detalle. Afortunadamente las condiciones lumínicas me permitían tener una velocidad de obturación rápida.

Al principio mi objetivo era plasmar la parte más animada de la modelo, antes de que el paso del tiempo hiciese mella en su estado de ánimo y comenzase a estar más

decaída. Además, era gratificante y favorable ver como Tamara, con el paso del tiempo, irradiaba de forma voluntaria la energía que esperaba de ella.

Por la distribución del improvisado set fue posible hacer algunas fotografías más alejadas de los estilos de Nadar o Platon y acercarme más a los de Richard Avedon, moviendo a la modelo por el espacio para retratarla en situaciones menos formales y estáticas, como juegos de luces o, mismamente, mientras ella se estaba moviendo.

A medida que pasaban las horas era notable en el ánimo de la retratada el peso que suponía el encontrarse delante de una cámara: los nervios y la incomodidad se transformaron en cansancio y las poses, hasta el momento poco casuales y fingidas, dieron paso a gestos más genuinos. Esta fue la indicación de que este periodo era el que más me interesaba de cara a mi proyecto.

Utilizando el método de las sesiones de los autores que había estudiado, especialmente el de Richard Avedon, y valiéndome de la intimidad que compartíamos gracias a nuestra proximidad, comencé a indagar y a sacar temas más profundos y que pudiese despertar sensaciones relacionadas con su verdadero yo. Preguntas como *“¿Cambiarías algo de tu vida?”*, *“¿Eres feliz?”*, *“Describe el momento más triste de tu vida”* fueron las que crearon las bases para fotos más emotivas y cercanas.

Durante estos momentos busqué que la conexión emocional primase sobre el proyecto, sin romper el contacto visual ni la cercanía física que había establecido previamente. Esto me lo permitió el uso del trípode, que como he contado anteriormente sirvió para compensar la falta de luz.

Tanto la primera parte como este epicentro más emotivo ocuparon casi todo el tiempo de la sesión. Durante la última hora y media la modelo había sobrepasado el estado anteriormente descrito y primaba el cansancio, por eso la segunda y última parte opté por darle indicaciones para las poses con la idea de conseguir la fotografía bocetada anteriormente. Mediante mis indicaciones le ayudé a transmitir las sensaciones que quería conseguir, guiándola con las poses e incluso el gesto para evocar mis ideas.

En total, la sesión duró 5 horas y media y tuvo como resultado 864 fotografías.

3.4. Posproducción

Este proceso se inició justo una semana después de la sesión. Este periodo de tiempo fue premeditado, buscaba crear espacio entre las fotos recién sacadas y mis valoraciones iniciales para intentar estar lo menos condicionada posible.

Lo primero que hice fue abrir los archivos raw en el programa Adobe Lightroom. Trabajé durante todo el proyecto con este tipo de documento para preservar la máxima información posible, que me permitiese una edición más detallada y cuidadosa. Una vez todos los elementos se introdujeron en el programa comencé a valorar una a una las fotografías haciendo, inicialmente, una criba de las que yo consideraba como adecuadas. Esta valoración subjetiva se guiaba principalmente por lo que creía que transmitía la fotografía, no por filtros estéticos, sino que buscaba que la imagen crease emociones y sensaciones en mí y, posteriormente, en los espectadores.

De esta primera selección salieron un total de 52 fotografías, las cuales se sometieron a una elección posterior donde, esta vez, buscaba que estuviesen técnicamente correctas. Cabe destacar que al considerarme una fotógrafa aficionada tuve que valorar en varias fotografías del proyecto la falta de corrección técnica frente a una imagen que bajo mi punto de vista entendía como que reflejaba emociones y sensaciones. En estos casos, guiándome por mi gusto personal, decidí que prevalecía las emociones a la técnica. De esta clasificación obtuve 21 fotografías.

Después de esta extracción llegó el paso más significativo de la posproducción: la edición. Siguiendo con el programa que había utilizado para la selección, Adobe Lightroom, edité en este todos los elementos relacionados con la luz y el color.

En primer lugar, quise que las fotografías estuviesen en blanco y negro gracias a la influencia que había recibido al investigar a los artistas estudiados en este trabajo. Ver y analizar los retratos de todos estos grandes fotógrafos me ha llevado a considerar este tratamiento del color como una herramienta para hacer que la atención de las personas se centre en la figura retratada, más que en los colores o en los elementos extra que puede haber en la imagen. Estimo también que crea un ambiente más íntimo y cercano,

idóneo para transmitir emociones y sensaciones, como me gustaría que pasase con las imágenes de este proyecto.

En segundo lugar, con dicha decisión tomada, el tratamiento de la luz fue algo que adquirió mucho peso ahora que los colores no tenían que ser trabajados de forma individual. La temperatura, por gusto personal, se acercaba a tonalidades frías y los matices a colores más rosados. En cuanto a la luz opté por una subexposición leve de contraste bajo, pero con una clara predominancia de los negros y de las sombras, acompañados de unos claros sutilmente marcados para resaltar el atuendo y la piel de la modelo. Por otro lado, la mezcla de blanco y negro tuvo baja condensación de los colores cálidos como el rojo, el naranja y el amarillo y, sutilmente, un protagónico núcleo de tonalidades frías como la aguamarina o el magenta. Un dato muy importante que me gustaría destacar es que, a pesar de que la gama cromática fría fue la que tuvo mayor abundancia en la sinergia, el verde no estuvo dentro de estos colores, sino que para aligerar las tonalidades grises de la pared que utilizaba como fondo tuve que trabajar con él en términos negativos.

