

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

Annie Leibovitz y la pintura flamenca del siglo XVII
Perfeccionismo y luz

Eduardo Stuhldreher
Cuerpo B del PG
26/07/13
Licenciatura en Fotografía
Ensayo
Historia y Tendencias

Índice.

Introducción.	6
Capítulo 1. La pintura y la fotografía.	12
1.1 Recorrido histórico.	12
1.2 Realismo fotográfico y perfeccionismo pictórico.	19
Capítulo 2. Pintura Flamenca y Holandesa.	27
2.1 La pintura en Flandes y Holanda en el siglo XVII.	27
2.2 Pintores Flamencos.	35
2.2.1 Frans Pourbus.	35
2.2.2 Jacob Jordaens.	35
2.2.3 Pablo Pedro Rubens.	36
2.2.4 Anthonis van Dyck.	38
2.3 Pintores Holandeses.	39
2.3.1 Frans Hals.	39
2.3.2 Rembrandt van Rijn.	39
2.3.3 Johannes Vermeer.	41
Capítulo 3. Annie Leibovitz.	43
3.1 Inicios.	43
3.2 Rolling Stone.	44
3.3 Vanity Fair.	45
3.4 Mega producciones.	49
3.5 Crisis financiera.	52
Capítulo 4. La luz como creadora.	55
4.1 Significado de la luz.	55
4.2 Técnicas pictóricas.	56
4.3 Técnicas fotográficas.	62
Capítulo 5. Estudio práctico de la luz.	67
5.1 Análisis práctico de pintura.	67
5.2 Análisis práctico de fotografía.	85
Capítulo 6. Comparaciones pictóricas y fotográficas.	107
6.1 Color y estética.	107
6.2 Texturas y detalles.	111
6.3 Géneros.	114
Conclusiones.	116

Lista de referencias bibliográficas. 120

Bibliografía. 121

Índice de figuras.

Figura 1. Leonardo da Vinci. <i>La dama del armiño.</i>	20
Figura 2. Pedro Pablo Rubens. <i>Rubens con su esposa Isabel Brandt.</i>	22
Figura 3. Richard Estes. <i>Grand Louncheonette.</i>	25
Figura 4. Jan van Eyck. <i>El matrimonio Arnolfini.</i>	28
Figura 5. Frans Pourbus el joven. <i>Retrato de Maria de Medici.</i>	33
Figura 6. Rembrandt van Rijn. <i>Autorretrato.</i>	34
Figura 7. Annie Leibovitz. <i>John Lennon y Yoko Ono.</i>	46
Figura 8. Annie Leibovitz. <i>Alicia en el país de las maravillas.</i>	50
Figura 9. Annie Leibovitz. <i>Cenicienta.</i>	51
Figura 10. Caravaggio. <i>La vocación de San Mateo.</i>	60
Figura 11. Rembrandt van Rijn. <i>La ronda de noche.</i>	61
Figura 12. Pedro Pablo Rubens. <i>Retrato ecuestre del Duque</i>	68
Figura 13. Anthonis Van Dyck. <i>El cardenal Guido</i>	71
Figura 14. Jacob Jordaens. <i>La familia del pintor.</i>	72
Figura 15. Jan Vermeer de Delft. <i>Muchacha que lee una carta</i>	75
Figura 16. Caravaggio. <i>La cena de Emaús.</i>	78
Figura 17. Caravaggio. <i>La muerte de la Virgen.</i>	80
Figura 18. Rembrandt van Rijn. <i>La cena de Emaús.</i>	81
Figura 19. Rembrandt van Rijn. <i>La negación de San Pedro.</i>	83
Figura 20. Annie Leibovitz. <i>Elizabeth II.</i>	86
Figura 21. Annie Leibovitz. <i>Elizabeth II.</i>	88
Figura 22. Annie Leibovitz. <i>Sharon Stone, Anjelica Huston y Diane Lane.</i>	90
Figura 23. Annie Leibovitz. <i>Kirsten Dunst, Bruce Willis y James McAvoy.</i>	92
Figura 24. Annie Leibovitz. <i>Judi Dench y Helen Mirren.</i>	94
Figura 25. Annie Leibovitz. <i>Jack Nicholson.</i>	96

Figura 26. Annie Leibovitz. <i>Nicole Kidman</i> .	97
Figura 27. Annie Leibovitz. <i>Kirsten Dunts</i> .	100
Figura 28. Annie Leibovitz. <i>Mago de Oz</i> .	102
Figura 29. Annie Leibovitz. <i>La sirenita</i> .	104

Introducción.

En el presente Proyecto de Graduación se hará un examen comparativo de la obra de la fotógrafa Annie Leibovitz con la pintura flamenca y holandesa del siglo XVII, específicamente con autores como Fran Pourbus, Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, entre otros, haciendo un especial enfoque en el manejo de la luz, la composición y la forma. Esta comparación surge del poder y perfección del manejo del pincel por parte de los flamencos –producto de una evolución pictórica que nace en la pintura rupestre-, reproduciendo texturas, luces y sombras, proporciones y perspectivas de formas verosímiles; y del poder del manejo de la luz y la forma de la fotógrafa Annie Leibovitz, quien tiene un gran detallismo en las texturas. En las obras creadas por los artistas a estudiar –tanto pinturas y fotografías-, se puede apreciar, luego de un análisis, que la fotografía es la inspiración de la pintura.

Para alcanzar este objetivo se realizará un recorrido histórico de la pintura de aquella época, estudiando los factores que se vivía en ese entonces, siendo la religión el más importante, y la economía, que jugaría un rol fundamental a la hora de poner fin a esta etapa pictórica a estudiar. Además, se realizará un estudio entre el vínculo existente entre la pintura y la fotografía en los comienzos de ésta última, y se observará cuáles eran las líneas que guiaban a los pintores a estudiar, y por qué se articularon entre ambas disciplinas.

También se hará un recorrido por el sistema de iluminación creado por los flamencos y perfeccionado por Michelangelo Merisi da Caravaggio, gran referente del tenebrismo; y por Rembrandt Harmenszoon van Rijn, especialista en claroscuros. Se desglosará y analizará este sistema y se empleará en el estudio de las obras de la época.

Por otro lado también se estudiará a Leibovitz, su obra, su recorrido, evolución y trabajos actuales. La forma de trabajo y el profesionalismo que se percibe inmediatamente en su

obra gracias al manejo de la luz. De manera articulada, y remitiéndose al sistema zonal creado por Ansel Adams, brevemente explicado, se hará también un estudio de la luz de las obras de Leibovitz.

Estos estudios se emplearán para una comparación entre ambos sistemas y sus resultados, y la posterior reflexión sobre la importancia de la luz desde un punto de vista teórico –la luz como creadora- y desde el punto de vista estético. De la misma manera, no se dejarán de lado los demás puntos compositivos; el color, la textura, la calidad de trazo –en pintura- y la calidad de foco –en fotografía-, encuadres, tensiones y temáticas.

Luego, es imprescindible darle la importancia a éstos elementos que se habrán estudiado, desglosándolos cada uno por separado, partiendo siempre de la luz como medio de información, brindando así la posibilidad de llegar a una conclusión de la cual se podrán rescatar los parámetros que hacen de estas obras, su excepcionalidad; pudiendo bien ser comparadas con el transcurso que actualmente pasa la fotografía debido a su masificación, su pérdida de técnica y la ignorancia visual presente.

Se definirá ignorancia visual al fenómeno que está ocurriendo con las imágenes a nivel global. Debido a la gran masificación de la fotografía, al alcance de la misma por la gran mayoría de las personas, incluidas las clases menos pudientes, y al automatismo que los instrumentos fotográficos actualmente poseen, se ha perdido fuertemente la técnica y el sentido de fotogenia. Es fácil darse cuenta que gran parte de las fotografías están mal sacadas, ya sea desde su técnica o de su encuadre. El caso de internet y las redes sociales es un ejemplo muy viable. En éstas, gran cantidad de gente sube fotos donde ni siquiera se aprecian las personas, ya que están movidas o fuera de foco.

Esto conlleva un problema ya que actualmente hay una aceptación y un acostumbramiento a ver las fotografías de esa forma; pero a su vez, tiene una ventaja. Ésta es que resulta mucho más fácil destacar una fotografía bien realizada por sobre tantas que no lo están. Este fenómeno se ampliará en el capítulo pertinente.

En este Proyecto de Graduación se comparan dos géneros artísticos diferentes, de épocas distantes y en contextos muy disímiles, otorgando la posibilidad de, mediante la búsqueda de matices comunes, aportes y legados, comprender la articulación existente entre toda disciplina artística; pero por sobre todo entre la fotografía y la pintura, ambas generadoras de imágenes.

El Proyecto de Graduación está escrito bajo la categoría de Ensayo. La elección de ésta categoría es debido a que el Proyecto tendrá, además de un fundamento empírico y práctico, la opinión y el libre criterio del autor en algunos casos y sobre temas puntuales, para consolidar puntos de comparación. Por otra parte, la línea temática en la cual estará enmarcado el Proyecto será Historia y Tendencias.

La fotografía y la pintura siempre se han articulado desde el desarrollo de la cámara y las formas de fijación de imágenes, al día de hoy. Se considera importante el estudio sistemático de ambas disciplinas. Es pertinente, entonces, que haya un pensamiento de reproducción fotográfico a la hora de realizar una toma, situación que hoy en día no se aprecia, como consecuencia de la ignorancia visual. El presente Proyecto de Graduación, tiene como aporte, una nueva reflexión sobre la importancia del pensamiento de reproducción, producción y postproducción de la imagen, tanto pictórica como fotográfica, y una puesta en práctica de los recursos disponibles para lograr la máxima calidad buscada, sin conformarse con lo que simplemente se presenta delante de una cámara. Es decir, la reflexión sobre la importancia de la contemplación y el manejo intencional de la luz, utilizándola como medio de información.

Como objetivo general, el Proyecto de Graduación propone la comparación mencionada en el primer párrafo. Específicamente, y resumiendo lo que se mencionó anteriormente, tiene como objetivo analizar obras de ambas disciplinas mediante los sistemas de medición de luz; comparando la luz, el color, las texturas, formas y composiciones; reflexionar sobre la importancia de la luz en la fotografía; y destacar la importancia de la calidad fotográfica en el resultado final de la obra.

La metodología para llevar a cabo el Proyecto de Graduación será la investigación de los temas propuestos mediante la bibliografía pertinente, tanto de los pintores como de la fotógrafa. Además, se realizará un análisis de la luz en las obras que son comparadas, mediante el sistema pictórico y el sistema fotográfico.

Los autores en los que estará sustentado el Proyecto serán E. H. Gombrich, el cual se tomará para los temas relacionados con historia del arte, y técnicas de pintores y movimientos artísticos. W. Kandinsky, con sus ensayos sobre las teorías de los elementos visuales básicos -punto, línea, plano- y la interacción con los colores, serán también utilizados para el desarrollo del proyecto, además de Johannes Itten.

Siguiendo con temas de pintura, N. Mallory, para temas de pintura flamenca, enciclopedias de fotografía de la editorial Eastman Kodak Company, y también enciclopedias sobre pintura, historia del arte e historia general: Sol 90 Editorial, Navarro Editores, e Hispánica editorial respectivamente. Se complementara también con C. Grimberg y R. Svanström, y su obra de historia universal. La obra de Fernandez también será de utilidad para temas de pintura, así como la de Crespi y Ferrario

Para estudiar la obra de Leibovitz se recurrirá a su libro *At Work*, editado por Random House Publishing Group, y a *Photographs 1970-1990*. También a la película *Life Through a Lens*, dirigida por su hermana Bárbara Leibovitz. Artículos del New York Times, New York Magazine, The Guardian, Rolling Stone, Vanity Fair y La Nación.

Luego para trabajar temas sobre la luz en la fotografía se recurrirá a la trilogía de Ansel Adams sobre el Sistema Zonal. La obra de P. Davis también será de utilidad para temas técnicos.

Desde un punto de vista más filosófico, se trabajara con autores como J. Berger, P. Dubois, D. A. Dondis, R. Barthes, entre otros.

De los Proyectos de Graduación seleccionados como antecedentes, ninguno es pertinente al tema a desarrollar. De todas formas, se eligieron ya que estructura del Proyecto, la comparación entre dos disciplinas, es el punto en común encontrado.

El Proyecto de Graduación está dividido en seis capítulos. El primero, La pintura y la fotografía, hará un recorrido histórico sobre la época del nacimiento de la fotografía. Qué pasaba con el arte en ese entonces, cómo influyó la aparición de la fotografía en la pintura, y, a su vez, qué tomó la fotografía de la pintura.

El segundo capítulo, Pintura Flamenca y Holandesa, hace un recorrido por este período pictórico, analizando los hechos históricos que marcaron a ambas escuelas. También se estudiarán los aspectos más importantes de los pintores que serán estudiados.

En el tercer capítulo, Annie Leibovitz, se estudiará la obra de la fotógrafa, y un recorrido sobre su vida, se centrará el mismo en su manejo de la luz, en el análisis de su estética y en su metodología de trabajo.

La luz como creadora, el cuarto capítulo, estudiará la luz desde un aspecto técnico y filosófico. Se estudiará la técnica del claroscuro que empezó a ser utilizada por los pintores flamencos y que luego sería perfeccionada por otros como Caravaggio y Rembrandt. Se verá la incidencia de esta técnica en el uso de la luz en la pintura. Se estudiará el sistema de zonas que propone la fotografía -que fue desarrollado por Ansel Adams-. Se verán los conceptos básicos y la aplicación en la fotografía.

En el quinto capítulo, Estudio práctico de la luz, se analizará desde un punto de vista práctico la luz y el manejo de la misma tanto en la pintura como en la fotografía. Se analizará cuáles son las tendencias más comunes y en qué se destaca la obra de Leibovitz. Se comparará mediante ambos sistemas -el claroscuro y el zonal- las pinturas con las fotografías. Además, se hará un estudio sobre las posibles fuentes de luz utilizadas, la calidad, dirección y tipo de iluminación que las fotografías presentan y qué aspectos tienen en común con la iluminación de las pinturas. Se propondrán puestas de luces para ambos medios.

El sexto y último capítulo, Reflexiones y comparaciones pictóricas y fotográficas, se harán comparaciones breves sobre las paletas de color, los temas retratados, estética, texturas, tramas y poses de los modelos. Se compararán también los trazos y la calidad de

reproducción de los temas retratados en la pintura con la profundidad de foco en la fotografía.

A modo de conclusión se hará una reflexión sobre la importancia de la luz en la fotografía como elemento compositivo. La luz pensada desde una preproducción para un abordaje de mayor calidad en la obra final. La importancia de trabajar con sistemas establecidos, con preproducción y postproducción; y con ideas de luces y sombras para la ejecución fotográfica.

Capítulo 1. La pintura y la fotografía.

En el presente capítulo se estudiará las relaciones que tienen la pintura con la fotografía desde los comienzos de ésta. Se hará un recorrido histórico del desarrollo de la fotografía, sus primeros desarrollos, y su impacto en la pintura.

Se desarrollara también el concepto de ignorancia visual, y se estudiaran los códigos que la pintura y la fotografía desarrollaron.

1.1 Recorrido histórico

Desde las dos etapas del Renacimiento --Quattrocento y Cinquecento-, pasando por el Manierismo, el Barroco, el Rococó, la pintura flamenca y holandesa, el Neoclasicismo, el Romanticismo y hasta el Impresionismo la pintura persiguió, a gran escala, un fin en común. En líneas generales los pintores trataban de plasmar el mundo en sus pinturas de la forma más efectiva y con más exactitud, es decir, de buscar la perfección en la forma en cuanto a texturas, formas, medidas, proporciones, tonos y perspectivas.

Este gran desafío era compartido por los pintores en ese tiempo a pesar de las diferencias de costumbres, técnicas, estilos, contexto social, histórico y, sobretodo, religioso.

El énfasis de esta perfección llevo a grandes pintores a desarrollar sistemas de iluminación, al estudio de las proporciones humanas, al manejo de las pinceladas, al copiado mediante cámaras oscuras –artefacto desarrollado por Aristóteles en el s.IV a.C.- y todo lo que estaba a su alcance para lograr su fin.

Toda esta época pictórica –incluso toda la anterior al Renacimiento- se puede llamar pintura figurativa. En el periodo entre el Romanticismo y el Impresionismo es donde comienza a cerrarse esta etapa decisiva en el arte plástico y a nacer una nueva, la pintura contemporánea, también llamada, según los casos, no figurativa.

La pintura contemporánea comienza por romper los cánones de belleza, forma y perfección que el academicismo exigía. Los sentimientos del autor, la espontaneidad de

la pincelada, la reducción a las formas simples y básicas, el desarrollo de una nueva teoría sobre el arte que se limitara a los elementos básicos -punto, línea y plano-, son los cambios en los objetivos de la pintura.

Para 1819 el Romanticismo empezaba este nuevo camino, que si bien era el desarrollo de un nuevo punto de vista en el arte que se iba a desplegar con más énfasis y hacer más evidente años más tarde, ya empezaba a encontrar algunos síntomas muy evidentes.

Al barrer todo rastro de las corrientes neoclásicas que antes habían dominado en literatura y en arte, el Romanticismo manifiesta algo que constituye uno de los signos esenciales del siglo XIX: el espíritu individualista.