Por último, quería mencionar la falta de edición en la piel y en los pequeños defectos que pueden tener algunas fotografías. Soy consciente de que normalmente en la fotografía de retrato se suele hacer trabajo en Adobe Photoshop para eliminar imperfecciones del retratado, elementos que distraigan o afeen la fotografía y en general se suele hacer una producción exhaustiva para mejorar la imagen. A pesar de ello no he querido hacerlo: no he borrado las ojeras, ni he alisado la piel, tampoco he buscado esconder algunos elementos de nuestro improvisado estudio como cables, signos del gotelé o sombras, porque para mí el retrato psicológico es exponer la verdad de la persona que tienes ante la cámara y esconder todos esos rastros serían como ocultar una parte de la modelo, de Tamara, tapando los signos de la pandemia en su aspecto y en su entorno.

Una vez realizada la postproducción de las fotografías quise dejar reposar la edición, para lo que, de nuevo, dejé pasar una semana antes de hacer la elección final de las imágenes que compondrían mi proyecto, centrándome únicamente en qué me transmitían.

(Ver: Anexos para ver todas las fotos resultantes de la sesión fotográfica)

Capítulo 4:

RETRATOS CONFINADOS

Capítulo 4: RESULTADOS

4.1. Serie fotográfica



Fotografía 1. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 2. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 3. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 4. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 5. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 6. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 7. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 8. *Proyecto personal*, 2020

4.2. Análisis de los resultados



ISO 200

35mm

F/ 3,5

1/80 seg.



ISO 200

35 mm

F/ 3,5

1/4000 seg.



ISO 400

32mm

F/ 4,5

1/30 seg.



ISO 400

24 mm

F/ 4,0

1/30 seg.

[CAPÍTULO 4]



ISO 400
29 mm
F / 4,2
1/30 seg.



ISO 400
20 mm
F / 3,8
1/30 seg.



ISO 400
18 mm
F / 3,5
1/160 seg.



ISO 400
48 mm
F / 5,3
1/40 seg.

Todas las fotografías que conforman este proyecto reflejan una parte de Tamara, de su forma de ser y de afrontar la vida. He querido alejarme de las conjeturas que las personas pueden tener sobre su persona, incluida la percepción que yo como amiga tengo acerca de ella, para indagar más allá y plasmar entonces su verdadero yo.

A lo largo de esta serie de 8 fotografías se ve la intencionalidad de representar a una persona feliz, alegre y que mira con positividad el mundo que la rodea. El elemento del cual podemos destilar esta afirmación es la sonrisa genuina y amplia de la modelo que predomina en casi la totalidad de las instantáneas.

Es el gesto que se enmarca en algunas la que nos muestra otra de las facetas más contundentes de Tamara: su cargo, su importancia. Aunque es un ademán no predominante en las fotografías sí que he querido darle el peso que corresponde dentro de la personalidad de Tamara y mostrarlo con la envergadura requerida. Es por eso que en varias de las imágenes se ve una postura empoderante, que llena el encuadre.

Me gustaría destacar que proyecto fotográfico bebe directamente de las influencias de los grandes autores que he estudiado a lo largo de este año, quienes han marcado su paso en mis fotografías a través de elementos que me han inspirado a la hora de hacerlas.

En general, la serie está compuesta por imágenes de una persona cercana a mí, siguiendo así los pasos de Nadar, buscando como mayor exponente la simpleza visual que caracteriza a la mayoría de los fotógrafos estudiados, con la que poder transmitir una significación especial y que retratase la personalidad de la modelo. Esto se consiguió con tiempo, como creía Nadar que debía de ser, y mediante la mirada a cámara de la modelo, que fue el eje principal de la sesión.

En su mayoría, las fotografías son contextualizadas en un fondo liso blanco como han utilizado todos los artistas de los que he hablado, en especial Nadar, Irving Penn y Platon Antoniou. También se ha buscado recrear las condiciones específicas de un estudio, localización en la que han destacado la plenitud de fotógrafos investigados.

Todas las figuras fueron tomadas con un objetivo gran angular, a excepción de la última, buscando una exageración de los rasgos de la modelo al más puro estilo de Platon. También deseaba conseguir una simpleza visual

Las dos primeras figuras fueron tomadas durante la parte inicial de la sesión. Ambas carecen de un fondo determinado al haber sido disparadas en medio de una acción natural y propia de la modelo y mediante luz natural.

La tercera figura se dio en el ecuador de la sesión. En este momento ya había colocado un único foco con luz artificial, influencia de Platón o incluso Disdéri. Aunque el encuadre es de cintura para arriba, la modelo estaba de pie como pasaba en los retratos de Disdéri, Nadar y Halsman, especialmente. Fue durante este periodo que se estableció el momento más cercano entre ambas, mediante, como ya he aclaro, preguntas íntimas, este recurso fue influencia directa de Richard Avedon y Platon.

Me gustaría detenerme en esta figura para señalar que es una en la que mejor he plasmado el concepto de retrato psicológico, a mi parecer. El rostro de la modelo, teñido con un haz de inocencia y felicidad es apoyado en el ademán de las manos, que denotan cierta timidez e introversión que se contraponen con el resto de la expresión corporal, relajada y cómoda. Es a través de esta expresión de la figura de la retratada que se puede ver el deje de sencillez que la caracterizan.

Siguiendo con el resto de las figuras, estas pertenecen al segundo periodo de la sesión. En esta, como he apuntado anteriormente, era yo como fotógrafa la que instruía a la persona para guiarla en sus poses. Esto puede percibirse como una estereotipación de los gestos, propia de los retratos de Disdéri, pero realmente es influencia de la mecánica de Platon.

Cabe destacar la penúltima figura de la serie en donde Tamara está saltando en una clara referencia a la *jumpology* de Halsman. De forma intencionada dirigí a la modelo a que hiciese esta acción, buscando comprobar si lo que el artista afirmaba era cierto y debo de decir que estoy de acuerdo con su línea de pensamiento y con el resultado conseguido mediante esta técnica.

La quinta fotografía de la serie también es destacable porque era la que originalmente quería conseguir en los bocetos. Se trata de una imagen donde la imponentia de la postura está en contraposición con el gesto del rostro, más amable y hasta contagiosamente alegre.

No es sino en la sexta figura de la serie donde podemos contemplar una predominancia del aspecto profesional e imponente de la retratada, que, aunque sonríe no se aprecia en la misma medida que en las otras la felicidad y alegría, sino que se podría llegar a tachar de una mueca victoriosa ante el rol dominante que está expresando.

Por último, quería detenerme en la fotografía que cierra la serie. Esta instantánea es la que se podría tildar de diferente pues no sigue alguno de los patrones como el uso de un objetivo de 35mm o menos, sino que la óptica con la que se ha realizado es un 50mm aproximadamente. Esta imagen es la menos literal debido a que he querido plasmar una metáfora acerca de la dualidad de la modelo, que se plasma en el uso de la sombra que se proyecta mediante el foco de luz. Es la sombra, la parte más visible y grande, la que representa el aspecto imponente y con poder que muchas personas ven en un primer momento de Tamara, pero, de forma más pequeña, pero a la vez más brillante, se encuentra el verdadero yo de la retratada que se muestra con su propia identidad y con la alegría que la caracteriza.

Capítulo 5: CONCLUSIONES

Capítulo 5: CONCLUSIONES

Tras finalizar el trabajo y en relación con los principales objetivos propuestos es necesario hacer una crítica hacia los dos componentes principales de este trabajo: la investigación teórica donde he abordado el concepto de retrato psicológico, contextualizando la obra de varios autores que han cultivado esta faceta de la fotografía y, a su vez, el proyecto personal mediante el cual yo misma he querido poner en práctica esta modalidad de retrato.

Se concluye del estudio teórico que el retrato psicológico es una modalidad de retrato donde el fotógrafo busca expresamente representar la psique interior de la persona que está retratando, facilitando la labor mediante técnicas o trucos que puedan sacar a flote las emociones más ligadas a la personalidad del modelo. Son algunos de estos fotógrafos los que he investigado, analizado y de los que he procurado comprender su metodología y obra para así poder conocer más a fondo la terminología y las prácticas que la hacían posible.

Es ahora, dando las últimas pinceladas a este trabajo, que puedo valorar todo el conocimiento que he adquirido a lo largo de estos meses donde la lectura, la indagación y la búsqueda han sido una constante. Bajo mi punto de vista, cumpliendo así con los objetivos propuestos en relación al proyecto teórico, el aprendizaje ha sido enorme, ya no solo del retrato psicológico que es el tema sobre el que versa todo el trabajo sino también de la fotografía en general, pues he podido estudiar y adentrarme en las formas de trabajo y de ver la vida de grandes artistas que me han inspirado y de los que me llevo una gran influencia que estoy segura se verá en proyectos futuros.

Tener la oportunidad de comprender y de ver las inquietudes y habilidades que estos fotógrafos han plasmado en sus obras me ha parecido una de las partes más enriquecedoras del trabajo, pero sin duda también lo ha sido el poder ampliar mi biblioteca personal con obras tan espléndidas y que me han hecho sentir tantísimo. Me gustaría destacar justamente este punto pues ha sido el ansia de crear emociones y sensaciones con mi arte lo que me ha movido a realizar este trabajo y el posterior proyecto personal.

No es sino después de toda esta investigación y de haber interiorizado el concepto a la perfección que puedo ser crítica con mi propio proyecto. Esta serie

fotográfica que tantos cambios ha sufrido es el fruto de combinar un tema tan atractivo como el retrato psicológico y mi pasión por la fotografía.

Como he expuesto a lo largo del trabajo, ha tenido que ser modificado para adaptarse a las nuevas situaciones y, aunque en su cambio se contempló analizar más en profundidad la realidad de las personas que me rodeaban acerca de la situación del COVID-19, este objetivo se ha quedado en un segundo plano y, personalmente, considero que no se ha cumplido. Considero que no ha sido fiel a esta meta que me había propuesto y que no he podido introducir este factor en la serie, pues los sentimientos que produjo el confinamiento no eran análogos a la personalidad de la modelo elegida y, por lo tanto, si llego a introducir ambos componentes las fotografías carecerían de lógica.

Pero a pesar de que este objetivo ha sido fallido, en general estoy muy orgullosa de poder presentar este proyecto porque considero que goza de la calidad necesario para poder llamarse retrato psicológico. No puedo asegurar si, tal y como me había marcado, genera emociones en los espectadores, pero puedo afirmar que yo estoy muy contenta con el resultado porque valoro que sí he sabido capturar la esencia de Tamara gracias a los conocimientos de los que ya he hablado.

Ha sido una experiencia maravillosa que empecé llena de dudas pero que me ha servido para mejorar como fotógrafa al haberme presentado problemas que yo misma tuve que solucionar. Sin lugar a duda, se trata de un proyecto en el que me he involucrado en su totalidad y mediante el que me he visto recompensada.

Con mirada crítica me gustaría valorar que el proyecto es muy correcto en cuanto a la plasmación del concepto y a la involucración de las influencias de los autores estudiados, con los que he podido crear expresas semejanzas.

En conclusión, a pesar de que el proyecto tiene algunos fallos, estoy plenamente satisfecha con el trabajo entregado y sobre todo con la serie fotográfica en la que con tanto cariño he realizado pues valoro que ha cumplido con creces mis expectativas y los objetivos previos que me había marcado.

Este ha sido mi proyecto más ambicioso y estoy plenamente satisfecha de haberme demostrado que con esfuerzo puedo conseguir resultados extraordinarios.