Al alejarse voluntariamente de todas las normas tradicionales, el romántico parece que se aísla para interrogarse acerca de los más graves problemas —el de su destino, el de Dios-, quizás esperanzado de hallar por sí mismo revelaciones geniales (Navarro, 1994, p.695)

Se observa entonces un desprendimiento por los géneros pictóricos, una búsqueda personal, una movilización de sentimientos. Todo esto viene asociado a un cambio en el manejo de la técnica, ya que para lograr objetivos nuevos, era necesario el desarrollo de recursos que acompañen este camino, como la técnica del puntillismo que desentrañaba las condiciones físicas más básicas de la percepción de los colores.

Este cambio es de especial importancia debido a que paralelamente, la fotografía aparece justamente en esta etapa gracias a Nicephore Niepce (1765-1833), una de las personas más importantes cuando se habla de la fotografía.

Ya desde chico Nicephore Niepce tenía afición por la química. Luego de la Revolución Francesa, se vuelca de lleno al estudio de la luz y sus propiedades y hacia 1816 logra fijar una imagen pero invertida, es decir, en negativo, ya que el químico que usaba, el cloruro de plata, cuando reaccionaba a la luz se ennegrecía. Siguió investigando para conseguir un químico que funcione al revés que el cloruro de plata y descubrió el betún de Judea. El proceso era simple, se cubría una placa de cristal o de cobre con este químico y aceite, luego se la exponía al sol y cuando la imagen comenzaba a ser visible

se la llevaba al cuarto oscuro para tratarla. Primero se la sumergía en ácido para disolver el barniz y luego se la repasaba como si de un grabado se tratase.

Después siguió trabajando con un procedimiento parecido donde las imágenes podían observarse por transparencia. Es curioso que esta creación sea casi como el negativo que en la actualidad se conoce y que, en ese momento, no haya pensado en eso. Niepce entró en una crisis financiera por haber destinado toda su fortuna familiar a sus inventos. Paralelamente conoció a Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) quien fue el investigador que puso en marcha y popularizó la reproducción fotográfica. Aplicando su experiencia como escenógrafo, en 1822 presentó en París un entretenimiento que él mismo ideó, el diorama, un lienzo transparente y pintado por ambas caras que se coloca de frente al espectador, luego, iluminado con luz por ambos lados, se creaban efectos de movimiento. Su interés por la fijación de imágenes y sus cuestiones técnicas y la debacle económica que sufría Niepce los llevó a asociarse con Niepce, en 1829, para perfeccionar el proceso de heliografía, pero sólo hasta 1833, año en que Niepce muere. Con el legado en sus manos, Daguerre continúa investigando el proceso heliográfico, que consiste en el blanqueamiento del betún de Judea que, esparcido sobre una placa de metal y bajo la acción de la luz durante horas, lograba la imagen. Luego de un tiempo descubrió que era posible revelar sales de plata yodada con vapores de mercurio, y que su fijación se lograba mediante cloruro sódico, en 1835 y 1837 respectivamente. Este proceso lograba reducir los tiempos notablemente, pasando de ser horas a tan solo minutos. Posteriormente, en 1839, Daguerre presentó su nuevo e histórico invento, el daguerrotipo, el cual cedió a la Academia de Ciencias a cambio de una vida libre de pensiones.

El complejo proceso se inicia en un soporte de lámina de plata, soldada sobre una plancha de cobre. Esta lámina se pule cuidadosamente y se la convierte en un material sensible a la luz mediante vapores de yodo que se impregnan en ella. La placa, una vez preparada, y evitando el contacto con la luz, se la coloca en una caja, que no es más que

la cámara oscura. Este dispositivo que ya se usaba desde el Renacimiento, consiste en la obtención latente de la imagen a través de un diminuto orificio; mientras éste este libre, la figura, invertida, permanece; ya cuando se tapa el orificio, desaparece. La cámara se monta en el trípode o alguna superficie fija para evitar el movimiento y la trepidación de la fotografía; se destapa la lente y se expone a la luz durante tiempos de 10 a 30 minutos. Seguidamente se tapa el objetivo y aquí comienza la etapa del revelado, que consiste, en primer lugar, en colocar la placa en un recipiente lleno de mercurio que se calienta con una lámpara, también de mercurio. Cuando la placa empieza a formar la imagen a consecuencia de la adhesión del mercurio con la plata, se sumerge en agua fría para endurecer la superficie y luego se vuelve a sumir en una solución de tiosulfato sódico. Finalmente se lava la placa con abundante agua para eliminar la acción que le produce el fijador y así ya se obtiene el positivado final.

El alcance de este procedimiento era limitado. La necesidad de tener un trípode o una base fija y la dificultad de tomar instantáneas eran desventajas, así como la copia única que este proceso obtenía, imposibilitando la reproducción masiva de la fotografía. Los tiempos elevados de exposición dificultaban temas como el retrato, que se lograban mediante un dispositivo que mantenía al modelo inmóvil, pero no se podía lograr con los niños, dada su natural inquietud.

Este invento fue tan revolucionario que su difusión fue inmediata. Una nueva forma de representación surgió, con sus ventajas y dificultades, pero con una ilusión concretada para muchos artistas de la época: captar la realidad.

Hay quienes afirman que la fotografía fue el punto de quiebre entre el arte clásico y el contemporáneo, pero lo cierto es que, como se venía advirtiendo, este proceso había comenzado algunos años antes, y ya era visible en la pintura de Theodore Gericault, pintor del romanticismo, *La balsa de la medusa* (1819); incluso también en el siglo XVII, los pintores holandeses, y en algunos casos los flamencos, ya habían modificado sus pinceladas para causar sensaciones, en vez de generar formas.

En el tercer período de Rubens -ver capítulo 2.2.3- también se puede observar una ligereza en la pincelada, lo cual indica la necesidad de los pintores de ese momento de buscar una espontaneidad más ligada a los sentimientos y la subjetividad del pintor.

Es irrelevante entonces buscar una fecha o un acontecimiento exacto que haya producido este cambio, ya que no se trató de un evento aislado, sino de un proceso evolutivo. De todas formas, es indudable que la fotografía fue un gran motivo para que esta reformulación que apenas comenzaba se desarrollara con más énfasis.

La fotografía tomó de la pintura las bases y los cimientos. Por esta razón le fue difícil la asimilación como un ente artístico independiente, tanto que tardó muchos años en ser reconocida como tal -sin poder nunca valorizarse más o igual que la pintura-. Mientras tanto, se la utilizaba como medio de investigación, registro y testimonio. La fotografía heredó los temas que la pintura tenía como principales: el paisaje y el retrato. También su composición, su estética burguesa, cuidada y puntillosa.

Si bien la fotografía estaba dedicada a fines más empíricos, fue la que llevaría el legado que la pintura siempre persiguió: plasmar el mundo de la forma más efectiva y con la máxima exactitud posible. Es, en cierta forma, esa necesidad de perfección que ahora la fotografía lograba con una simple toma, ya que este nuevo invento no cometía errores de luz, de proporciones, de texturas ni de tonos.

No por esto se puede afirmar que cualquiera que tenía acceso a una cámara de fotos lograba resultados aceptables, ya que en el comienzo del desarrollo de las cámaras fotográficas era realmente muy difícil y peligroso todo el proceso que envolvía la toma fotográfica. Existían químicos altamente tóxicos e inflamables, por lo que se debía contar con los conocimientos y experiencias de los productos para conocer las medidas adecuadas para ejecutar bien la toma y el proceso posterior.

La fotografía corrió la misma suerte que la historia del arte pictórico, pero no de forma tan lineal. Primeramente se buscó el perfeccionamiento, tanto de la técnica como de los instrumentos -cámaras, ópticas y soportes- para lograr mejores fotos, con mejores

texturas, exposiciones de luz correctas y con profundidades de foco aceptables. Años más tarde la fotografía pasó a funcionar como un recurso más en la pintura y las artes plásticas, como por ejemplo en el Surrealismo, tendiendo a resultados más subjetivos desprovistos de técnica, generalmente siendo utilizada para formar parte de un collage, donde la obra era aquel y no la fotografía por sí sola.

Años más tarde, alrededor de 1932, se forma el grupo f64 compuesto por Paul Strand, Ansel Adams y Edward Weston, entre otros, que se puede considerar como el apogeo de la calidad y la perfección técnica y estética de la fotografía.

Ansel Adams fue uno de los fotógrafos más destacados de todos los tiempos, ya que a él se le debe el desarrollo del sistema zonal, que se tratará en los próximos capítulos, pero que básicamente consistía en la previsualización y la sistematización de la toma y revelado en función de las luces y las sombras que el fotógrafo quería obtener en la toma final.

La fotografía fue más flexible en sus lineamientos académicos, adaptándose a la época y al medio donde era utilizada. Esta flexibilidad también era inducida por la pintura, ya que, de alguna forma, la fotografía siempre estuvo al servicio de la pintura. En el último tiempo, los fotógrafos, en general, han tenido una gran pérdida en la técnica, en el estudio minucioso de la imagen, en la preproducción. Una de las razones de estas pérdidas es la masificación de la fotografía, la automatización de las cámaras, la instantaneidad de la toma, el gran acoso visual al que está expuesta una persona, y la gran *ignorancia visual* que la sociedad presenta.

Con respecto al término ignorancia visual se hará un breve desarrollo para lograr entender cuáles son las razones por las cuales se define el término.

La invención de la fotografía fue un proceso histórico de gran importancia por todas las implicancias que conllevaba. Poder hacer uso de este instrumento necesitaba de conocimientos avanzados, los cuales se han descrito anteriormente. Con la evolución tecnológica de las cámaras fotográficas y su automatización, el conocimiento necesario

para la toma fotográfica fue disminuyendo en forma inversamente proporcional a la masificación de la fotografía. Las nuevas cámaras presentan en la actualidad funciones automáticos que permite realizar fotografías de calidad básica, en su mayoría aceptables para personas con nulos conocimientos, sin tener la necesidad de conocer los alcances de la cámara, el tipo de lente, sensor, diafragma, ni ningún otro elemento técnico que define la calidad de la toma final.

Esta automatización tiene un efecto secundario que es la pérdida de técnica, el desentendimiento de lo que se está realizando, la pérdida del estudio de la formación de la imagen desde su encuadre, su composición y todas las variables técnicas y estéticas.

El desconocimiento del funcionamiento mecánico de la cámara se refleja en mayor medida en fotos con escasa luz en donde las imágenes salen movidas, y cuando se utilizan flashes frontales para la toma de retratos perdiendo la fotogenia y el esteticismo.

Si bien es admisible que gran parte de las personas utiliza la fotografía de un modo familiar y personal, la sumatoria de estas consecuencias arrastradas en el tiempo genera un acostumbramiento en la forma de observar las imágenes, bajando los estándares de calidad y acostumbrando al ojo del espectador a exigir cada vez menos calidad a la hora de apreciar una fotografía.

Desde otro punto de vista, en una época en la cual la liberación del academicismo en el arte sigue vigente desde las vanguardias, muchas de estas imágenes son bien vistas y aceptadas como correctas, bien compuestas. A su vez, esto permite también que los fotógrafos más estudiosos y más perfeccionistas se destaquen fácilmente por el resultado de sus imágenes correctamente ejecutadas desde la técnica, la estética y la iluminación.

Annie Leibovitz es una de ellas. Su perfeccionismo, su cálculo, su previsualización hacen que sus fotos llamen la atención inmediatamente. Algo parecido pasaba con la pintura flamenca y holandesa. Éstos pintores, que comenzaron a idear un sistema de iluminación que luego sería perfeccionado por Caravaggio y llevado a su máximo desarrollo por Rembrandt, lograron una calidad asombrosa en sus cuadros.

1.2 Realismo fotográfico y perfeccionismo pictórico

El desarrollo del siguiente análisis es una opinión obtenida por el autor, por lo cual algunas afirmaciones carecerán de fuente.

En el subcapítulo anterior se han estudiado cuáles fueron las líneas que seguía la pintura en su período figurativo. Volviendo a estas líneas, se hará un estudio más profundo sobre lo que el autor define como *perfeccionismo pictórico* y lo que éste logró en su época de mayor auge.

Partiendo de la afirmación que las pinturas más realistas que podemos encontrar son las del Alto Renacimiento y el arte flamenco del siglo XVII, podemos entonces proceder con el análisis de lo que la pintura busco: *el calco de la realidad*. Este anhelo, este calco de la realidad, se realizó gracias al desarrollo de la cámara fotográfica, pero antes de este invento, los pintores lograron su propio sistema de reproducción de la realidad.

En este capítulo se sostiene firmemente que entre la fotografía y la pintura siempre ha habido una articulación. Es momento, entonces, de analizar los códigos culturales que ambas disciplinas poseen.

Si la pintura alcanzo su perfección en el Renacimiento y en la pintura flamenca, es necesario entonces observar una de las obras de estas épocas y compararla a otros períodos artísticos. Se puede esclarecer que verdaderamente la pintura estaba en aquel momento en el cual el mayor desafío para los pintores, la búsqueda de la perfección en sus pinturas, estaba alcanzado.

Si se analiza el caso de la pintura *La dama del armiño* de Leonardo Da Vinci (1452-1519) fechada entre 1485/90 -ver figura 1- se puede observar como el perfeccionismo que expresa la pintura da un indicio de la calidad que posee. Considerado para algunos críticos de arte, como Bernard Berenson, el más bello dibujo del mundo. (Sol90, 2006, p.60)

Siendo más detallista, el moldeado del rostro, su transición de luces y sombras, la expresión de los ojos y su brillo, los reflejos en el collar, los detalles de texturas y tramas

FIG 1

que aparecen en la ropa, como así sus pliegues, la relajación que se aprecia en su postura, incluso de la mano estando en una posición habitualmente tensa, el detalle de la presión que ejerce la dama sobre el armiño generando esa retracción en los pelos y a consecuencia de ello la diferencia tonal, la anatomía misma del animal, su pelaje y su mirada, etc.

Todos estos detalles, y todos los que el espectador encuentre a medida que pase mayor tiempo mirando el cuadro, son un reflejo de la habilidad con el pincel que Da Vinci tenía. Sin usar una luz sofisticada, y yendo a una figuración lo más exacta posible, Leonardo Da Vinci logra su calco de la realidad basándose en sus conocimientos de anatomía y captando y reflejando las expresiones de los modelos en sus pinturas.

Si se analiza una pintura flamenca del siglo XVII, como el autorretrato *Rubens con su esposa Isabel Brandt*, fechada hacia 1609 -ver figura 2-, se puede observar también el gran manejo técnico que poseía Rubens. La calidad en sus pinceladas y en la forma de pintar, las proporciones, las texturas, los detalles, la expresión de los rostros, todo hace que la pintura cobre el realismo propio de la pintura flamenca.

Cuanto más se observa la pintura, más detalles se pueden encontrar: las venas que recorren la mano de Rubens que está sostenida por el mango de la espada, los brillos del mango de la espada, la geometría del diseño de su ropa perfectamente simétrica y ejecutada cada línea por separado, los pliegues de la ropa y sus reflejos, la diferencia de rigidez y liviandad que consigue en la ropa de la modelo entre el saco y la parte baja del vestido, el trabajo lumínico sobre el rostro de su esposa respetando la sombra que el sombrero le proyecta en la cara, el manejo del volumen, la sensación de profundidad a pesar de contar con un fondo casi nulo y un empaste entre la ropa negra y el fondo, los detalles del fondo de las plantas y sus flores, etc.

En ambas pinturas analizadas anteriormente, el espectador asume una serie de códigos que el pintor manifiesta y necesita para que su obra esté terminada. Es el espectador

FIG 2

quien entiende y acepta que frente a él no hay un cuadro sino una situación, una situación de la vida real representada en un óleo. Es el espectador el que sabe que si bien el cuadro es una conjunción de pinceladas, de sombras y luces, de tonos y luminosidades, acepta y entiende que más allá de todo eso, hay una expresión del artista, ya sean sus sentimientos, un momento del tiempo que le resultó interesante, o la combinación de estas dos situaciones. Es el espectador quien deja de ver las pequeñas pinceladas sobre la tela para pasar a ver una situación, una historia, como si frente a sus ojos estuviera sucediendo esa situación que el pintor está contando. Se extenderá este tema en el capítulo cuatro.

El perfeccionismo en la pintura llegó mediante la complicidad leonina del pintor con el espectador, quien no se detiene a pensar en esto. Con todas las imperfecciones que se pueden encontrar en la pintura, con todos los rastros del pincel, de la mala distribución de la pintura, de los errores lumínicos, de los brillos inexplicables, incluso con aquellos errores que una persona poco culta pueda ver; aún así, la pintura llegó a su punto cumbre, a su máximo esplendor, a su máxima calidad.

Si se avanza en el tiempo hacia los períodos artísticos previos a las vanguardias, se observa aún más una ligereza en la pincelada que, no por esto, las pinturas dejaban de ser grandes calcos de la realidad.

Es decir, los pintores generaron códigos internos en la pintura a lo largo de toda su historia, los cuales fueron modificados, obviados y hasta cuestionados por los pensamientos vanguardistas como el surrealismo y el expresionismo, entre otros.

Con la invención de la cámara fotográfica y sus posibilidades de tomar una imagen que se corresponda a la realidad, la historia del arte tomó otros rumbos.

Si la fotografía lograba copiar la realidad y, a su vez, se podría tomar la fotografía como modelo para realizar un cuadro, entonces, éste debería ser una semejanza de la realidad.

El movimiento artístico que planteaba estas bases surgió a fines de la década del

sesenta: el Fotorrealismo. Se trata de una técnica que combina la fotografía y la pintura, de forma que se pinta un lienzo a partir de la proyección de una fotografía.