Capítulo 6:

FUENTES DOCUMENTALES

Capítulo 6: FUENTES DOCUMENTALES

Libros.

- Calbet, J., & Castelo, L. (2002). *Historia de la Fotografía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Coe, B., Allison, D., Bedik, A., Binns, T., Danielle, P., Ford, C., Garner, P., Hershkowitz, R., Januszczak, W., Jeffrey, I., Martin, R., & Pepper, T. (1983). *Técnicas de los grandes fotógrafos*. Barcelona: Hermann Blume.
- Davis, H. (2011). *Rostro y alma. El retrato creativo*. Madrid: Anaya Multimedia.
- Eguizábal, R. (2001). *Incidencia de la imagen fotográfica en el universo publicitario*. Segovia: Obra Social y Cultural de Caja Segovia.
- Flammarion, E. (1899). *Memorias de un fotógrafo. París en los inicios de la fotografía*. Madrid: Casimiro Libros 2019.
- Hedgecoe, J. (1995). *Practica fotográfica: el retrato*. Barcelona: Cúpula.
- Johnson, W., Rice, M., Williams, C., Mulligan, T., & Wooters, D. (2012). *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*. Colonia, Alemania: Taschen.
- Koetzle, H. M. (1996). *50 Photo Icons*. Colonia: Taschen: Bibliotheca Universalis
- Martínez-Artero, R. M. A. (2004). *El retrato: del sujeto en el retrato*. Barcelona: Barcelona: Ediciones Intervención Cultural. Recuperado de <https://books.google.es/books?id=RcvYlhgH3DwC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Rosa+Mart%C3%ADnez-Artero%22&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiA2uXNzYvpAhXfA2MBHaBgDFQQ6AEIKDAA#v=onepage&q&f=true>
- Martínez, V. (2002). *Historia de la fotografía*. Madrid: Acento.
- Museum Ludwig Colonia. (2002). *La Fotografía Del Siglo XX* (ed. Rev.). Colonia, Alemania: Taschen.
- Newhall, B. N. (2002). *Historia de la fotografía* (2ª ed.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Sánchez Vigil, J. M. (2007). *Del daguerrotipo a la Instamatic: autores, tendencias, instituciones*. Gijón: Ediciones Trea S.L.
- Sontag, S. y D'Angelo, G. C. (2018). *Sobre la fotografía (Contemporánea)*. Barcelona: DEBOLSILLO.
- Sougez, M. L. (1981). *Historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra 2011
- Sougez, M. L. y Pérez Gallardo, H. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra 2003
- Sougez, M., Felguera, G. M. D. L. S., Gallardo, P. H., & Vega, C. (2007). *Historia general de la fotografía* (2ª ed.). Ediciones Cátedra.

Revista

- Baryshnikov, M. (2006) "Richard Avedon's portrait of Igor Stravinsky". *Aperture*. N185, P. 88-88. Disponible en: www.jstor.org/stable/24473217
- Casajús Quirós, C. (2010) "Evolución y tipología del retrato fotográfico". *Anales De Historia Del Arte*. N19, P. 237-256. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0909110237A>
- Finol, D. E., Djukich de Nery, D., Finol, J. E. (2012) "Fotografía e identidad social: retrato, foto carné y tarjeta de visita". *Quórum Académico*, Vol. 9, N1, P. 30-51. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3937845>
- Mark, M. (2005). "Irving penn's a notebook at random". *Aperture*. N179, P. 77-78. Disponible en: www.jstor.org/stable/24472998
- Travis, D. (1978) "Platinum Prints by Irving Penn." *Bulletin of the Art Institute of Chicago*. N72(4), P. 20-20. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/4104144?seq=1>
- Uberquoi, M. C. (2016) "El rostro de la fama. Philippe Halsman". *Descubrir el arte*. N209, P. 53-55.

Artículos Académicos.

- Barrón de Paula, María. (2016). *La desidealización del retrato*. Trabajo Fin de Grado. Consultado el 23 de abril de 2020. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/73685/BARRON%20-%20PRODUCCI%C3%93N%20ART%C3%8DSTICA%3A%20DESIDEALIZACI%C3%93N%20DEL%20RETRATO.pdf?sequence=2>
- Delgado Campos, R. (2017). *Philippe Halsman y la elaboración de lo traumático en la Jumpology*. N14 - julio 2017. Consultado el 28 de marzo de 2020. Disponible en: <https://www.temasdepsicoanalisis.org/2017/07/26/philippe-halsman-y-la-elaboracion-de-lo-traumatico-en-la-jumpology/>
- Huang, C. (2020, 18 junio). *¿Del individuo o de la esencia?: Acerca del retrato chino, su evolución y relación con el retrato occidental desde la tradición al siglo XX*. Tesis doctoral. Recuperado 13 de febrero de 2020, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=85807>
- Labastie, F. (2015) "El fotógrafo como observador, actor y director en el retrato fotográfico". Memoria para optar al grado de Doctor. 29 de marzo de 2003. Consultado el 16 de mayo. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/32984/>
- Pérez Esteve, L. (2016). *Auto(retratos). La creación del yo*. Trabajo Fin de Grado. Consultado el 23 de abril de 2020. Disponible en:

<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/76228/P%c3%89REZ%20-%20FOTOGRAF%c3%8dA%20Y%20RETRATO%20%22%28AUTO%29RETRATO%22.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Stallabrass, J. (2007). What's in a Face? Blankness and Significance in Contemporary Art Photography. *October*, 122, 71-90. Recuperado el 20 de abril de 2020. Disponible en: www.jstor.org/stable/40368490

Documentales.