Uno de los pintores más conocidos y que más trabajo esta técnica es Richard Estes. Si se observa su pintura *Grand Luncheonette* de 1969 -ver figura 3- se podría pensar que debería ser lo mismo que ver una fotografía. Pero esto no es así.

De manera general en la imagen lo primero que se observa es que posee una estética pop de cómics.

Tiene una calidad de detalles asombrosa que ningún pintor del Renacimiento ni ningún pintor flamenco pudo lograr. La calidad y perfección de los detalles de los reflejos en los vidrios y los metales es algo que muy pocas veces se ha visto en la pintura, apenas en algunos cuadros de Vermeer, quien fue especialista en pintar reflejos, del cual se hablará en el próximo capítulo.

A pesar de todos estos detalles, la pintura tiene también una plasticidad que advierte inmediatamente al espectador que no posee una perfección que copie la realidad. Es una obra que salta los códigos que la pintura tenía en el Renacimiento y que aún siguen vigentes. Son los códigos que tiene que acepta ciertos aciertos y ciertos errores que concluyan un resultado que muestre una situación de la vida real, y que parezca real.

En este caso, la pintura no genera una sensación de representación real de una situación -más allá que parta de una representación real- sino que desarrolla su estilo, alejándose del perfeccionismo pictórico del Renacimiento y de la pintura flamenca.

Es decir, hay una utilización plástica con un uso excesivo de colores brillantes y saturados, pinceladas un tanto imprecisas en la ropa de los personajes, poca acurancia de los detalles y amontonamiento de planos, entre otros.

Se puede concluir entonces que el perfeccionismo pictórico construyó sus propios códigos, y que cuando éstos son sustituidos o salteados, el resultado es una imagen más plástica, incluso con el nivel de detalle que se observa en la pintura de Estes y con instrumentos capaces de tomar imágenes reales.

FIG 3

En el presente capítulo se analizó el recorrido histórico por el cual pasó la pintura con el desarrollo de la cámara fotográfica y el daguerrotipo. La articulación entre la fotografía y la pintura. También se definió el término ignorancia visual, el cual el autor utiliza para describir la situación por la cual la fotografía pasa en estos momentos. Además, se planteó el concepto del perfeccionismo pictórico, el cual con sus bases y conceptos se armó para poder llegarle al espectador con pinturas que copian la realidad de forma muy precisa.

En el próximo capítulo se estudiará la pintura flamenca y holandesa. Se hará un recorrido histórico, se explicará porque se suele hablar de estas dos escuelas artísticas de forma ligadas, y se estudiarán a los pintores más representativos de estas corrientes artísticas.

Capítulo 2. Pintura Flamenca y Holandesa

En el presente capítulo se hará un recorrido de la pintura flamenca y holandesa del siglo XVII, se estudiarán cuáles fueron los acontecimientos que dieron lugar a los movimientos pictóricos, sus características y sus principales exponentes. Se utilizaron los siguientes autores para la obtención de información: Mallory, Gombrich, Grimberg, Svanström, Fernandez, y además enciclopedias tales como La historia del arte, Grandes maestros de la pintura, y la Hispánica.

2.1 La pintura en Flandes y Holanda en el siglo XVII.

En general siempre que se escucha hablar de la pintura flamenca se hace también de la holandesa y viceversa. Hay que retroceder un poco en el tiempo para entender de donde provienen estas escuelas.

Inicialmente en el siglo XV, los Países Bajos eran dominio de los duques de Borgoña, en donde la escuela artística que reinaba era bastante similar a la italiana.

Para el siglo XVI ya había rastros de la disociación entre la escuela flamenca y la holandesa, pero ambas seguían la línea italiana, que desembarcó en un apego por lo romano, y luego pasaría al manierismo –escuela que imitaba la perfección muscular de la concepción de Miguel Ángel del cuerpo humano, y que lucían casi como copias de sus pinturas y esculturas-.

A raíz de la influencia italiana en ambas escuelas, éstas siguieron la línea que llevaba el arte en ese momento. Se encontraba en una modificación de la técnica, de la forma y las proporciones; la representación del cuerpo con cada uno de sus detalles.

En esta época cabe destacar a un pintor que se adelantó a lo que sería la escuela flamenca del siglo XVII, Jan van Eyck (1390-1441), quien en 1434 pinta *El matrimonio Arnolfini*. En esta pintura –ver figura 4- se observan algunos indicios de lo que años más tarde vendrá. En el fondo hay un espejo convexo, donde está pintado el reflejo de la parte

FIG 4

trasera de los modelos, perfectamente iluminado y ejecutado a pesar de su diminuto tamaño. También se observa al perro en primer término, en el cual cada pelo corresponde a una pincelada.

Al respecto Gombrich expone:

(...) los problemas con que se enfrentaban los artistas de ambos lados de los Alpes eran sorprendentemente similares. Jan van Eyck había enseñado a los suyos a convertir el cuadro en un espejo de la naturaleza, sumando cuidadosamente detalle sobre detalle hasta colmar el conjunto mediante paciente observación. (2011, p.202).

Detalle sobre detalle y observación, sería la clave para la pintura flamenca, y Jan van Eyck lo estaba haciendo varios años antes del movimiento flamenco. Si se observa con detenimiento la pintura se puede observar que la técnica le permitió a van Eyck realizar hasta los más mínimos detalles. Sobre la pared del fondo se observa una madera con unos grabados muy pequeños en relieve, además de la pequeña estatua -y su correspondiente sombra- que tiene en su extremo superior izquierdo. Del otro extremo del espejo, se observa una especie de cuerda hecha de perlas transparentes que dan un interesante efecto lumínico sobre la pared.

Agudizando la vista aún más en detalle y concentrando la atención en el marco del espejo, se puede observar que hay 12 pinturas que además de estar perfectamente ejecutadas parecen tener una especie de satinado cóncavo que genera los reflejos correspondientes a la luz que entraría por la ventana izquierda pintada en el cuadro.

Otro detalle de la pintura es que aparentemente el mismo van Dyck estaría pintado en el espejo, ya que en el mismo se llegan a observar cuatro personas, además de los dos modelos. Estas personas extras, una vestido de color azul y otra de rojo, serían el propio van Dyck y algún ayudante. Si esto fuera así se estaría frente a la primera pintura autorreferencial en la historia del arte, antes que la famosa obra de Velázquez.

Van Eyck con su paciencia, su realismo, su observación y su gran detallismo a la hora de pintar, fue un precursor en lo que la técnica de la pintura flamenca del siglo XVII se refiere.

Continuando con la línea histórica, en 1555, el emperador Carlos V -nieto de María de Borgoña- que reinaba en los Países Bajos, abdicó a favor de su hijo, Felipe II, el dominio de los Países Bajos. Felipe II designa, en 1559 a Margarita de Parma -su hermanastra- como gobernadora de los Países Bajos, aunque estaba limitada en su accionar por Felipe II. Este suceso marcó el comienzo de las manifestaciones y las insurrecciones.

El 19 de agosto de 1566 cuando Guillermo de Orange se disponía a asistir a la asamblea de Toisón de Oro, la insurrección cundió en los barrios bajos y los muelles. Los jefes calvinistas, que se creían los instrumentos de la purificación mundial, trataban de apoderarse de las iglesias, para celebrar en ellas su culto. Pero, como ocurre siempre, se vieron desbordados por las masas. (Grimberg, Svanström, 1967, p.264)

Es por esta razón que Felipe II decide mandar al Gran Duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (1507-1582), con 17.000 hombres a los Países Bajos. La revuelta era tan fuerte que en algunas ocasiones el Duque de Alba no pudo hacer frente a sus adversarios y, como consecuencia, Felipe II lo releva de su mando.

Durante estos períodos fueron destruidas gran cantidad de obras religiosas de las iglesias. También fueron saqueados elementos religiosos y hasta hubo ejecuciones a los practicantes católicos.

Para 1579 surge la Liga de Utrecht, que agrupa a varias ciudades, entre ellas a Holanda. Con la caída de Felipe II del poder, dos años más tarde, se sella definitivamente la independencia de la Liga de la hegemonía española.

Al respecto, Mallory resume:

(...) comienza la división de las provincias en dos ligas, que se consolida en 1581 cuando la Liga de Utrecht se declara independiente de la corona española. A su vez, la toma de Amberes por las fuerzas españolas en 1585 sella el destino de Flandes como territorio dependiente del trono español. (1995, p.13)

Holanda toma entonces una postura religiosa protestante, mientras en Flandes continuó el catolicismo. Recién en 1713 y como consecuencia de los tratados de la guerra de sucesión de la corona española, el imperio austriaco se anexa el territorio de los Países Bajos.

Esta división tanto política como religiosa, sería un aspecto fundamental que marcaría las diferencias entre las corrientes artísticas del siglo XVII en estos países. Hasta el momento la producción era bastante homogénea.

El centro político de Flandes era Bruselas, que sería la cuna económica, dando comienzo lentamente al desarrollo capitalista. Pero la ciudad más importante era Amberes, donde se concentraba el poder económico del puerto que sería perdido en 1585 cuando Alejandro Farnesio toma Amberes. Alejandro Farnesio fue sobrino y sucesor de Don Juan de Asturias, quien a su vez fue sucesor de Don Luis de Requesens, a quien Felipe II le entregó el poder militar que le quitó al Duque de Alba en 1573. Amsterdam pasaría a ser el nuevo centro económico neerlandés. A pesar de la pérdida del puerto, su mayor centro económico, Amberes seguía siendo rica y era allí donde se desarrollaba casi la totalidad de la actividad artística.

En cuanto a los estilos artísticos, en Flandes se pintaban temas históricos y clásicos, se realizaban retratos, para redecorar sitios de la realeza española que fueron destruidos durante las revueltas y también encargos que llegaban desde Francia e Inglaterra. Uno de los pintores más importantes fue Pedro Pablo Rubens (1577-1640) y, luego, sus discípulos Anthonis van Dyck (1599-1641) y Jacob Jordaens (1593-1678), referentes de la pintura flamenca. Otro pintor de gran importancia, más precursor que los anteriores, fue Frans Pourbus el Joven (1569-1622), quien ya realizaba pinturas con claroscuros.

Por otro lado, en Holanda, donde se había tomado una postura predominantemente protestante, la pintura estaba más ligada a la descripción de la vida diaria y dedicada a la decoración de las casa de la burguesía capaz de acceder a estas pinturas.

...el amor por la tierra propia y por la propia casa, la abominación de toda exaltación áulica y pomposa, la adhesión a los principios del puritanismo protestante y de la democracia burguesa...Jamás pueblo alguno había emprendido nunca, de manera tan entusiasta y exclusiva, la representación del mundo visible. (Navarro, 1994, p.451)

Esto es posible gracias a que ya no pintaban historias bíblicas, ni tenían un pedido específico religioso; los holandeses se volcaron más por el paisaje, las naturalezas

mueras, los retratos individuales y grupales, los campos y la labor campesina, la vida doméstica y cotidiana.

Además, cabe recordar que las iglesias protestantes no permitían pinturas en sus muros, de modo que no tenían encargos desde esta rama religiosa, y tampoco recibían encargos de otras ciudades católicas ya que no se permitía que un protestante realizase trabajos de pinturas bíblicas.

Entre los pintores más importantes se destaca Frans Hals (1585?-1666), y sobretodo Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) y Johannes Vermeer van Delft (1632-1675).

La pintura holandesa tiene una técnica más despojada que la flamenca, sus trazos son más anchos, y están realizados para que en conjunto dé la sensación de textura que se forma por la yuxtaposición de pinceladas y sus respectivos tonos que forman el contraste y la trama. Al contrario, los flamencos tienen un claro control de la textura en trazo individual.

Un claro ejemplo se observa si se compara la traza de Frans Pourbus el Joven en *Retrato de María de Medici* –ver figura 5- con la de Rembrandt en *Autorretrato* -ver figura 6-. En el primer caso se puede observar como la pincelada individual en su cabello, sus puntillas y los adornos de su ropa se colocan inmediatamente en un primer plano pudiendo incluso seguir el recorrido del pincel. En *Autorretrato* cambia bastante la forma de pintar la textura al ser la pincelada más gruesa. En este caso se genera por contraste entre las sombras y la iluminación.

Para el Proyecto de Grado se utilizaran obras de artistas de ambas corrientes, ya que si bien la técnica que más se acomoda a la comparación es la de la pintura flamenca, en la pintura holandesa se encuentra una gran calidad a la hora de iluminar.

De modo que, según el estudio, se analizará lo más conveniente de cada pintor de ambas escuelas artísticas. Para adentrarse en ellos, a continuación se hará un estudio sobre sus vidas, estilos y principales características.

FIG 5

FIG 6

2.2 Pintores Flamencos

2.2.1 Frans Pourbus

Frans Pourbus el Joven nació en 1569, hijo de Frans Pourbus el Viejo, fue un gran referente de la pintura flamenca de las primeras décadas del siglo XVII.

Pourbus vivió fuera de Flandes la mayor parte de su vida pero aún así tuvo sus mayores logros artísticos y es considerado pintor flamenco por sus raíces y su técnica.

Frans Pourbus fue uno de los primeros pintores flamencos que pintó un claroscuro en *Retrato de un pintor*, fechada en 1591. Esta pintura que posee una fuerte expresión y poca técnica, es característica de sus primeras obras.

Con el transcurso del tiempo y gracias a sus continuos viajes, Pourbus mejora su técnica, pero pierde expresividad en sus pinturas, como la pintura *Retrato de María de Medici* -ver figura 5-, fechada hacia 1610, donde el formalismo presente en la imagen es tanto que incluso la pose de la reina está exenta de toda sensación de movimiento. Ya se ha mencionado el tipo de pincelada que tiene y los resultados que ésta genera en el cuadro. La rigidez que se observa en la pintura se encuentra tanto en la postura de la modelo y, sobre todo, de sus manos, como así en la ropa.

Más allá de este formalismo, que corresponde con el retrato de una reina, para ese entonces la técnica que se observa en sus pinturas es de gran calidad.

Frans Pourbus fue pintor de cámara de la corte en París, donde realizó el retrato antes analizado. Años más tarde, con el retiro de María de Medici de la corte, Pourbus pasa a ser pintor de la corte de Ana de Austria, hasta 1622, año de su muerte.

De la obra de Pourbus se tomará, como de la mayoría de los pintores flamencos, su gran calidad técnica en el trazo del pincel para la representación de texturas y tramas.

2.2.2 Jacob Jordaens

Jacob Jordaens nació en Amberes en 1593. A los 14 años de edad ingresó al taller de Adam van Noort, quien también fue maestro de Rubens. A su vez, Jordaens fue uno de los discípulos de Rubens, de quien recibió varios encargos.

La obra de Jordaens remite a uno de los grandes temas de la pintura flamenca del siglo XVII: la vida aldeana, con sus facetas más pintorescas, espontáneas y humorísticas, entre festividades y danzas.

Dado que nunca visitó Italia, su obra fue esencialmente flamenca en su ampuloso tratamiento de la forma y en su humor desmedido. Su color era cálido y brillante, y los rostros de sus figuras, tendientes a la corpulencia, aparecían enrojecidos y saludables. (Encyclopædia Britannica Publishers, Inc, 1989, p352)

La imposibilidad de viajar a la cuna del arte de ese entonces hace que Jordaens sea constante con sus temas y su técnica. Una característica de la obra de Jordaens es el acercamiento que se observa en sus pinturas. Los planos medios en algunos casos, y el amontonamiento de figuras en otros, hacen que la obra proponga cierta proximidad con el espectador.

Además de los temas festivos antes mencionados, también recibía encargos de la iglesia católica para pintar escenas bíblicas. Aún después de su conversión al calvinismo en 1648, Jordaens sigue recibiendo este tipo de encargos.

Si bien su obra no posee gran calidad técnica ni su estilo fue muy representativo, se convirtió en uno de los pintores con más renombre de la pintura flamenca del siglo XVII, y tuvo su apogeo luego de la muerte de Rubens.

Jacob Jordaens murió en 1678 en Amberes.

2.2.3 Pedro Pablo Rubens

Nacido el 28 de julio de 1577 en Alemania, Rubens siempre se consideró un pintor flamenco. Fue un hombre muy dúctil tanto para la pintura como para las relaciones diplomáticas, la política y el aprendizaje de diversas lenguas como el latín.

De una familia de buena situación económica Rubens accede al estudio en un colegio jesuita, pero en 1588 su padre muere y vuelven a Flandes. Dos años más tarde comienza a trabajar como ayudante de Tobías Verhaecht, un paisajista flamenco. Este es su primer acercamiento a la pintura y sería el inicio de un trabajo hacia la definición de su propio estilo. Luego pasó por otros talleres como ayudante hasta que en 1598 la corporación de San Lucas de Amberes lo habilitó, luego de un examen, a trabajar como pintor independiente.

Rubens viajó a Roma en 1600, a los 23 años de edad, viaje que sería muy importante en su carrera artística ya que iba a aprender de los maestros italianos. Siete años más tarde Rubens volvió a Amberes con conocimientos más vastos, en el uso del color, en el control del pincel y, por sobre todo, en el manejo con las composiciones a gran escala, algo que en Flandes no se realizaba hasta el momento y en lo que ahora Rubens estaba especializado.

Éstas etapas de vida se pueden dividir como tres períodos claramente marcados de Rubens: su conocimiento inicial flamenco, su recorrido por Italia -donde se destacan sus obras de mitología, algunos retratos y temas religiosos- y, por último, su vuelta a la ciudad de Amberes, en la cual lograría la máxima consolidación de su pintura, su técnica y estilo.

Para esa época Rubens ya estaba instalado y poseía su propio taller y comenzaba a recibir importantes encargos para el Ayuntamiento, la iglesia de Amberes, la catedral de Arcabuceros, entre otros.

Tanta demanda hizo que Rubens no diera abasto con los extensos pedidos, de modo que se hizo de ayudantes para que copien las pinturas previamente bocetadas y ejecutadas por él a los lienzos de gran tamaño.

En la obra de Rubens se puede apreciar un notorio desarrollo hacia la técnica que haría que este artista tenga su propio estilo. Eligió pasar de ser un gran virtuoso con el pincel a ser un gran retratista de la naturaleza tal como él la concebía.

En sus dos primeras etapas, que es las que son más afines al objeto de estudio del presente Proyecto de Grado, se nota que su pincelada es más precisa, lenta y perfeccionista, tal y como es de esperar de un pintor flamenco. En su evolución se inclina más por la espontaneidad de la forma para representar, a su propio entendimiento, la belleza en sus retratos. Descarta los cánones de belleza clásica, eligiendo un camino basado en su propia intuición para ornamentar sus cuadros, con sus trazos curvos. Gracias a esto es que hoy en día es considerado uno de los mejores pintores de la historia del arte.

2.2.4 Anthonis van Dyck

Nacido en Amberes el 22 de marzo de 1599. Van Dyck fue un discípulo de Rubens, y esto significó mucho en su carrera. Por un lado fue comparado constantemente con su maestro, siendo siempre minimizado. Por el otro, aprendió de Rubens, uno de los pintores con más renombre de Amberes. Eso significó que inmediatamente fuera conocido, pero no por esta comparación su obra es considerada mediocre. De hecho, van Dyck se dedicó casi por completo al retrato, despegándose entonces de su maestro. Su obra está más vinculada con la nobleza, ya que fue pintor de cámara de la corte de Carlos I de Inglaterra. Gracias a van Dyck se conservan los retratos de gran parte de la sociedad aristocrática.

Viajó a Italia, Inglaterra y Francia, de modo que tuvo una gran oportunidad de conocer diversas corrientes artísticas, generando su propio estilo que congeniaba muy bien con la burguesía británica, un estilo sobrio, delicado, fino, perfeccionista, armónico, con contrastes suaves, pero cargados de una emotividad que expone muy bien en la pintura.

Si bien al principio en sus pinturas se observa una rigidez característica, con el tiempo esta rigidez se fue distendiendo hasta llegar a una mayor calidad que dio como resultado ser solicitado para la realización de gran cantidad de pinturas debiendo contratar asistentes para que lo ayuden a realizarlas.

De esta forma van Dyck se convierte en el retratista más cotizado por los flamencos y por la Europa del siglo XVII, creando su estilo propio, en base a una labor detallista, sistemática, perfeccionista, pero no por esto monótona.

2.3 Pintores Holandeses

2.3.1 Frans Hals

Perteneciente a la escuela holandesa a pesar de haber nacido en Amberes hacia 1581/88, Frans Hals fue un gran retratista, con un estilo marcadamente naturalista.

Sus padres provenían de Harlem, de modo que a los pocos años de nacer, la familia decide volver a su ciudad de origen y es allí donde Hals desarrolla toda su vida y obra.

Una característica de su obra es la alegría representada en sus cuadros. Muchas de sus pinturas de retratos se ve a los modelos con sonrisas y muecas de felicidad. Las paletas realistas, en algunos casos tirando a los ocre, y la luz suave y frontal hacen que los retratos no estén cargados de dramatismo.

La gran mayoría de sus retratos son individuales, algunos pocos son de grupos familiares o colectivos.

La técnica de Hals, al igual que la gran mayoría de la pintura holandesa, es de una liviandad, una velocidad y un empaste que se podría considerar precursora del impresionismo. Esta técnica le permitió destacarse entre los pintores holandeses hasta que, hacia 1640, el retrato más clásico de van Dyck se popularizó y como consecuencia de ello, la economía y el renombre de Hals entro en decaimiento.

Murió en 1666 en plena miseria. Su obra sería considerada valiosa recién en la segunda mitad del siglo XIX.

2.3.2 Rembrandt Harmenszoon van Rijn

Rembrandt, pintor que llevo al máximo la técnica del claroscuro, nació en Holanda en 1606. Su padre era calvinista, mientras que Rembrandt tuvo una fuerte enseñanza católica cristiana. Estudió pintura con Jacob van Swanenburch, por lo cual dejó sus

estudios universitarios. Tres años después se traslada a Amsterdam para estudiar con Pieter Lastman, quien le produce el interés por la pintura de temas bíblicos.

Sus primeros cuadros tratan sobre estos temas, y también se encuentran algunos autorretratos. El desarrollo de su estilo dramático estuvo marcado desde el comienzo de su carrera como pintor y fue evolucionando hasta su apogeo.

Luego de sus viajes vuelve en 1631 a Amsterdam para quedarse allí definitivamente. Un año más tarde pinta *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, obra que tuvo una fuerte repercusión favorable en su prestigio como pintor.

Otra pintura que le llegó por encargo y que también se facultaría de llevar su prestigio a niveles más altos fue *Ronda de noche*, considerada una de sus mayores obras. Es un retrato colectivo de una compañía de guardia ciudadana. Si bien Frans Hals, en sus pocas obras de retratos grupales, realizó pinturas de las guardias ciudadanas, Rembrandt, con su técnica ya consolidada, le da un nuevo carácter y una nueva mirada a la representación de la milicia.

Su creciente prestigio y también su casamiento con Saskia llevó a Rembrandt a tener una buena posición económica, que luego perdería a causa de la quiebra de sus negocios de marchante naval como consecuencia de la guerra con Gran Bretaña. Para hacerle frente a esta crisis tuvo que vender su casa. Rembrandt muere en 1669 en Amsterdam.

Si bien su pincelada es a veces más suave, pareja y lisa, y por momentos es más rápida, con más carga y más intensidad, el estilo único que supo desarrollar se destaca en su iluminación.

Ésta es completamente arbitraria si se la analiza en detalle, pero perfectamente verosímil si se la aprecia como unidad. Y ésta es una de las características del claroscuro. Las sombras e iluminaciones en sus pinturas tienen una carga dramática más que un estudio físico y real -como el caso de Vermeer-

De Rembrandt, entonces, se tomarán las obras que tengan un mayor desarrollo de su técnica lumínica, característica de la pintura de ese entonces.

2.3.3 Johannes Vermeer de Delft

Vermeer nació en 1632 en Delft, donde residió toda su vida. Poco se sabe de su vida ya que no fue conocido en su momento sino años más tarde.

Si un pintor entendió el manejo de la luz natural y los reflejos fue Vermeer. Sus temas se limitan a retratos, donde no hay una formalidad o una pose sino una acción. El modelo siempre está concentrado en su labor.

Si bien su técnica dista un poco de la flamenca, es suficiente para apreciar los detalles lumínicos que se encuentra por doquier en sus cuadros, ya sean los reflejos en copas, vidrios, marcos de puertas, ventanas, cuadros, mármoles, bandejas, candelabros, etc.

Una constante en la obra de Vermeer es la iluminación difusa lateral izquierda que entra por una ventana, y que ilumina al modelo en sus quehaceres cotidianos. Esta iluminación recorre el rostro de los modelos de una forma natural y con suave degradé, y es coherente en el resto del cuadro.

También fue un gran detallista en la observación -no tanto en la pincelada- de los efectos lumínicos, como se puede observar en el cuadro *Joven leyendo una carta junto a la ventana* fechada hacia 1658, en el cual se observa el reflejo del rostro en el cristal de la ventana.

Otra pintura importante es *El taller del pintor* donde aparece él mismo realizando una pintura. Esta pintura, al igual que muchas de sus otras obras, también presenta a una mujer iluminada como si tuviera una ventana frente a ella. Es interesante el manejo de los tonos azules con que ilumina a la mujer, en la parte posterior del cuadro, con relación a los tonos amarillos con que está iluminado el pintor, en la parte frontal del cuadro, logrando así una sensación de profundidad, algo carente en su obra, y ayudándose con las líneas del piso.

Vermeer muere en 1675 en Delft. Se tomará entonces, de la obra de Vermeer, su trabajo con la luz para el análisis de las obras del presente Proyecto de Graduación.

En este capítulo se han estudiado la vida y obra de los pintores flamencos y holandeses más representativos del siglo XVII y su contexto histórico.

El capítulo cinco se dedicará más específicamente al análisis de las obras seleccionadas para ser comparadas. Además, se analizará el caso de Caravaggio, que si bien no es un pintor flamenco, fue quien perfeccionó el sistema de claroscuro, indispensable para el estudio de este Proyecto de Graduación, por su poder resolutivo de los contrastes en las luces y sombras. Además, se ejemplificará con análisis de obras.

A modo de cierre, se citarán las palabras de Gombrich, que se enmarcan en la Europa católica y los Países Bajos en el siglo XVII:

Ver y observar la naturaleza con ojos limpios siempre, descubrir y saborear renovadas armonías de luz y color, se convirtió en la tarea esencial de los pintores. En este nuevo fervor, los grandes maestros de la Europa católica coincidieron con los pintores del otro lado de la barrera política, los grandes artistas de los Países Bajos (2011,p.313)

En el próximo capítulo se estudiara la vida y obra de Annie Leibovitz.

Capítulo 3. Annie Leibovitz.

En el presente capítulo se estudiará a la fotógrafa Annie Leibovitz, los aspectos más significativos en su vida, así como los proyectos y las obras más importantes de su carrera.

Para la obtención de datos se utilizará su libro *At Work*, el documental sobre su vida *Life through the lens*. También se utilizara la enciclopedia fotográfica *photo:box*, y notas de diarios y revistas. Para informaciones complementarias se utilizaron a los autores Clayton y Thomas

3.1 Inicios

Annie Leibovitz, la tercera hija de Marilyn Heit Leibovitz y Samuel Leibovitz, nació en octubre de 1949 en Waterbury, Conecticut, Estados Unidos. Su padre fue militar de la fuerza aérea lo cual obligó a Leibovitz a viajar continuamente y a establecerse en diferentes bases militares. Este hecho fue el primer acercamiento hacia la fotografía, pero de una forma indirecta.

Years before it ever occurred to me that one could have a life as a photographer, I had become accustomed to looking at the world through a frame. The frame was the window of our family's car as we traveled from one military base to another. (Leibovitz, 2008, p.11)

Desde chica Leibovitz se acostumbró a ver *a través de*, lo cual entrenó su mirada fotográfica. En 1967 ingresó a estudiar pintura en el *San Fransico Art Institute*, y un año después compra, en Japón, su primera cámara: una Minolta SR-T 101. Su primer reto fotográfico fue documentar su ascenso al Monte Fuji con un solo rollo fotográfico, y fue allí donde aprendió a ser moderada y consciente en la realización de una toma fotográfica.

En 1970 cubre las protestas en contra de la guerra de Vietnam que tenían lugar en San Francisco.

3.2 Rolling Stone

Ese mismo año, durante su tercer año en el *San Fransico Art Institute*, Leibovitz comienza a trabajar en la revista *Rolling Stone*, gracias al envío de las fotografías que había tomado de las protestas en contra de la guerra. Su primera publicación fue la fotografía de tapa.

Luego de tres años de trabajo en la revista, retratando a grandes artistas como John Lennon y cubriendo las campañas de elecciones en Estados Unidos, es nombrada jefa del departamento de fotografía de la *Rolling Stone*.

En 1975 se encarga de seguir a la banda de rock Rolling Stone haciendo una cobertura de toda su gira, y teniendo la oportunidad de conocer al fotógrafo Robert Frank, quien, en ese momento, se encontraba rodando un documental en película de 16mm. Para Leibovitz, Robert Frank era uno de sus referentes, al igual que Cartier-Bresson. En una oportunidad, durante la gira, Frank tuvo una conversación con Leibovitz donde le comenta que nunca iba a poder tomar todas las fotografías que ella quisiera, que debía adaptarse a su cámara y, en consecuencia, al tiempo de ésta.

Para Leibovitz, en su gira con los Rolling Stones fue donde obtuvo las mejores fotografías de músicos:

I've been on many tour buses and at many concerts, but the best photographs i've made of musicians at work were done during that Rolling Stones tour. I probably spent more time on in than on any other subject. For me, the story about the pictures is about almost losing myself and coming back, and what it means to be deeply involved in a subject (2008, p.42)

Se puede concluir que la forma en la que Leibovitz obtiene sus mejores fotografías es cuándo decide involucrase con el modelo a ser retratado, incluso dejando del lado sus propias preocupaciones e intereses.

Siguiendo con la línea histórica, en 1977 con motivo del veinteavo aniversario de la revista *Rolling Stones*, se expone un portfolio con un recopilado de su obra.

Tres años más tarde Leibovitz tiene la oportunidad de retratar nuevamente a John Lennon, esta vez junto con su esposa, Yoko Ono, para la portada de su álbum *Double*

Fantasy. En primera instancia, Leibovitz tiene una sesión en el departamento de Lennon en Dakota, los primeros días de Diciembre, y luego volvió el 7 de Diciembre, en la noche, con una idea más específica.

John y Yoko ya habían sido retratados desnudos en la portada de su álbum *Two Virgins*. Para esta nueva portada Leibovitz quería un desnudo, pero de la forma en que ellos se abrazaban cuando estaban acostados en la cama. Yoko se negó a desnudarse de modo que el único que estaba desnudo era John -ver figura 7-. Lennon le dijo a Leibovitz que había captado perfectamente, en aquel retrato, la relación que tenía con Yoko.

A la mañana siguiente, en la entrada del edificio *Dakota*, Lennon es asesinado por un fanático, Mark David Chapman, quien le disparo cinco veces por la espalda. Fue llevado de emergencia al hospital donde fue declarado muerto al llegar.

Leibovitz fue la última persona que retrato a Lennon. La fotografía fue tapa de portada de la *Rolling Stone* de enero de 1981, y en el 2005 fue elegida por la Sociedad Estadounidense de Editores de Revistas como la mejor portada de los últimos 40 años.

3.3 Vanity Fair

En 1983 renuncia a la revista *Rolling Stone* y comienza a trabajar en *Vanity Fair*. En aquel momento quien estaba encargado de realizar las fotografías era Irving Penn. Este mismo año realiza su primer exposición unitaria de fotografías.

En 1984 recibe el premio a la Mejor Fotógrafa del Año, entregado por la *American Society of Magazine Photographers*.

En 1986 es seleccionada por American Express para ser la encargada de las fotografías de la campaña publicitaria de la marca, que consistía en fotografiar a grandes estrellas famosas que sean miembros de la marca. American Express le dio la libertad de hacer lo que a ella le pareciera lo mejor, poniendo como única condición que las fotografías estarían acompañadas por un texto. Sin embargo, Leibovitz exigió que la única persona que podría estar en el set durante sus tomas sería Parry Merkley, el director de arte de la agencia de publicidad.

FIG 7

En una conversación con el director de arte sobre el tiempo que necesitaba con cada modelo, Leibovitz afirmó:

It was the first time I had thought about that. (...) I came up with the formula of at least two days to work with a subject, in addition to location scouting. A day for meeting them and a second day for shooting (...) The first day gave me room to observe and talk. Then I could go away and think about what I'd learned. (2008, p.67)

Una de las cuestiones importantes es que Leibovitz se extiende más allá del campo fotográfico, volcándose a uno más humano. Parte de la preproducción de una fotografía de retrato, es el hecho de conocer al modelo, conversar, saber cuáles son sus gustos, su estilo de vida, para luego poder sacar lo mejor de él en la fotografía. Además de esto, Leibovitz realiza una investigación fotográfica del sujeto, para ver de qué forma ya ha sido retratado por otros fotógrafos.

En 1988 conoce a Susan Sontag, escritora de ensayos sobre la fotografía, entre otras cosas. Sontag fue la pareja de Leibovitz, hasta que en el 2004 Sontag fallece.

En 1989 publica *American Ballet Theatre, the First Fifty Years: Portraits by Annie Leibovitz*, y un año después es invitada por Baryshnikov a Florida, para tomar fotografías de la nueva compañía que estaba formando. Leibovitz, como parte de la preproducción se llevó consigo varios libros sobre fotografías de danza, y además, estaba dispuesta a pasar un mes entero con la compañía, para involucrarse, una vez más, con su trabajo.

Ese mismo año, la campaña publicitaria de American Express que estuvo a cargo de Leibovitz fue premiada como a campaña de la década por *Advertising Age*. También recibió el premio *Infinity Award* del *International Center of Photography*.

A esa altura de su carrera, el reconocimiento y la calidad de la fotógrafa era indiscutible, las exposiciones en varias galerías de arte, los libros, los premios y el prestigio de ser la fotógrafa de revistas tan importantes como *Rolling Stone* y *Vanity*, son el resultado de su minucioso trabajo.

En 1991 publica *Photographs, 1970-1990*, y expone por primera vez en un museo.

Este mismo año se encarga de tomar un retrato de Demi Moore con un embarazo de siete meses, para la portada de agosto de *Vanity Fair*. La fotografía tuvo una gran repercusión para algunas personas que la consideraban ofensiva. En algunos casos la

revista se vendió envuelta en papel blanco para que no se haga pública su portada, ya que algunos sectores más conservadores de la sociedad lo consideraban un material pornográfico.