- Dadich, Scott (productor). (2017). *Abstract: the art of Design. Platon: fotografía*. Estados Unidos: Netflix
- Whitney, H. (productora y directora). (1996). *American Masters. Richard Avedon: Darkness and Light*. Estados Unidos: Eagle Rock Entertainment / WNET Channel 13 New York

Webs.

- Bravo, G. (2020, 6 abril). *Platon. Profesor de fotografía*. <https://fotogasteiz.com/blog/fotografos/platon-fotografo-vida-obra-biografia/>
- Mantra, M. M. (2002, 1 noviembre). *Richard Avedon: mirar la cámara*. Letras Libres. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/richard-avedon-mirar-la-camara>
- Nates, Ó. C. (2011). *El que dio el salto al mundo. Philippe Halsman*. Oscar en Fotos. Consultado en: <https://oscarenfotos.com/2013/05/04/philippe-halsman-podria-usted-saltar-por-favor/>
- Nates, Ó. C. (2017b, febrero 13). *Platon (Antoniou): Galería + Mini biografía*. Oscar en Fotos. Consultado en: <https://oscarenfotos.com/2017/02/12/platon-antoniou-galeria-mini-biografia/>
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.aed.). Consultado en <http://www.rae.es>
- Scribbr. (2017). *¿Cómo hacer una revisión bibliográfica?*. Consultado en <https://www.scribbr.es/category/revision-bibliografica/>
- Scribbr. (2017). *Metodología de un TFG*. Consultado en <https://www.scribbr.es/estructura/metodologia-tfg/>
- Studio Platon. (s. f.). *Platon*. Platon Photo. Recuperado 16 de mayo de 2020, de <http://www.platonphoto.com/menu/>

FUENTES DOCUMENTALES.

- Txema Serrano VF. (2013, 3 febrero). *Grandes miradas de la fotografía: 1x21 Irving Penn* [Archivo de vídeo]. En YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qVNvKydrurA&feature=youtu.be>
- Vilma Núñez. Consultora Estratégica de Marketing. (2018). *Palabras y verbos que te ayudarán a escribir tu tesis*. Consultado en https://vilmanunez.com/palabras-verbos-escribir-tesis/#Como_iniciar_parrafos

Capítulo 7: ANEXOS

Capítulo 7: ANEXOS

Mo Tu We Th Fr Sa Su Date

- OPCIONES DE GENTE

- Tamara - Isabel } FIJAS ✓

- Silvia - Rocio }

- Nadia] rechazada X

NO [- Héctor → perfil *
→ no lo conozco bien = poco serio

- Miguel → otra cámara
→ = a Isabel

SI [- Mikel → hiperactivo = fácil sacar esencia
→ parecido a Isabel

Reser. [- Pablo → perfil muy *
→ destacable?