En la fotografía Moore se encuentra totalmente desnuda, de perfil, y tapándose con sus manos los pechos. La única utilería son un anillo y un aro de diamantes. Para Leibovitz, esta fotografía contribuyó a que el cuerpo de la mujer embarazada no sea visto como algo incómodo y vergonzoso.

En 1993 Susan Sontag se encontraba en Sarajevo, Bosnia, en donde había un conflicto armado con los Serbios. Inspirada por su pareja, Leibovitz decidió viajar a Sarajevo para retratar los episodios de violencia que estaban sucediendo en ese entonces. Nuevamente decide involucrarse en el tema fotográfico que elige realizar. Lo decide hacer sin ayudantes, de una forma sencilla, como lo hizo en sus comienzos con la fotografía. Sin embargo, nunca fue una fotógrafa de guerra, de modo que su situación era algo confusa para ella misma, ya que no conocía bien como actuar. En su estadía conoce al fotógrafo Gary Knight quien le sugiere aplicar su experiencia fotográfica como retratista. A diferencia del tipo de fotografía del cual Leibovitz estaba acostumbrada, en este caso no había mucho tiempo para pensar, simplemente tomar la foto. "There wasn't time to worry about whether I was taking a portrait or some other kind of picture. Things happened too fast. You could only respond to them" (Leibovitz, 2008, p.110)

Esta sería la segunda vez en su carrera donde ella era la que esperaba que los acontecimientos sucedieran -la primera fue la gira con los Rolling Stones-, donde no había preproducciones, *scouting* de locaciones, reuniones, o armados de puestas de luces. Simplemente utilizar la luz existente, mantener los ojos abiertos y tomar la fotografía.

Inmediatamente expone sus fotografías de esta serie en la *Art Gallery of Bosnia and Herzegovina*, en Sarajevo.

Para 1996 es nombrada la fotógrafa oficial de las olimpiadas en Atlanta y publica el libro con estas fotografías *Olympic Portraits*. Tres años más tarde se lanza al mercado *Women*, un libro que realizó junto a su pareja Sontag. Consta de retratos realizados por Leibovitz especialmente para este libro y con un ensayo de Sontag.

En el año 2001, a los 51 años, da a luz a su primera hija Sarah.

3.4 Mega producciones

Aproximadamente desde el año 2002 en adelante la fotografía de Leibovitz se hizo cada vez más compleja, con más utilería, recursos, más preproducción y más edición; es decir, se hacía cada vez más codiciosa. Los sets de trabajo eran cada vez más grandes, complejos, con mejores iluminaciones, vestuarios de alta costura, más trabajo actoral, mejores ambientaciones, etc.

Una sería fotográfica donde se observa este despliegue es en las tomas que reproduce cuentos literarios como Peter Pan, Cenicienta, Aladín, La bella y la Bestia, y muchos cuentos más.

Si se observa el caso de la fotografía de Alicia en el país de las maravillas -ver figura 8- queda expuesto la gran cantidad de trabajo que hay detrás de una escena.

El vestuario de Natalia Vodianova, quien representa a Alicia, los detalles de utilería en la mesa, la gran cantidad de texturas, la sensación de profundidad lograda, los colores utilizados; todo esto hace que la fotografía cause una gran impresión al verla.

Si bien en este caso se optó por una luz suave y pareja en casi todo el cuadro, no deja de tener un gran impacto visual. La iluminación genera una plasticidad en la piel de los modelos -reforzada por el maquillaje- y hace que puedan resaltarse todos los detalles que se encuentran a lo largo de la fotografía. En el único sector que se observa una luz dura, casi quemando la escena es sobre los arbustos del lado derecho de la fotografía. Si se compara la textura que esa luz genera con la textura de los arbustos sobre la izquierda es evidente que la luz suave fue pensada para resaltar la puesta en escena.

FIG 8

FIG 9

Sin embargo, Leibovitz suele tener un uso más complejos en la iluminación. En el capítulo cinco se realizaron análisis de fotografías donde es comprobable esta afirmación. Leibovitz, a esa altura de su carrera, disponía de un prestigio indudable, por lo que exigía cada vez más y más perfección y profesionalismo en las fotografías, tanto en la preproducción, como en la postproducción.

Otro caso, con un poco menos de utilería, pero con más complejidad lumínica es el de Cenicienta -ver figura 9-, interpretada por Scarlett Johansson.

En este caso hay una mezcla muy compleja de luces, dando una sensación de misterio por un lado, combinado por un fondo que pareciera estar en atardecer, pero con una dominante azul a lo largo de toda la fotografía.

También se puede observar que la fotografía no posee una gran cantidad de texturas como en el caso anterior, apenas un poco en los arbustos de las escaleras. La mayor parte de la fotografía tiene una suavidad y plasticidad, como el caso del vestido, o del castillo del fondo.

Éstos son los detalles que hacen que la obra de Leibovitz tenga esa impronta personal. Combina infinidad de recursos, sin temor a que quede mal, desproporcionado, o injustificado. Simplemente realiza lo que le parece correcto para la toma.

3.5 Crisis financiera

La siguiente información fue obtenida, en gran medida, de una serie de publicaciones que realizó la revista *New York Magazine* en su versión online, escrito por Andrew Goldman; y de notas del diario *New York Times*, en su versión electrónica.

Desde que comenzaron las megaproducciones comenzaron también los derroches de dinero por parte de Leibovitz. Sus grandes puestas en escena, sus costosos sets lumínicos, el alquiler o diseño de utilería propia para una fotografía y todo lo que tiene que ver con las producciones de las tomas comenzaban a salir de los límites establecidos

en los presupuestos. Pero esto no pareció interesarle a Leibovitz. A su vez, también comenzó a llevar una vida más lujosa, algo que hasta entonces nunca había realizado.

Comenzó a comprar casas muy costosas para remodelarlas por completo según sus gustos y placeres. Según Goldman los ingresos de Leibovitz son variados, como el pago anual de un banco de imágenes de dos millones de dólares, y del pago por sus producciones de aproximadamente cien mil por cada una. A pesar de tener unos ingresos altísimos en comparación con la mayor parte de la sociedad, para ella sus ingresos no eran suficientes.

En 2004 Leibovitz saca su primer préstamo, y comienza a vender y a hipotecar sus casas y sus estudios. La situación financiera de Leibovitz se empeora con el paso del tiempo. El gobierno de los Estados Unidos inició acciones legales contra la fotógrafa por impuestos impagos por sus propiedades que ascendían a la suma de casi dos millones de dólares.

Además en ese mismo año muere su pareja Susan Sontag, y al año siguiente su padre. Pero no todo eran malas noticias, ya que ese mismo año nacen sus dos hijas gemelas.

A finales del 2006 decide sacar otro préstamo a una entidad privada por la suma de poco más de siete millones de dólares. La situación seguía empeorando, pero solo desde un punto de vista económico.

En 2008 Leibovitz decide realizar una serie de 200 fotografías en gran escala, con una limitación de siete copias por fotografía a un valor de 33 mil dólares cada copia. Esto le daría una gran cantidad de ingresos que serían suficientes para enfrentar sus deudas. Cuando estaba casi todo listo para realizarse, la empresa que la representaba se entera que Leibovitz había entregado los derechos de autor a una entidad llamada *Art Capital* a cambio de un préstamo que ascendía a 24 millones de dólares.

La realización de las fotografías queda suspendida ya que *Art Capital* es la única que posee los derechos sobre las fotografías de Leibovitz, y por ende es la única capaz de comercializarlos.

Getty Images, una empresa que se dedica a la venta de imágenes, trató de intervenir para ayudar a Leibovitz ofreciéndole ocho sesiones por poco más de un millón de dólares.

En el 2009 Leibovitz debía pagar a *Art Capital*, pero no lo hizo e inclusive evitó que se quedara con uno de sus bienes inmobiliarios. En julio de ese año le inician demandas legales.

En el 2010 Leibovitz firmó contrato *Colony Capital*, una empresa similar a *Art Capital* mediante la cual pudo cancelar todas sus deudas y salir de la crisis financiera llegando a un acuerdo con *Art Capital* que le permitió recuperar los derechos de sus obras.

Actualmente posee otra denuncia por falta de pago de una empresa que se encargó de conseguirle a las entidades financieras que la sacaron de la deuda. Desde el punto de vista laboral, en 2011 lanzó un nuevo libro y actualmente sigue trabajando para la revista *Vanity Fair*.

En el presente capítulo se estudió la vida y obra de Annie Leibovitz, analizando algunas de sus fotos, comparando los tipos de trabajos que tuvo e investigando sobre su vida privada y sus problemas financieros.

En el siguiente capítulo se analizarán los sistemas de iluminación pictóricos y fotográficos

Capítulo 4. La luz como creadora.

En el presente capítulo se reflexionará sobre porqué la luz es esencial para el ser humano, y en particular para la pintura y la fotografía. Se estudiarán cuáles son las técnicas que desarrollaron los pintores para tener un buen control de la luz en sus pinturas. También se estudiarán cuáles son los efectos de este manejo que propusieron los pintores y si en verdad respondían a una iluminación físicamente posible. Por otra parte se estudiará el sistema de zonas, que es el sistema de control de luz natural más confiable, preciso y con mejores resultados que cualquier otro.

4.4.1 Significado de la luz.

Está claro que la luz juega un papel muy importante en la vida. La luz es la que guía a la vista, ya que en plena oscuridad, sin ningún tipo de fuente de luz, se estaría ciego de forma transitoria hasta encontrar nuevamente alguna fuente de iluminación. No se verían formas, colores, texturas, contrastes, volúmenes, perspectivas. Y sin ninguno de estos elementos, no existiría la pintura ni la fotografía.

Es sabido que la luz visible por el ser humano es solo un fragmento del espectro visible, que abarca entre los 400 y los 700 nanómetros y, en este sentido, la fotografía es capaz de tomar imágenes que estén fuera de este campo lumínico.

Una de las principales diferencias entre la pintura y la fotografía, es que esta última es automática. Esto quiere decir que la formación de la imagen fotográfica no requiere de la intervención humana. Si, por ejemplo, en una habitación completamente oscura se filtrara por la ventana solo un rayo del sol de la mañana, se generaría una imagen temporal e invertida, así como sucede en una cámara. Para un ejemplo más claro sobre éste tema consultar la obra del fotógrafo Abelardo Morell

Según Philippe Dubois en su libro *El acto fotográfico* (1994) la fotografía en el momento de captura es un índice, ya que tiene una relación de copresencia con el objeto o el tema

a ser fotografiado. Esta relación, físicamente necesaria, ya había sido desarrollada por Peirce en 1895, tal como expone Dubois.

Entonces, si la fotografía tiene en su concepción la característica de ser un reflejo exacto de lo que sucede en el instante en el que material fotosensible es expuesto a la luz, es imposible escapar a las leyes de la física -de todas formas hay maneras de generar puestas de luz que resultan poco reales, como por ejemplo mediante el uso de linternas, pero aún así, la concepción lineal del haz de luz seguirá siendo infranqueable-.

La pintura, antagónicamente, no es un índice en el momento de su realización, de modo que puede representar cualquier cosa, real o no, racional o no, justificable o no. Y es por esto que en el sistema del claroscuro, que a continuación se estudiará, los pintores generaron sus propias leyes lumínicas.

Según Berger: "El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. El modo de ver del pintor se reconstituye a partir de las marcas que hace sobre el lienzo o el papel". (2000, p.16)

Esta diferencia sustancial entre la pintura y la fotografía también queda expuesta en los sistemas de manejo lumínico que tienen ambas disciplinas. La pintura es trabajada con un sistema de zonas que prevé la luz en función de los sectores de un objeto aislado e iluminado y la relación con su entorno, incluso con total libertad física. El fotógrafo trabaja con un sistema que, partiendo de objetos iluminados, busca efectuar una representación con la máxima cantidad de valores tonales que le sea posible, siempre partiendo de una previsualización que el fotógrafo espera alcanzar.

4.4.2 Técnicas pictóricas.

El primer reto de un pintor surge al encontrarse con el lienzo en blanco. A diferencia del fotógrafo, el pintor debe pensar la pintura de una manera visual, tener la capacidad de hacerse las imágenes mentales y poder volcarlas al lienzo. El fotógrafo, si bien debe hacerse de las imágenes mentales, éstas las encontrará servidas, y su labor es buscar aquel punto de vista que haga que su fotografía se destaque de otras.

Es decir, el pintor debe observar y trasladar mediante su propia mano a un lienzo; el fotógrafo debe observar y trasladar mediante una cámara a un soporte fotosensible.

Entonces, para obtener buenos resultados a la hora de realizar una pintura es necesario tener los conocimientos técnicos de perspectivas, composición, volúmenes y contrastes, entre otros.

El contraste juega un papel muy importante en la percepción. Dondis escribe al respecto:

El contraste es, en el proceso de la articulación visual, una fuerza vital para la creación de un todo coherente. En todas las artes, el contraste es una poderosa herramienta de expresión (1973, p.104)

El contraste no solo es fundamental en la vida cotidiana, sino que es la ley básica de la visión, ya que constantemente se están comparando elementos. Y con la pintura también es importante que haya contraste, de la forma que sea, pero siempre que haya algún tipo, la pintura tendrá un elemento más en su formación que hará que se destaque.

Si se tuviera una esfera y se la iluminara de forma constante y pareja, la misma se percibiría como un plano sin volumen. Para iluminar un objeto y conseguir volumen en el mismo, se debe tener una gradación tonal, es decir, una diferencia entre luces y sombras; o lo que es lo mismo: debe haber contraste.

Este sencillo dato quizás resulte obvio, pero para los pintores es la base de toda construcción volumétrica.

El contraste en la imagen puede existir de diversas formas: grande-pequeño, alto-bajo, rugoso-liso, equilibrio-desequilibrio, claro-oscuro, etc.

Este último es de especial importancia, ya que en él reside el manejo de la luz. Los pintores flamencos comenzaron a desarrollar un sistema que determina el uso de las diferencias tonales en función de las fuentes de iluminación, sus reflejos y las sombras.

Se lo conoce como el sistema del claroscuro. Sobre el claroscuro, Crespi y Ferrario escriben:

La historia del arte muestra dos grandes tendencias en la organización de estos valores. La primera se sustenta en la distribución arbitraria de claros y oscuros, según las propias leyes del cuadro, en un puro juego de relaciones tonales planas. Son ejemplos de este modo de ordenamiento la inmensa mayoría de los primitivos, la

pintura oriental y en general toda la pintura moderna partir de los cubistas. La otra tendencia se inclina por la búsqueda de la tercera dimensión, por medio de gradaciones arbitrarias de los valores sin tener en cuenta una distribución acorde a la luz real, o bien partiendo de un foco luminoso en los objetos para obtener un gradiente de claros y oscuros que module los valores con una finalidad de sugerencia realista más marcada. (1995, p.15)

Entonces, las dos principales características del claroscuro son la gran diferencia entre luz y sombra de forma inmediata -sin demasiados valores tonales medios- y el uso de la luz arbitraria, es decir, sin una lógica científica.

Las diferentes zonas del claroscuro se clasifican en cinco según como recorra la luz el objeto. A diferencia del sistema zonal -que será desarrollado en el siguiente subcapítulo- las zonas del claroscuro no están divididas por tono sino por las características lumínicas que el objeto posee en relación a una fuente de luz.

La primera de las zonas, la de iluminación o de luz, es en donde el foco de luz cae con mayor intensidad sobre un objeto. Es entonces, la zona más clara del objeto iluminado.

La segunda de las zonas es la de medio tono o penumbra. Se caracteriza por ser la zona de transición entre la zona de iluminación y de sombra. En esta zona se hace la variación tonal para lograr una gradación tonal entre el blanco y el negro.

La tercera de las zonas corresponde a la sombra propia del objeto. Se la conoce como zona de sombra o zona oscura. Al estar ubicada en el sector donde la luz no llega, en general hay pocos detalles.

La cuarta zona es la de sombra proyectada. Corresponde a la sombra que un objeto proyecta sobre un plano. Su tono suele ser oscuro, aunque depende de cómo se combine puede tomar valores medios.

La quinta y última zona es la de reflejo y corresponde a la iluminación que un objeto proporciona a otro al ser iluminado por una luz puntual y concentrada. Suele ser una zona donde la iluminación se vuelve detallista.

Estas cinco zonas se combinan constantemente pudiendo incluso corresponder dos zonas a un mismo objeto. Por ejemplo, si se tiene un torso iluminado y visto a 45°, se podrá observar una zona de luz, una de penumbra y una de sombra. Si además, aparece

la sombra de un brazo que cae justo en la zona de penumbra, entonces ésta será también zona de penumbra y de sombra proyectada.

Lo importante del uso del sistema es que la iluminación genere el efecto de drama, de tenebrismo, de tragedia y de teatralización. De todas formas, también ayuda a tener un mayor control del uso de la luz en el cuadro.

Antes se expuso que las dos características del claroscuro son la diferencia entre luz y sombra de forma inmediata y el libre uso de la luz sin tener en cuenta su principal característica: que se traslada en línea recta.

Se puede analizar, entonces, obras de dos de los más grandes exponentes del claroscuro para buscar estas características: Caravaggio y Rembrandt.

Entre 1599 y 1600 Caravaggio pinta el óleo *La vocación de San Mateo*. –ver figura 10- Si se observa detenidamente el cuadro se podrán encontrar las dos características del claroscuro por todo el cuadro.

En primera medida, se puede observar que el cuadro tiene una iluminación lateral derecha, ya que ese es el principal haz de luz que Caravaggio pinta sobre la pared del fondo. La primera disonancia es que la ventana que está siendo cruzada por éste rayo no aporta una luz al cuadro. Ahora, si se observa la espada del personaje que está en el centro del cuadro, se puede encontrar sobre la parte más extrema del sable que el reflejo del metal se encuentra sobre la parte derecha del cuadro -que corresponde al haz de luz principal-, pero si se observa el mango, hay un reflejo que está sobre la izquierda, el cual no corresponde a ninguna fuente de luz. Seguramente Caravaggio pintó esa esfera con el reflejo sobre el lado izquierdo para darle volumen al mango.

Otro ejemplo de incoherencia lumínica se observa sobre la ropa del mismo personaje de la espada. Su manga izquierda está iluminada con unos reflejos que no corresponden a una iluminación lateral, sino que corresponderían a una iluminación más bien cenital.

En cuanto al cambio brusco entre sombras e iluminaciones se puede observar por ejemplo en el rostro de Jesús, que se encuentra iluminado en una zona de luz, mientras

FIG 11

que su cabello aparece totalmente en sombra -racionalmente debería estar iluminado de la misma forma que el rostro-.

Estos dos recursos, que se repiten por todo el cuadro, son los que generan ese ambiente extraño, tenebroso, intrigante. Caravaggio dispone de tantas fuentes de iluminación como cree necesario para resaltar rasgos, ropa, objetos, volúmenes, o lo que sea prudente destacar.

El caso de Rembrandt es un tanto más extremo que el de Caravaggio, y se puede observar en su famosa y más célebre pintura *La ronda de noche* –ver figura 11- realizada en 1642. La libertad con la que el artista ilumina, sin respetar proyecciones de sombras, reflejos, ni direcciones de luces es característica. En esta pintura Rembrandt ilumina en función de lo que él mismo considera importante destacar, sin importar justificación lumínica alguna. De esta forma de iluminar es el ejemplo de la pequeña dama que lleva un ave en el sector izquierdo de la pintura. Esta joven tiene un valor tonal igual de alto que el miliciano del primer término. Lógicamente, esta iluminación es totalmente irreal en comparación a su entorno. Y es justamente por este contraste que resalta tanto.

Se ha observado entonces que el claroscuro posee sus propias características y códigos que proporcionan una nueva forma de pintar. Mediante un estudio de la luz, en donde lo primordial es iluminar en función de lo que se desea mostrar por sobre lo que está a la vista según una fuente lumínica, el claroscuro logra generar un impacto instantáneo sobre el espectador, recreando climas misteriosos y otorgando un interés místico al cuadro.

4.4.3 Técnicas fotográficas.

Existen diversas técnicas fotográficas para la medición de la luz, según el efecto que se desee lograr. Según qué tipo de fotómetro y qué tipo de medición de luz se utilicen, define la forma de tomar una fotografía.

Los fotómetros de luz incidente, que miden para un gris 18%, entregan un par de valores de velocidad y obturación con los cuales, teóricamente, los valores tonales de los objetos

en la toma deberían representarse correctamente, aunque no siempre sucede, ya que depende en gran medida de la latitud de exposición del sensor o película de la cámara. Este método es el más simple para realizar una fotografía, pero tiene sus limitaciones.

Cuando se trabaja con medición de luz reflejada, se posee un mayor control y una gama de posibilidades mas amplía que con la luz incidente. Un posible esquema de trabajo sería hacer una medición puntual a un objeto de la toma que se espera que sea blanco en la copia final, y a esa medición se le agregan los puntos de luz correspondientes al límite de blanco de la película o sensor fotosensible -está claro que con este método es preciso conocer los límites sensitométricos del material fotosensible-. Este método, que se puede llevar a cabo con los límites de blanco, de negro, o simplemente buscar una clave tonal y acomodarla a un valor expositivo que el fotógrafo sepa qué resultado tendrá en la toma final, tiene como característica que posee un solo enclavamiento, es decir, se adaptan los valores tonales de todos los objetos que están en toma a un solo valor tonal, que es el que el fotógrafo elige.

Para tener un doble enclavamiento -en general los límites de blancos y negros con texturas- y adaptar la gama tonal de los objetos de la toma a los valores de las zonas, el trabajo es un poco más complicado. Esta técnica se la denomina sistema zonal, y fue Ansel Adams quien la pensó, la implementó y la llevo a su máximo desarrollo.

Ansel Adams, fotógrafo norteamericano nacido en 1902, fue uno de los fotógrafos más renombrados en la historia de la fotografía. Sus obras en blanco y negro, con una perfecta calidad técnica, estética, compositiva y lumínica, son el reflejo de su estudio y detallismo por lograr la mejor calidad posible en una fotografía.

Su renombre también se debe al desarrollo de un sistema de previsualización de tomas para un correcto ajuste de exposición según las exigencias del fotógrafo. Sistema zonal, o sistema de zonas, es como se conoce a esta técnica.

En 1932, Adams forma el grupo llamado f64, junto con Weston, Strand, Cunningham y otros fotógrafos. Este grupo tenía como objetivo lograr imágenes con gran profundidad de

campo, y de aquí el nombre. Usaban cámaras de gran formato, lentes gran angulares y aperturas de diafragma cerradas para lograr una gran profundidad de foco en sus fotografías. Además, manipulaban el sistema de zonas, previsualizando en la toma el resultado final y adecuando la exposición y el revelado según las necesidades de luz.

Al respecto del sistema zonal, Phill Davis escribe:

En los años 40, Ansel Adams elaboró los detalles de este sistema en colaboración con Fred Archer, y los explico en su libro *The Negative*. El libro *Zone System Manual*, de Minor White, publicado en 1953, y el libro *The New Zone System Manual (...)* expandieron y embellecieron los conceptos de Adams (1995, p.120)

El sistema de zonas propone estudiar una toma antes de efectuar la fotografía teniendo en cuenta los valores de grises que el fotógrafo deseará que cada elemento tenga en la copia final. Este sistema se pensó para la fotografía blanco y negro, pero es perfectamente aplicable a la fotografía en color.

El concepto de zonas está definido como el valor de gris que obtendrá un elemento en la copia, según la división propuesta por Adams, que está compuesta de una cuña de blanco a negro dividida en 11 pasos, donde cada diferencia entre zonas corresponde a un punto de exposición en la toma.

La descripción de las zonas sería la siguiente:

Zona 0	Negro puro del papel
Zona I	Ligera diferencia de negro, sin detalle y sin textura.
Zona II	Casi negro; con textura pero sin detalle
Zona III	Gris muy oscuro, sombras con texturas
Zona IV	Gris oscuro
Zona V	Gris medio
Zona VI	Gris claro, valor promedio de la piel caucásica
Zona VII	Gris muy claro
Zona VIII	Blanco con textura, casi sin detalle
Zona IX	Blanco casi indiferenciable de zona x
Zona X	Blanco puro del papel.

Cabe destacar la utilización de números romanos ya que esta es la forma en que Ansel Adams designa las zonas y como se la encuentra en los libros.

A su vez, esta división de zonas, está segmentada en tres escalas: la primera se llama teórica y comprende de la zona 0 a X, la segunda se llama dinámica, que comprende de la zona I a IX y finalmente la tercera llamada de texturas que comprende de la zona II a la zona VIII.

Se define el concepto de tonos como el valor tonal que tiene un objeto en el proceso de toma de la imagen. Esta diferencia entre tono -valor de escena- y zona -valor en copia-, es esencial para poder entender el sistema de zonas.

Una vez que se tiene la escala de zonas ya definida, se procede a hacer las mediciones y las previsualizaciones de los tonos de la escena. Lo primero que se debe realizar es asignar, a criterio del fotógrafo, dos zonas a dos tonos de la toma, preferentemente zonas que estén cerca de los límites, por ejemplo zona III y zona VIII, aunque el sistema funcionará independientemente de las zonas elegidas.

A continuación se procederá a evaluar si la escena es de contraste normal. Esto se logra de la siguiente manera: Se miden de forma reflejada los lugares que el fotógrafo eligió y les asignó el valor zonal; si la diferencia de los valores de exposición (EV por sus siglas en inglés) entre esos tonos es igual a la cantidad de pasos entre las zonas que el fotógrafo eligió, entonces la escena es de contraste normal. Es decir, entre la zona III y la zona VIII hay seis pasos de diferencia, y si las mediciones nos hubieran dado valores que corresponden a una diferencia de seis EV, entonces el contraste será normal.

Pero el contraste normal no es algo que suceda habitualmente, y habrá situaciones donde el fotógrafo se enfrente a escenas con alto y bajo contraste. Se entiende como alto contraste cuando la cantidad de EV de los tonos en escena es mayor a la cantidad de pasos entre las zonas elegidas, mientras que bajo contraste estaría dado cuando la diferencia de EV de los tonos en escena es menor a la diferencia zonal elegida.

Cuanto se tiene una escena de alto contraste, el procedimiento para lograr adaptar la escala tonal de la escena dentro de la escala de zonas es el siguiente: se deberá sobreexponer el negativo en uno o dos puntos, y luego proceder a un subrevelado. En la sobreexposición se obtendrá detalle en las sombras pero también se corren las luces, y es por esto que el revelado se hace en uno o dos puntos menos.

En el caso contrario, el bajo contraste, se procede exactamente al revés, se subexpone la toma y se sobrevele el negativo. Con el sobreveleado se logra un negativo más denso en las sombras y en las luces, pero también se observa un aumento del grano.

De esta manera, manipulando los procesos de toma y copiado, se logra un mayor aprovechamiento de el material fotosensible en toda su extensión otorgando imágenes con una gran cantidad de valores de grises que inmediatamente se destacan ante otras fotografías en donde la toma es directa y no hay grandes controles.

El sistema de zonas está pensado para tomas donde la iluminación es natural y no se puede hacer un cambio en ella. A pesar de esto, el sistema de zonas es útil en todo tipo de fotografía por su cualidad de previsualización. Cuando se trabaja en estudio, en un retrato por ejemplo, se puede hacer un boceto previo con asignación de zonas y, sabiendo la latitud de exposición del material fotosensible, se puede iluminar artificialmente la escena para que los valores tonales de los objetos y/o modelos tengan una diferencia de EV correspondiente a la diferencias de zonas que el fotógrafo boceta.

Este método es muy efectivo y tiene un gran resultado visual, ya que los valores tonales no se ubican en una determinada zona por consecuencia de una sola luz, sino que tienen un control y un propósito, y en la copia final adquiere relevancia de forma plástica.

En este capítulo se estudiaron los sistemas de iluminación pictórico y fotográfico, y se hizo una breve introducción sobre la importancia de la luz en ambas disciplinas.

En el próximo capítulo se realizará análisis de obras tanto pictóricas como fotográficas con los sistemas de iluminación estudiados.

Capítulo 5. Estudio práctico de la luz

En el presente capítulo se harán análisis de pinturas en dos aspectos relevantes: la luz, mediante los sistemas explicados anteriormente, y la técnica y la pincelada. Se trabajará sobre las pinturas en cuestión señalando las zonas de las partes más importantes, se estudiará si la luz es posible o no y cuáles serían las fuentes.

El análisis se presentará en dos instancias, la primera se hará de forma escrita y la segunda corresponderá al análisis de los sectores más importantes de las obras mediante el sistema zonal y el del claroscuro, a través de filminas, en las cuales el rojo corresponde al sistema claroscuro y el verde al zonal.

5.1 Análisis práctico de pinturas.

En 1603 Rubens pinta *Retrato ecuestre del duque de Lerma* -ver figura 12-. Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma, ofrece a Rubens ser pintor de corte luego de observar el retrato terminado, pero el artista rechaza esta petición. En la pintura se observa al duque, con su brillante y adornada armadura, montado en un caballo blanco de pelos largos y brillantes. El cuadro impone la figura del duque por su presencia en el primer plano, su contraste con el cielo celeste de fondo y el brillo y la vivacidad de los colores con los que está pintado.

La técnica con la que realiza el cuadro demuestra una pincelada fina, suave, ágil y liviana. Los detalles de la figura del duque son de una perfección propia de la pintura flamenca. Las pinceladas que crean las texturas, tanto en su golilla blanca con bordes dorados, como en la armadura con todos sus detalles incrustados en dorado en el collar, el mango de la espada y en casi toda la figura, demuestran la paciencia y la importancia con la que el pintor realizó el retrato. Además, el cambio de pincelada y brillo entre la figura y el fondo genera un notable contraste que hace resaltar inmediatamente al duque de Lerma.

FIG 12

En cuanto a la iluminación se pueden observar, de igual modo que la pincelada, una diferencia entre la figura y la batalla del fondo.

En el retrato se puede advertir una mezcla de luces: una lateral izquierda y una frontal. La mayor evidencia de la lateralidad es la sombra proyectada de las patas del caballo sobre el suelo. A esta iluminación responde los pelos de la cola del caballo, las patas y las orejas. No así su cabeza, la cual tiene una iluminación frontal que, además de ser visible por la gradación tonal que el pintor utilizó, queda expuesta por el brillo en los ojos. En cuanto al duque y su iluminación, se puede observar, también, una mezcla de ambas. La iluminación lateral queda expuesta en su armadura, en el sector dorsal derecho, en donde los brillos que refleja provienen de la izquierda del cuadro. Asimismo, la parte inferior de la armadura, el faldaje, el cual se observa más liviano, como si estuviera hecho con alguna malla metálica, también posee una iluminación lateral. El bastón y la mano que lo sostiene también están iluminados de la misma manera. La parte del antebrazo podría levantar dudas sobre los brillos que posee en el sector interno, pero bien valdría ser el mismo reflejo de la armadura en el sector del pecho, que también provocaría ese brillo en el antebrazo.

La cara tiene una iluminación frontal que, situándose en la época y la importancia del retratado, es la manera más formal de hacer un retrato de un duque.

Por otro lado se observa un contraluz que recorre todo el sector derecho del caballo y que hace que resalte inmediatamente del cielo y del fondo. Éste contraluz se puede encontrar también sobre la parte posterior de la golilla, la cual tiene un valor tonal más alto que la parte frontal.

En cuanto al fondo, la calidad de la luz es más difusa, un poco gracias a la bruma que se observa a causa de la batalla, y en otro por el uso de colores más neutros y oscuros.

Para concluir se puede resumir que la obra posee dos iluminaciones principales, una frontal y una lateral, por medio de las cuales el artista utiliza de manera más conveniente

una y otra. También se observan detalles y libertades lumínicas que conllevan un fin común: darle importancia, majestuosidad y elegancia al duque de Lerma.

El cardenal Guido Bentivoglio -ver figura 13-, pintada hacia 1623 por van Dyck, expone un sutil y elegante claroscuro que le otorga un toque místico al retrato. Rodeado de una arquitectura y unos telones rojos brillantes, el cardenal, sentado sobre su asiento catedrático y con un texto en sus manos, expone una mirada sobria y pensativa hacia fuera del cuadro.

Van Dyck realiza este cuadro con una pincelada rápida y marcada mezclando las saturaciones de los tonos para lograr un claroscuro efectivo. Esta pincelada se encuentra en gran parte del cuadro, sobretodo en la ropa, mientras que el rostro y la arquitectura del fondo se destacan por la suavidad y homogeneidad. También se encuentra una pincelada lenta, fina y detallista, propia de van Dyck, en los detalles de la ropa, algunas iluminaciones y el rostro del cardenal.

La iluminación del cuadro proviene de la derecha y cae de forma frontal sobre el rostro del cardenal, que está mirando hacia la fuente de luz. Se observa una gran diferencia tonal entre la zona frontal del rostro, la cual recibe la luz, y la parte posterior, que va decayendo en tonos de forma gradual, generando un interesante claroscuro. La oreja, un leve tono más alto que el cuello -el cual queda en sombra por la propia cara- y apenas más bajo que la cara presenta un nivel de detalle que demuestra la calidad de van Dyck para realizar retratos. En la ropa del cardenal también se observa que la iluminación sigue la línea general de la pintura. Las sombras proyectadas de la parte roja sobre la blanca, indica que se está respetando la dirección de la iluminación que van Dyck propone. Sobre la falda del cardenal se observa una iluminación un poco alta de tonos -casi la misma que la cara- pero bien podría ser el reflejo mismo de la blancura de la prenda.

El fondo está tratado de una manera más sombría, con excepción de la columna y el telón rojo. En la primera se puede observar el reflejo de esta iluminación lateral, como así

FIG 13

FIG 14

también en el telón que queda iluminado por su lado derecho, generando los brillos correspondientes y haciendo sombra sobre el izquierdo.

Van Dyck fue respetuoso con la propuesta lumínica que se planteó, trabajando un claroscuro de una forma muy realista en aspectos lumínicos, y combinando las pinceladas para resaltar los aspectos más importantes de la pintura en los diferentes sectores.

Jacob Jordaens pinta *La familia del pintor en un jardín* -ver figura 14-, hacia 1621/22. Sin datos certeros, pero con la creencia de ser un autorretrato, esta pintura tiene una gran composición y es considerada una de las obras más importantes de Jordaens.

La técnica con la que Jordaens pinta este cuadro es homogénea a lo largo de toda la pintura, tanto en las figuras como en el fondo. La pincelada suele ser suave y precisa, aunque levemente confusa para la reproducción de los detalles. Es decir, los pequeños adornos, tejidos y texturas no poseen la definición de un cuadro de Rubens o van Dyck, pero de todas formas se observa un trabajo meticuloso y cuidado, en mayor o menor medida, según el sector del cuadro.