- Tamara /responsabilidad
/jovial

- Isabel /alegría
- presente - Rocio /ego
/sencillez /aparentar

- Silvia /dualidad
/depresiva

persona de pueblo

gente cerrada
= NADAR

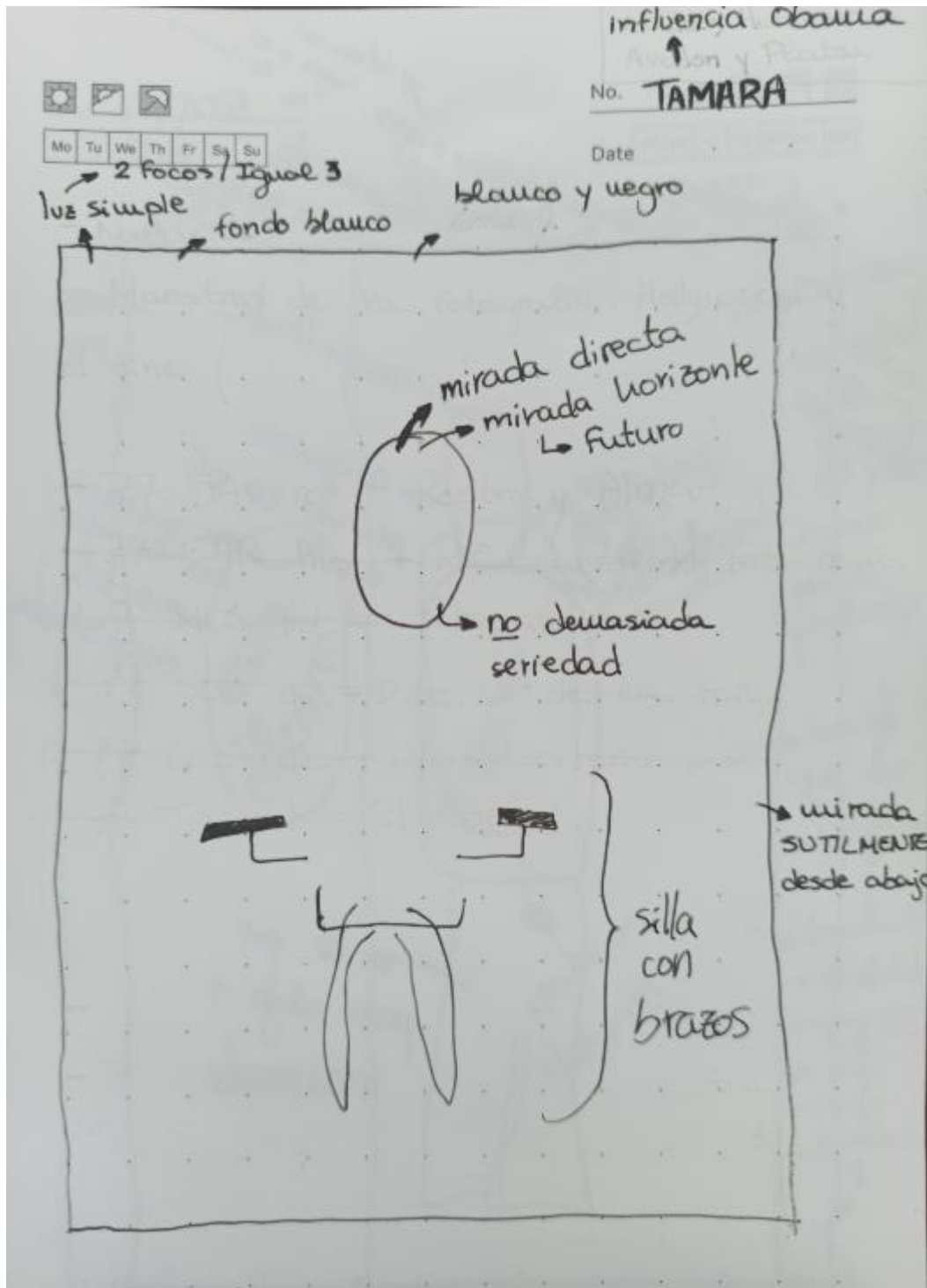
- RECUERDA

↓ cenital + privado / ↑ contrapicado + nadir

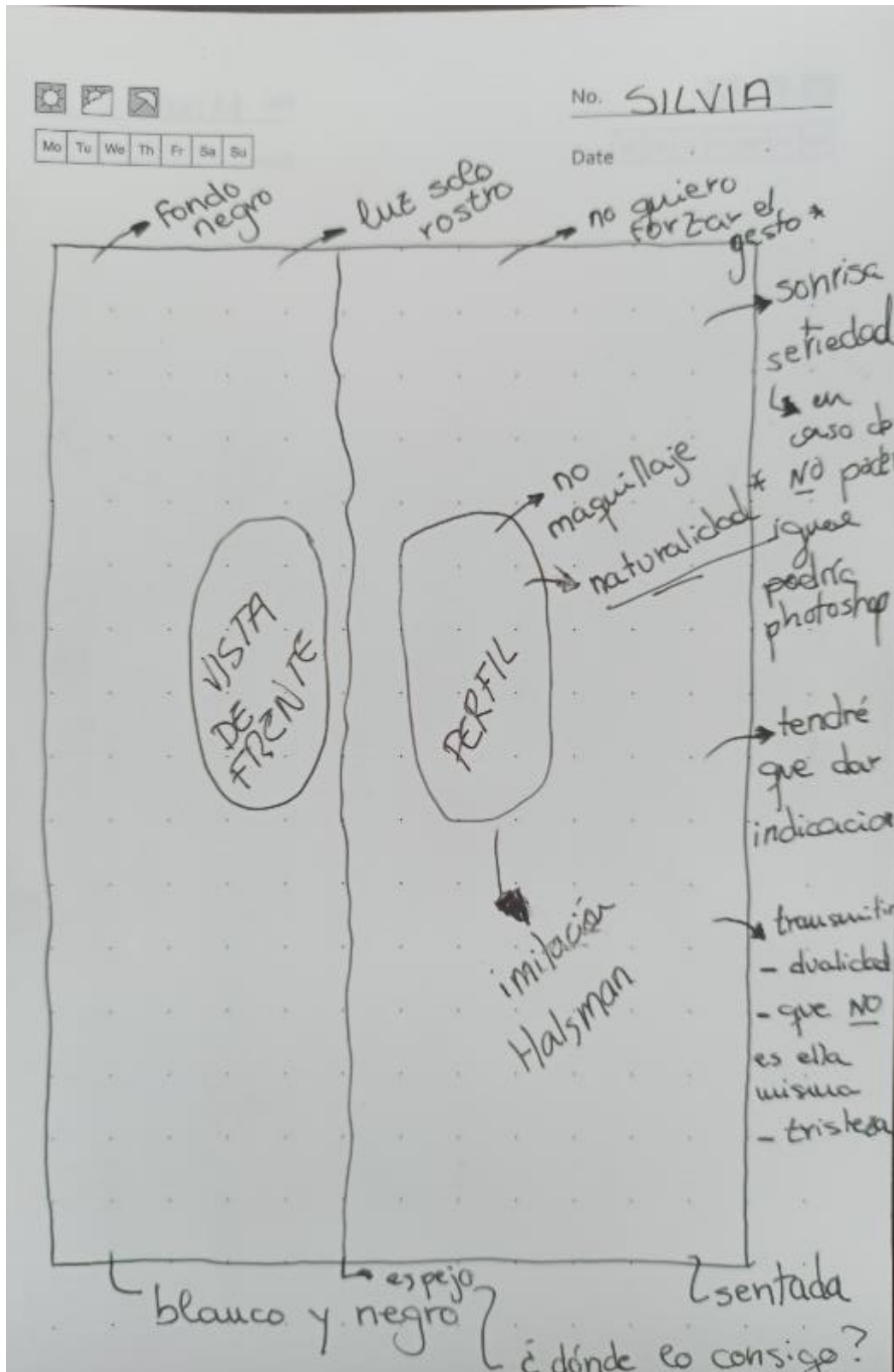