La iluminación, planteada muy racionalmente, proviene del sector superior derecho. Un rastro que deja el haz de luz es visible en la sombra que proyecta Catalina -esposa de Jordaens, quien está sentada abrazando a su hija- sobre el mármol que soporta la estatua, detrás de ella. Otro rastro visible es la sombra proyectada de la pierna que tiene en el piso el pintor, así como la sombra que proyecta su brazo sobre la gran silla catedrática y, a su vez, la que proyecta ésta sobre la ropa de la tercer mujer del cuadro.

Se trata de una luz un tanto dura, propia del claroscuro, que se deja apreciar en la falta de detalle de la golilla de Catalina, o la fuerte sombra que proyecta el laúd sobre la mano del pintor.

Sin embargo, hay algunas licencias que se toma Jordaens en respetar la dirección de la luz, como por ejemplo el brillo que posee la vestimenta en su brazo derecho, como si se

tratase de una iluminación frontal; o la forma en que está iluminada la estatua sobre la izquierda del cuadro, la cual tiene una mezcla de luces que el artista creyó convenientes para describir los volúmenes.

En cuanto a los rostros de los personajes, tanto Catalina, como su hija Isabella, poseen una luz frontal que casi no permite zona alguna en sombra o penumbra. En el caso del pintor hay un marcado claroscuro que comienza con una zona de iluminación sobre el lado derecho y que transita a una zona de penumbra inmediatamente después de pasar la nariz. Luego de la zona de penumbra aparece un delgado halo luminoso poco justificado en términos físicos, que o bien es el reflejo del fondo, o simplemente es una zona que el autor decidió pintar de esa forma para despegar esa parte del rostro del fondo y que no se genera un empaste y por ende pérdida de detalles. En cuanto a la tercera mujer se observa que la iluminación va cayendo tonalmente de derecha a izquierda tanto en su sombrero, en su golilla y en su cara, aunque en esta última de forma más sutil y suave.

Se concluye que Jordaens fue respetuoso con la única propuesta lumínica que plantea. Salvando algunos detalles como su autorretrato o la iluminación de la estatua, en líneas generales logra un buen trabajo lumínico, realista, discreto y efectivo.

Hacia 1657, Vermeer, el maestro de la luz, pinta *Muchacha que lee una carta junto a la ventana* -ver figura 15-. En este retrato Vermeer realiza un excelente manejo de la luz. Se trata de una pintura muy sobria donde se observa en primera instancia una naturaleza muerta sobre la mesa, precedida por una cortina típica holandesa -recurso que utilizó mucho en otras pinturas como *El pintor en su taller* y *La carta de amor*, entre otros-.

En un segundo plano junto a la ventana la muchacha lee la carta con una expresión absorta. Fernández escribe al respecto:

La figura carga toda su energía psíquica en el acto de leer la carta, pero una carta siempre alude a una ausencia. Todo el mundo de Vermeer se encuentra resumido en este tema elemental: los amarillos y azules resplandecientes, la poesía de la luz en la habitación pautada por ritmos de luz y penumbra, la ventana, la cortina, la silla, y en el otro plano el silencio, la ausencia, el pálpito de la melancolía. (1989, p.55)

FIG 15

En cuanto a la técnica de Vermeer se observa una pincelada muy sutil y plana. Si bien la pintura no posee grandes texturas que asombren por su ejecución como suele suceder con la pintura flamenca, se observa la paciencia y dedicación que poseía el pintor en el diseño de la tela que cubre la mesa, la perfecta geometría de la ventana con sus correspondientes reflejos y en los flecos de la cortina lateral, por citar algunos ejemplos.

Vermeer no genera las texturas con la nitidez que las realiza van Dyck, sino más bien como resultado de un gran control de luces y sombras realizadas de manera más espontánea.

Sobre la iluminación que propone Vermeer se puede observar que proviene de la ventana y que es difusa por la forma en que cae sobre el rostro de la muchacha y por las sombras proyectadas en la pared del fondo. La cortina está correctamente iluminada y tiene una buena gradación tonal que genera el volumen y los pliegues para darle movimiento. También se observa en la carta que sostiene la muchacha que la parte que apunta a la ventana está considerablemente más iluminada que la parte que está leyendo.

Vermeer es respetuoso con su propuesta lumínica a lo largo del cuadro y no se encuentran mayores indicios de que haya utilizado otra iluminación diferente salvo en el detalle del barral donde cuelga la cortina, que está iluminado por su parte superior y quedando en sombra por su parte inferior, lo que debería ser al revés ya que la ventana queda por debajo del barral.

Casi sin zonas de sombras, el pintor elige una paleta que se mueve entre zonas de iluminación y penumbras, lo que genera una imagen que no presenta grandes claroscuros.

Una particularidad de la pintura es el reflejo de la muchacha en el vidrio de la ventana. Si bien no tiene la precisión de Willen Claesz Heda (1594-1680), pintor holandés especialista y dedicado a las naturalezas muertas donde exponía todas sus cualidades en el manejo de la luz y los reflejos sobre los metales y los vidrios, Vermeer realiza el reflejo con una gran precisión. Sin demasiada definición este reflejo va tomando forma a

medida que se observa el cuadro de más lejos -tal como sucede con la pintura impresionista-, y respeta la iluminación planteada, la direccionalidad de la cara e incluso la de los ojos.

Se puede concluir que el pintor elige trabajar una situación de contraste normal, usando luz difusa y respetando la dirección propuesta para la única fuente de iluminación.

Entre 1596 y 1598 Caravaggio pinta *La cena de Emaús* -ver figura 16-. "La escena recoge el momento en que los discípulos reconocen en el peregrino a Cristo cuando parte y bendice el pan" (Fernández, 1989, p.10).

Caravaggio realiza esta pintura con una pincelada plana casi sin rastros de los trazos, lo que le otorga un gran realismo a la obra. Se observa un gran nivel de detalle en los objetos, a pesar de no encontrar demasiados elementos texturados en los cuales se puedan observar con mayor claridad la perfección con que pinta Caravaggio.

Queda revelado este detallismo en la bandeja que está a punto de caerse de la mesa, en la cual se observa todo el entrazado del mimbre con una fiel reproducción realista. También en las patas y en la piel del pollo se logran advertir los detalles de las texturas.

Mediante el uso de la perspectiva en la mesa logra profundidad en el cuadro, que viene ayudada por la gran cantidad de objetos dispuestos en diferentes planos sobre la mesa, y por las extremidades extendidas de algunos personajes, como Cristo y el discípulo de la derecha del cuadro.

En cuanto a la iluminación se observa una luz lateral superior izquierda, casi cenital, que queda en evidencia en el reflejo de la jarra de agua y de las frutas, especialmente las uvas y en las sombras de los objetos de la mesa que proyectan sobre ésta o en la sombra del brazo de Cristo sobre su cuerpo.

Se podría considerar esta luz como principal, encontrándose algunas luces agregadas. En el discípulo de verde se observa una luz que ilumina su rostro de forma frontal la cual procedería de la derecha del cuadro. La sombra proyectada que se encuentra sobre la pared del fondo y que corresponde al discípulo que está parado, también está fuera de

FIG 16

los parámetros de la luz principal. La fuente de iluminación para esta sombra debería proceder de un lateral, a una altura apenas más alta que la cabeza del discípulo y direccionada hacia la pared.

El valor tonal más alto que se encuentra en el cuadro es el blanco quemado del mantel, luego le sigue el rostro de Cristo y luego los de los discípulos. Caravaggio trabaja el claroscuro contraponiendo estos valores altos contra un fondo oscuro y neutro, con apenas un poco de iluminación sobre el lado izquierdo. La cara de Cristo, a su vez, también presenta un claroscuro en donde la frente y el lado izquierdo de su cara están iluminados, mientras que el derecho está en zona de penumbra.

Caravaggio plantea en este cuadro un esquema de luz con un claroscuro delicado, utilizando pocas luces adicionales.

Diferente es el caso de *Muerte de la Virgen* -ver figura 17- terminada en 1606. En esta pintura Caravaggio plantea diferentes fuentes lumínicas según el objeto, personaje o sector. Como luz principal se puede observar una cenital que recae sobre la Virgen y la cabeza de algunos de los personajes, y también una lateral izquierda que recae sobre otra cantidad de personajes. Pero además de esta mezcla de luces, Caravaggio se toma la libertad de iluminar sectores que no responden a ninguna de estas dos luces. La parte inferior de todo el cuadro tiene un valor tonal más alto que muchos de los personajes o sus ropajes, los cuales deberían estar más iluminados.

Se puede deducir entonces que Caravaggio realiza un claroscuro con todas las propiedades que se enumeraron en el capítulo anterior. Este claroscuro le aporta dramatismo y teatralidad, generando un juego interesante de luces inexplicables, penumbras y sombras a lo largo de todo el cuadro. De ninguna forma esto interfiere en la calidad técnica ni en la expresividad de los rostros, por el contrario, los realza.

En 1630 Rembrandt pinta *La cena de Emaús* -ver figura 18-. Al igual que la pintura de Caravaggio, la escena representa a Cristo ya resucitado entre sus discípulos. En esta ocasión lo pintó solo con uno de sus discípulos.

FIG 17

FIG 18

Rembrandt pinta este cuadro con una pincelada un poco más pausada que el resto de sus cuadros. Los detalles, las formas y los volúmenes se pueden apreciar un poco más en relación a la técnica propia de Rembrandt, que se caracteriza por ser rápida, descuidada y sin mucho detallismo; propio de la pintura holandesa. Los objetos que se observan en la mesa no presentan un nivel elevado de detalle, así como tampoco los retratos. Rembrandt trabaja más sobre las impresiones que otorga esta técnica y la iluminación que plantea.

Los cuadros de Rembrandt presentan iluminaciones injustificables. En este caso se puede observar una luz principal que está detrás de Cristo, la cual tendría que ser una vela que se encuentra tapada por Cristo. Esta podría ser una opción pero resulta extraño que Cristo quede en penumbra casi sin detalle. Más allá de la fuente de luz, Rembrandt respeta esta luz principal. Se puede observar que el rostro del discípulo está proyectando una sombra hacia la izquierda. Lo mismo sucede con los objetos de la mesa y las sombras que proyectan.

Una de las sombras que no corresponden a esta iluminación principal es la que está proyectada detrás de la espalda de Cristo y es indefinible su objeto de proyección.

Cristo aparece en una penumbra con valores tonales muy bajos, pero sin embargo son perfectamente visibles los rasgos de la cara y la posición de sus manos.

Del lado izquierdo de la pintura se observa una mujer trabajando, la cual está iluminada a contraluz por un gran foco concentrado.

Rembrandt logra dos planos espaciados mediante la realización de estas dos escenas lumínicas.

En 1560 Rembrandt pinta *La negación de San Pedro* -ver figura 19-. Sobre la realización

Fernández escribe:

(...) nos encontramos con un primer término más oscuro definido por el soldado y su yelmo; en él se inicia la tensión de la escena (...) En segundo término, intensamente iluminado, las figuras de Pedro y la sirvienta. Al fondo, en la penumbra, Cristo vuelve la cabeza rodeado de sayones, vinculándose así en la torsión del rostro y las miradas de los soldados de la guardia el grupo [sic] con el resto de la composición. (1989, p.45)

FIG 19

La técnica con la que Rembrandt pinta esta obra es similar a la pintura anteriormente analizada.

En este cuadro se encuentra una mayor cantidad de detalles sobre la armadura del soldado de la izquierda del cuadro. Los brillos que generan el volumen y la forma de la armadura están realizados con una pincelada más lenta y detallista.

La fuente de luz principal tiene la particularidad de estar visible en escena. A esto se llama iluminación diegética. En este caso, la fuente de iluminación es la vela que sostiene la sirvienta y que ilumina a San Pedro de manera tan brillante.

La intensidad de la luz de la vela va decayendo en el espacio y tanto la figura de Cristo como la sirvienta responden a esta iluminación.

La cara de San Pedro presenta un claroscuro entre ambos lados de su rostro, pasando de una zona de luz en la parte izquierda a una zona de penumbra hacia la derecha.

Un rasgo que da indicios de una segunda iluminación son los brillos de la armadura. A estos brillos le correspondería una fuente de luz que viene del frente un poco angulada para la derecha. Esta fuente de luz, sin embargo, no es visible en ningún otro lado del cuadro, por lo que debe deducirse que Rembrandt utilizó estos brillos para darle forma y volumen a la armadura.

En el segundo plano, el del fondo, se observa otra puesta lumínica. La iluminación está planteada lateralmente y no es posible ver la fuente de luz ya que está detrás de la pared. Esta iluminación, de una dureza importante, sirve para poder observar en una penumbra muy sombría a Cristo. La gama tonal que Rembrandt usa para el rostro de Cristo es acorde a la iluminación que propone para ese plano.

Como se pudo observar y analizar, los pintores han trabajado la luz de una manera metódica, precavida, racional en algunos casos y algo físicamente imposible en otras. Los pintores estudiados han adaptado las luces y las sombras para generar formas y volúmenes, para separar elementos principales del fondo, para mostrar expresiones y para generar impactos lumínicos, entre otras cualidades.

5.2 Análisis práctico de fotografía

A continuación se analizarán diferentes fotografías de distintas series y épocas de la obra de Leibovitz.

En el año 2007, Leibovitz es llamada desde el Palacio de Buckingham para retratar a la reina Elizabeth II. Con una preparación de varias semanas, la fotógrafa realiza la sesión en unos 25 minutos, de la cual obtiene varias fotografías, a continuación se analizarán solo dos de ellas.

En la primera -ver figura 20- se observa a la reina sentada mirando hacia la ventana. La estética general de la fotografía conlleva algo de dramatismo pero a la vez serenidad. La carga conmovedora viene dada por el parque del fondo, que se observa desde la ventana. Los árboles sin hojas, el día nublado, las ventanas altas, el reflejo del parque en la ventana y el espacio vacío que transmite la habitación, refuerzan la sensación dramática. A su vez, la serenidad llega en la postura y la mirada pacífica de la Reina, y en la predominancia del azul desaturado que posee la fotografía.

Leibovitz trabaja cuatro planos diferentes, logrando una gran profundidad en la fotografía. En primera instancia, en un fuera de campo parcial, se observa una columna con una estatua sobre la izquierda de la fotografía. Esta columna transmite inmediatamente la idea de continuidad del espacio. En segunda instancia está la Reina Elizabeth, quien es directamente iluminada por la ventana. En tercera instancia se encuentra la pared del fondo del palacio, con las rosas, el mueble y toda la decoración de la pared. Como nexo entre estos tres planos está la alfombra que refuerza la idea de continuidad y de espacialidad. Como cuarto y último plano se observa el espejo, que en penumbra, casi llegando a estar en sombra, ofrece una vista del resto del cuarto.

La ubicación de la cámara hace que en la fotografía los planos se compacten. Si el emplazamiento hubiera sido de forma más frontal al espejo, la sensación de profundidad hubiera sido mayor, pero Leibovitz lo resuelve trabajando con los planos de forma muy acertada.

FIG 20

Leibovitz cuenta en su libro *At Work*:

The Palace had given us twenty-five minutes with the Queen, so there had to be a battle plan. I chose a grand reception room, the White Drawing Room, as the principal setting because of the light from the tall windows. Supplementary lights had been pre-er so that when the Queen moved from one spot to another they just had to be switched on. (2008, p.187)

La estética lumínica también transmite serenidad y se adecua muy bien al ambiente. Se trata de una luz natural muy suave que recorre todo el cuarto, y alguna luz artificial que completa el haz luminoso y genera algunos brillos sutiles e interesantes sobre las guardas de las paredes; y que además ilumina mejor a la Reina. La luz recorre el rostro de la Reina de una manera muy cuidadosa, variando tonalmente de forma lenta y suave. El sector más oscuro del rostro y de su vestido está en una leve penumbra, en la cual se pueden observar los detalles del diseño del vestido mediante las texturas y las formas.

Más allá de que es observable a simple vista, hay varios indicios que dan la pauta de una luz muy difusa. Una de ellas es la sombra que proyecta Elizabeth sobre la alfombra, la cual apenas es perceptible e incluso no se pueden apreciar los límites. La otra es el reflejo de la luz en el piso, en el cual se siguen observando sus diseños.

Al observar la fotografía inmediatamente se percibe una gran elaboración. Se puede notar que es una imagen pensada y previsualizada.

En la segunda fotografía de la Reina que se analizará -ver figura 21-, ya se observa otro clima. Si bien la toma es parecida: la Reina sentada junto a la ventana, el salón de fondo, la luz difusa; hay aspectos que hacen que la fotografía sea diferente de la analizada anteriormente.

El color ocre predominante en la imagen, que se torna algo verdoso hacia la izquierda remite a una idea de poder, de trono, algo que no sucedía con la imagen antes analizada. Si bien en la fotografía se observa una parte considerable del salón, no tiene un trabajo por planos como se observaba anteriormente, no se aprecian las sutilezas de los reflejos en las ventanas, no hay una referencia al exterior, y no tiene un trabajo mayor con respecto a los brillos en las guardas de las paredes y los espejos.

FIG 21

La fotografía está iluminada en parte por la luz lateral derecha que entra por la ventana y por otra gran luz difusa artificial que se encuentra frente a la reina. No se observan zonas de sombras plenas en su vestimenta, sino una penumbra, en la cual se pueden apreciar los pliegues del manto azul, y las texturas y detalles del vestido dorado.