↑ suplica

Mirar = ↓ compasión
→ compromiso / visión futura

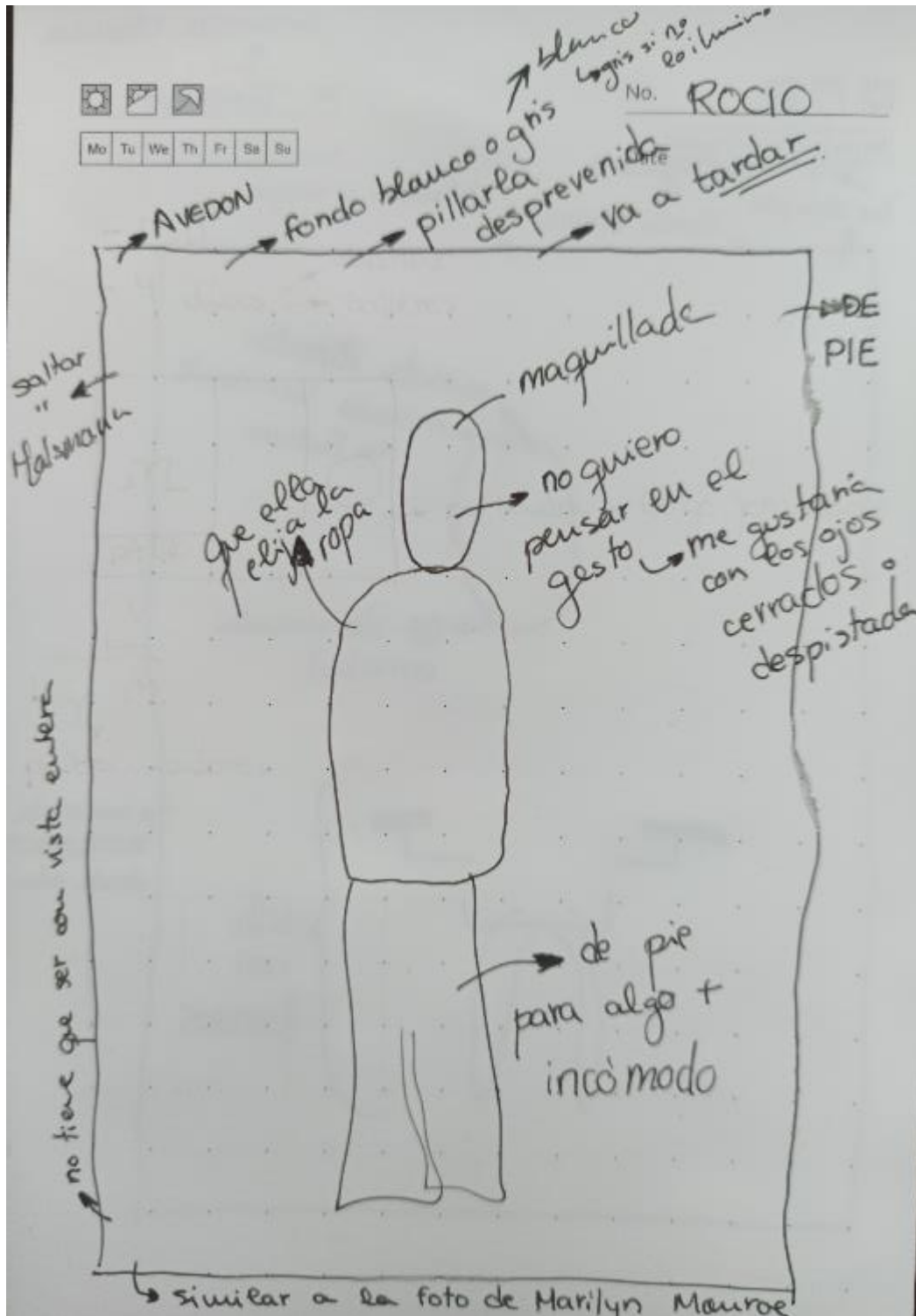
Boceto 1. Selección final de personas para el proyecto fotográfico



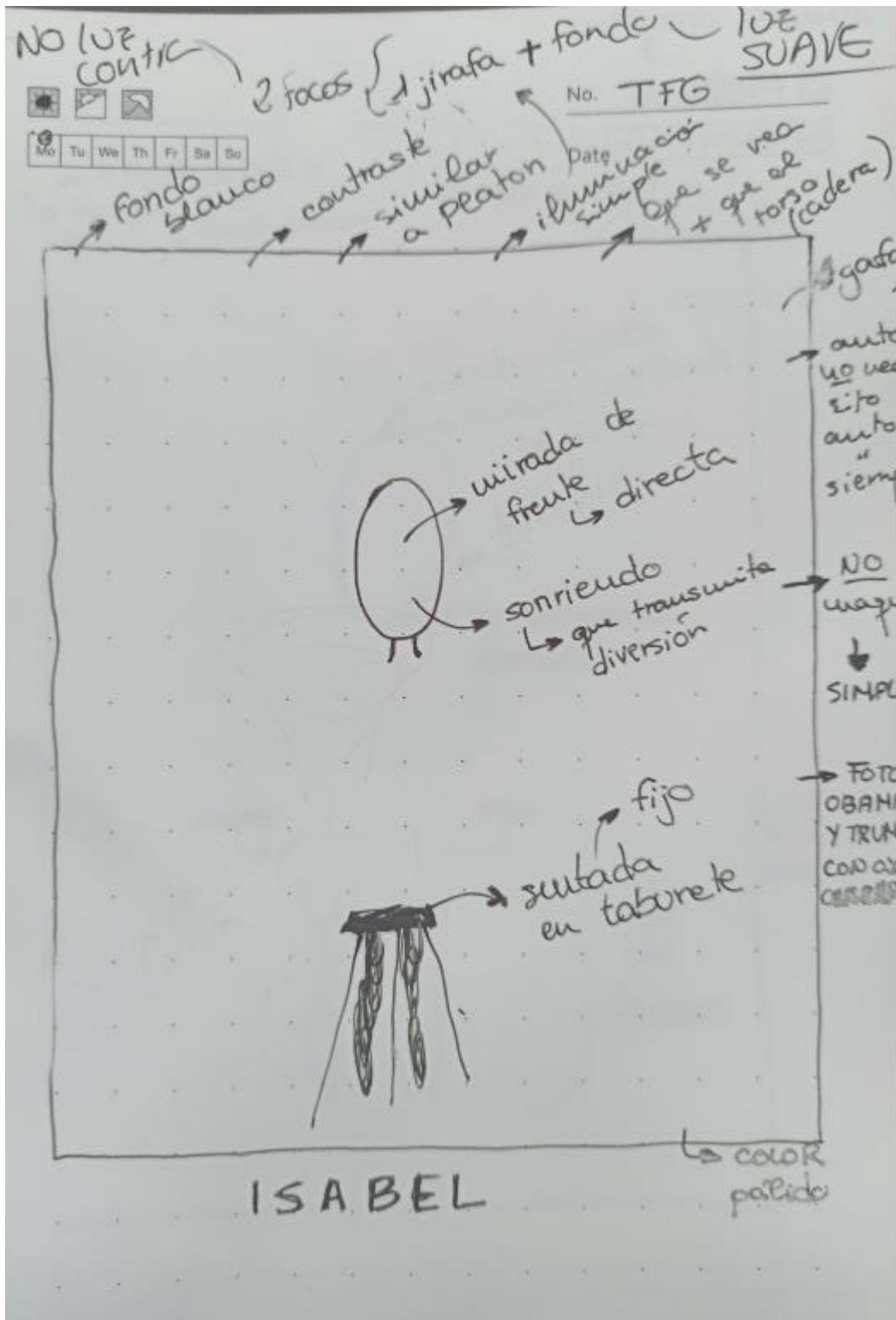
Boceto 2. Fotografía preparada para la modelo Tamara y que más tarde intenté reproducir.



Boceto 3. Boceto ideado para una de las sesiones originales que más tarde no se pudo llevar a cabo.



Boceto 4. Boceto ideado para una de las sesiones originales que más tarde no se pudo llevar a cabo.



Boceto 5. Boceto ideado para una de las sesiones originales que más tarde no se pudo llevar a cabo.



Fotografía 9. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 10. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 11. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 12. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 13. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 14. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 15. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 16. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 1. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 28. *Proyecto personal*, 2020



Fotografía 19. *Proyecto personal*, 2020

ANEXOS FOTOGRÁFICOS

- Figura 1. Louis Daguerre. *Primer retrato fotográfico*, 1837 descubierto en 1998.
- Figura 2. André-Adolphe-Eugène Disdéri. *Carte de visite sin recortar del Instituto del Patrimonio Cultural de España*.
- Figura 3. Alfonso Begue. *Carte de visite*.
- Figura 4. Gaspard-Félix Tournachon. *Retrato de Sarah Bernhardt*, 1864.
- Figura 5. Gaspard-Félix Tournachon. *Retrato de Jean-Baptiste-Camille Corot*.
- Figura 6. Philippe Halsman. *Retrato de Salvador Dalí*, 1953
- Figura 7. Philippe Halsman. *Recopilación de retratos utilizando la técnica jumpology*, distintos años.
- Figura 8. Irving Penn. *Retrato de Duke Ellington y Louis Armstrong*, 1955
- Figura 9. Irving Penn. *Retrato de Robin Williams*, 1998.
- Figura 10. Richard Avedon. *Retrato incluido en In the American West*, 1985
- Figura 11. Richard Avedon y James Baldwin. *Retrato familiar incluido en Nothing Personal*, 2017
- Figura 12. Richard Avedon. *Fotografía añadida en Avedon At Work*, 2003
- Figura 13. Platon Antoniou. *Retrato de Vladimir Putin, portada de la revista Times*, 2008.
- Figura 14. Platon Antoniou. *Autorretrato*.
- Figura 15. *Recreación de las condiciones técnicas del estudio de Platon Antoniou*.
- Figura 16. *Captura del documental Abstract: el arte del diseño de Netflix donde se ve el estudio de Platon Antoniou*.
- Figura 17. Platon Antoniou. *Retrato de Stephen Hawking*.
- Figura 18. *Preparación de la estética de la modelo*.
- Fotografías 19, 20 y 21. *Ejemplificación de las condiciones lumínicas*.
- Figura 22. Richard Avedon. *Retrato de los Duques de Windsor*, 1956
- Fotografía 1. *Preparación de la estética de la modelo*.
- Fotografías 2. *Ejemplificación de las condiciones lumínicas*.
- Fotografía 3. *Proyecto personal, 2020*
- Fotografía 4. *Proyecto personal, 2020*
- Fotografía 5. *Proyecto personal, 2020*
- Fotografía 6. *Proyecto personal, 2020*
- Fotografía 7. *Proyecto personal, 2020*
- Fotografía 8. *Proyecto personal, 2020*
- Fotografía 9. *Proyecto personal, 2020*
- Fotografía 10. *Proyecto personal, 2020*
- Fotografía 11. *Proyecto personal, 2020*
- Fotografía 12. *Proyecto personal, 2020*
- Fotografía 13. *Proyecto personal, 2020*
- Fotografía 14. *Proyecto personal, 2020*
- Fotografía 15. *Proyecto personal, 2020*
- Fotografía 16. *Proyecto personal, 2020*

[CAPÍTULO 7]

- Fotografía 17. *Proyecto personal, 2020*
- Fotografía 18. *Proyecto personal, 2020*
- Fotografía 19. *Proyecto personal, 2020*
- Boceto 1. *Selección final de personas para el proyecto fotográfico*
- Boceto 2. *Fotografía preparada para la modelo Tamara y que más tarde intenté reproducir*
- Boceto 3. *Boceto ideado para una de las sesiones originales que más tarde no se pudo llevar a cabo.*
- Boceto 4. *Boceto ideado para una de las sesiones originales que más tarde no se pudo llevar a cabo.*
- Boceto 5. *Boceto ideado para una de las sesiones originales que más tarde no se pudo llevar a cabo.*