En el año 2006 Leibovitz realiza una serie de fotografías inspiradas en escenas de películas de Hollywood. A continuación se analizarán cuatro fotografías que corresponden a esta serie.

La primera de ellas es un retrato de Sharon Stone, Anjelica Huston y Diana Lane -ver figura 22-. Esta fotografía fue realizada en el auditorio Dorothy Chandler Pavilion, Los Angeles, en el camarín de mujeres.

La toma está realizada en dos etapas y unidas digitalmente. A esta altura, Leibovitz ya había migrado hacia la fotografía digital. La primera de las tomas se realizó con Anjelica Huston y Diane Lane, para luego realizar la segunda toma con Sharon Stone y finalmente unir las para obtener como resultado una fotografía en la cual no hay ningún indicio de haber sido manipulada digitalmente.

La iluminación está planteada de forma muy difusa y suave, sin grandes contrastes, ni sombras marcadas. La iluminación proviene del extremo superior izquierdo del cuarto, siendo observable en la sombra que proyecta la cabeza de Anjelica Huston sobre su propio cuello y pecho, en los zapatos de Sharon Stone que reflejan la caja de iluminación y en las copas de agua que están sobre la mesada. El efecto de degradé que se forma tanto en la puerta como en la pared que está reflejada en el espejo evidencian una luz concentrada en la parte superior que va decreciendo en intensidad a medida que se acerca al suelo. Esta iluminación suave y difusa hace que todo quede en zonas visibles y que el vestido de Diana Lane tenga ese brillo que va cesando en intensidad hacia el suelo.

FIG 22

El segundo detalle lumínico es el haz luminoso que se observa en el suelo resultado de un gran foco luminoso por fuera del camarín. Éste efecto genera mayor profundidad en la fotografía.

Leibovitz vuelve a trabajar las sutilezas en esta fotografía: el uso del espejo para agrandar los planos, los elementos sobre la mesada, la lámpara, el degrade brillante en el papel de las paredes, el haz luminoso de la puerta, entre otras

La segunda fotografía es una escena de un asesinato en la que se observa un fotógrafo que está retratando a la víctima -ver figura 23-. Kirsten Dunst es quien asesina a Bruce Willis, y James McAvoy es el encargado de registrar fotográficamente el momento - haciendo alusión a Weegee, famoso fotógrafo que se dedicaba al fotoperiodismo policial-. Esta fotografía fue realizada en un set en los estudios Universal, y posee una iluminación completamente artificial. Leibovitz lo explica en su libro:

There was a big Bebe [sic] night light -a bank or twelve HML lights- flooding the background, but the foreground was shot with just the light from the old Graflex that James McAvoy was holding. The flashbulbs had to be changed each time we shot. (2008, p.175)

Además de este banco de luces sobre el fondo, hay un trabajo sobre las luces de la calle y los veladores que se observan dentro del local detrás del auto.

Además de las luces que Leibovitz cuenta que utilizó en esta fotografía, hay algunos indicios de otras luces. Detrás de la rueda del auto aparece un charco de sangre, lo cual pareciera ser un flash con una gelatina roja que está iluminando ese sector. Si se observa bien, la textura de esta sangre no es la misma de la que está al lado de Bruce Willis. La primera pareciera más ser el resultado de una iluminación de color rojo.

Por otro lado también se observa la cara de James McAvoy iluminada con una luz frontal. Esta iluminación no puede provenir de su propia cámara. Si se observa con más detalle la cámara, se puede advertir que la parte inferior está iluminada. Estas dos iluminaciones hacen sospechar de alguna luz extra, seguramente por detrás del personaje, a las que Leibovitz dice utilizar.

FIG 23

La lluvia le da un efecto que refuerza el impacto lumínico de la escena, ya que el agua hace que el haz luminoso del flash se haga visible.

La gama tonal de la fotografía tiene una gran cantidad de valores medios, que van desde el reflejo blanco de la calle, al negro sin textura de las piernas de la víctima.

La tercera fotografía de la serie Hollywood a analizar es un retrato de Judi Dench y Helen Mirren -ver figura 24-. Esta toma, al igual que la primera que se analizó de esta misma serie, está realizada en dos tomas separadas y unidas digitalmente.

En la fotografía se observan varias luces. En primera instancia Helen Mirren está iluminada con una luz que proviene de la izquierda del cuadro, que si bien no es una luz extremadamente difusa, no llega a ser tan dura como para no dejar apreciar texturas y detalles. Esta luz queda en evidencia gracias a los reflejos en el volante, en la campera de cuero de la actriz y en el reflejo en la punta de la nariz, además del brillo de su ojo. También, se observa un contraluz que recorta la campera de cuero del asiento del auto. Esta iluminación de gran dureza proviene, lógicamente, de atrás de la actriz. Posiblemente sea la misma luz que genera el destello en el vidrio, ya que si la iluminación estaría de manera más lateral, el borde de luz debería generar una silueta que recorra también el brazo.

Por otro lado, la iluminación con la que esta retratada Judi Dench es algo parecida a la de Mirren. Si se observa la sombra que proyecta la cabeza sobre sus hombros se puede saber que la iluminación proviene del extremo delantero derecho del auto. Esta luz es tamizada y proporciona una buena textura a la piel de la actriz.

En esta segunda puesta también existe una luz de contra muy pequeña que genera un efecto muy sutil recortando el sector del rostro que está en sombra. Es también visible en el reflejo de su ojo.

El interior del auto posee una iluminación muy tenue que posiblemente sea producto de las mismas luces principales.

FIG 24

Se puede concluir entonces que la fotografía más allá de estar montada y modificada digitalmente, tiene una iluminación muy cuidada y pensada, propio de la obra de Leibovitz.

La cuarta fotografía, un retrato de Jack Nicholson -ver figura 25-, posee una combinación de luz natural y artificial. Leibovitz hace posar al actor apoyado en su auto con una vista panorámica de un atardecer con un predominio de colores cálidos.

Nicholson está iluminado desde la izquierda por una luz algo dura, característica de la iluminación nocturna. Tiene también un flash de relleno que además de subir el tono del sector de penumbra del rostro del actor, genera un pequeño reflejo sobre la chapa del auto.

Por la parte posterior del auto hay una luz que sugiere ser la del auto. Gracias al polvo del lugar es posible observar el recorte del haz luminoso. Lo curioso es que el auto está visto de frente, de modo que si la luz del fondo representara las luces del auto, deberían ser de color rojo.

La siguiente fotografía a analizar es un retrato de Nicole Kidman -ver figura 26-, en el cual se observa una gran complejidad lumínica. Está realizada en el escenario de un teatro, donde se pueden observar los palcos, el escenario mismo, y los laterales del teatro por donde los actores entran y salen.

Kidman posee un vestido de alta costura el cual queda perfectamente expuesto para poder visualizar los detalles, las texturas, los brillos y los pliegues que posee.

Como fuentes de iluminación diegética se llegan a contar 12 luces, entre las cuales diez son de ambientación y dos son luces principales.

A pesar de tener las luces dentro del cuadro, la fotografía posee una puesta lumínica que poco o nada responde a la puesta propuesta in situ. Como fuentes de luz primaria simuladas se observan dos luces que provienen de lo alto del teatro y que van en dirección a la modelo. Éstas luces son sin duda muchísimo más potentes que las otras diez que se observan en los pasillos y escaleras de los palcos. Se ésta proponiendo

FIG 25

FIG 26

entonces que esas son las luces que están iluminando la escena que sucede en el teatro, pero esto no es así.

En primer lugar la iluminación izquierda iluminaría de contraluz a Kidman, además de estar dirigida al piso. Gracias a que se deja entrever el haz lumínico por el humo dentro del teatro es posible conocer los límites de esa iluminación. En cuanto al contraluz, es falso ya que Kidman está recortada con un haz luminoso hasta la parte superior de la cabeza, mientras que esa luz no alcanza tal sector. Además, el ángulo no se corresponde con la dimensión del halo que está sobre Kidman. La iluminación de contraluz real tendría que estar por detrás del telón negro de la derecha, apuntando a la modelo con bastante potencia para quemar la fotografía y borrar detalles y texturas. Por otro lado, esa misma iluminación sugerida está quemando el piso, lo cual tampoco es cierto, ya que por el ángulo de la cámara y el de la luz, el reflejo en el piso tendría que ser similar al que proporciona la segunda luz principal sobre el lado derecho del cuadro.

Con respecto a esta segunda luz principal, no está generando ningún aporte sobre la modelo, ya que se puede observar en el brazo derecho de Kidman que no hay ningún contraluz. Si bien la luz apunta al piso, algo se debería reflejar sobre el brazo haciendo que la acutancia sea más difusa.

Otra luz que está fuera de escena pero que queda revelada por los brillos del vestido es una frontal muy suave que ilumina a la modelo. Esta luz debe ser muy suave y pareja para poder relucir todos los detalles del vestido.

También se puede encontrar otra luz que está iluminando la puerta que se encuentra a la izquierda del cuadro, y que también abarca parte de la pared y el telón negro. Por otra parte, todo lo que es el sector de los palcos y escaleras debió ser iluminado con luces difusas para que tengan la calidad que poseen, ya que las luces que están en cuadro, no son la única fuente en esos sectores.

Este retrato tiene bastante complejidad lumínica, dejando ver el profesionalismo con que Leibovitz combina luces falsas que nos dan la sensación de ser las verdaderas luces principales de la escena, además del manejo de las intensidades.

La siguiente fotografía es un retrato Kirsten Dunts -ver figura 27- caracterizada como Maria Antonieta. Es otra toma de complejidad lumínica y de gran elaboración estética.

La toma se realizó en el Palacio de Versalles. Hay una gran ambientación con utilería y vestuario de alta costura que debe ser visto de tal forma que se puedan apreciar los detalles. En esta oportunidad hubo un encargo a la vestuarista para que realice algunos de estos vestidos exclusivamente para la fotografía. También se realizaron especialmente las pelucas para las tomas.

En cuanto a la iluminación se observa a simple vista dos fuentes. La primera y que no incide en absoluto en la iluminación de los modelos son las velas. Éstas tienen un impacto únicamente en la pared, las cuales generan un halo amarillo por sobre la pared azulada, proponiendo un interesante contraste de color.

Aparece varias en todas las paredes, en muebles e incluso un gran candelabro que cuelga del techo. Si la escena hubiese estado iluminado sólo por las luces de las velas sería una estética completamente distinta. Leibovitz relega la iluminación de las velas solo para las paredes. Ni siquiera el rey, sobre la izquierda del cuadro, está siendo iluminado por las velas que están al lado de su brazo. Un detalle interesante es que casi todas las velas poseen la misma altura y en ningún caso se observa la marca de la ceca cuando cae y se seca.

La segunda fuente de luz es difusa y extensa, proviene de arriba y también desde la izquierda. La iluminación cenital queda en evidencia en el vestido celeste de Maria Antonieta ya que los brillos están en las partes superiores de los pliegues del vestido. En el personaje que está inmediatamente atrás también se observa una fuerte iluminación sobre su brazo derecho incluso llegando a perder detalles de los pliegues de la ropa. En el vestido de la mujer que está sobre el primer plano a la derecha de la fotografía también

FIG 27

los pliegues están iluminados desde arriba, quedando en sombra las partes que se hunden.

Si ésta fuera la única luz las sombras serían muy fuertes en la cara, de modo que eso revela que existe otra iluminación que proviene de la izquierda del cuadro, casi en la misma línea que la cámara. Esta luz rellena el cuadro y hace que el clima sea más suave y homogéneo, sin tantos contrastes bruscos. También queda expuesta en los reflejos de las copas que están sobre la mesa de la izquierda.

Algunas consideraciones a tomar en cuenta que se contradicen con esta puesta de luces, pero que puede ser completamente ejecutable mediante el retoque digital son las siguientes: en primer instancia, al hablar de una luz cenital lo que inmediatamente sucedería es que el piso estaría iluminado. En la fotografía se observa claramente la falta de luz en la alfombra del primer término, en la cual apenas se aprecia el diseño. Esto pudo haberse realizado colocando banderas a las luces o bien digitalmente. Luego, si se observa el reflejo del espejo que está por encima de Maria Antonieta, está el techo donde no aparece ninguna fuente de luz, una vez más, se pudo haber logrado esto mediante múltiples exposiciones o bien borrado digitalmente.

Por último, hay una iluminación un poco más clara en el cuarto que está por detrás del salón donde están los personajes, recurso que Leibovitz suele utilizar, y que genera una continuidad espacial y una adición de plano fotográfico.

La recreación del cuento del Mago de Oz -ver figura 28- es quizás lo más parecido a un retrato del siglo XII hecho con la estética del claroscuro.

Hay un gran contraste entre las luces y las sombras provocado por una fuente de luz que en este caso es la misma para ambos personajes pero no para el fondo.

La luz principal proviene de la izquierda del cuadro, es dura y con una coloración amarilla. Es quizás la misma luz la que ilumina a ambas modelos ya que la bruja tiene la cara en una zona lumínica a punto de perder detalle, mientras que en la chica es uno o dos tonos menor. De todas formas esta luz propuesta tiene coherencia en los personajes, en el

FIG 28

perro, el vestido de la bruja, e incluso en el balde que está tirado. En éste se pueden observar que los reflejos y los brillos tienen un correlato con la dirección de la fuente de luz. Una curiosidad es que el balde está reflejando sobre el piso la luz que le está llegando, generando una mancha de luz en ese sector. De todas formas, quizás esté un poco acentuado con algún relleno ya que la luz incide incluso detrás del pie de la niña, algo que no pasaría si fuese solo el reflejo del balde.

En cuanto a la cara de la bruja el contraste entre la parte en luz y la parte en sombra es muy bajo por lo que podría haber algún tipo de luz adicional o algún relleno para que no quede tan oscura y se aprecie la expresión

La diferencia entre las luces y las sombras es tan fuerte que no se puede llegar a apreciar donde termina el vestido de la bruja ya que se funde a una sombra muy profunda, característica propia, como ya se ha visto, del claroscuro.

En cuanto al fondo se puede reconocer que la única parte que responde a la iluminación principal es la columna de la izquierda. La columna de la derecha está iluminada por la parte superior de una manera muy arbitraria, mediante una luz que no puede ser percibida en ningún otro sector de la fotografía.

Por último la pared del fondo posee una iluminación algo azarosa, sin poder siquiera asignarle una fuente de iluminación. Hay ladrillos iluminados con tonos altos e inmediatamente al lado ladrillos en completa sombra, lo cual es físicamente imposible si se tratara de una iluminación única y sin ningún tipo de elemento que este en el medio. Aparecen brillos sueltos por algunos sectores de la pared e incluso se pierden detalles y texturas sobre todo en la parte de la izquierda.

Esta fotografía está inspirada en los pintores flamencos y holandeses. Leibovitz, utilizando un claroscuro, genera esa clima de drama y misterio, que concilian muy bien con el tema que está retratando.

FIG 29

La última fotografía a analizar es la más fantasiosa de las estudiadas en este Proyecto de Graduación. Se trata de una reproducción de La Sirenita -ver figura 29- en la cual aparece una compleja puesta lumínica y una gran cantidad de retoque digital.

Esta toma fue sacada en una gran piscina con ventanas laterales para poder ver a través. Poseen un vestuario especialmente realizado para simular la cola de la sirena, y un montaje posterior para unir todas las partes.

En primer lugar está la sirena representada por el varón, que posee una iluminación que proviene de la derecha del cuadro casi frontal a la dirección de su cara. Otra iluminación está de forma cenital, que aparece en la espalda del modelo. En tercer instancia, la cola está iluminada con un contraluz derecho que no responde a ninguna de las iluminaciones anteriormente planteadas.

En cuanto a la sirena mujer, posee una iluminación izquierda picada la cual es coherente en todo su cuerpo, y queda revelada por la sombra que aparece en su brazo y el volumen que aparece en la aleta de la sirena. Esta fotografía debió ser sacada fuera de la piscina ya que de no haber sido así el pelo debería estar flotando tendiendo a irse hacia la superficie. Además, si se compara la textura de la piel de la mujer con la del hombre se observa que la primera está más en foco que la segunda, la cual está levemente fuera de foco por el efecto del agua.

En cuanto a los extras que se encuentran por el fondo, hay una luz que es repetitiva para todos ellos y esta proviniendo de arriba, como si se tratara de la luz del sol que entra al océano.

Finalmente el fondo tiene un tratamiento que da una sensación de luz homogénea en casi toda su extensión, salvo sobre la derecha donde aparece una especie de castillo el cual emana una luz para arriba tan fuerte que llega a quemar completamente la foto.

Ésta fotografía es difícil de analizar ya que probablemente haya sido tomada en diferentes disparos y montada digitalmente, pudiendo dedicarse exclusivamente a cada luz como la fotógrafa quisiese, sin tener que responder a una lógica predeterminada.

De todas formas, al igual que en el retrato de Kidman, Leibovitz consigue darle una unidad y un sentido coherente a la fotografía que la convierte en una unidad a pesar de la mezcla de luces que está proponiendo

Como se puede observar en las fotografías analizadas, Leibovitz siempre tiene un pensamiento íntegro sobre la imagen: una previsualización, una puesta de luces y un detallismo que hacen que toda la fotografía, desde la figura, el fondo y todos los elementos existentes, estén correctamente dispuestos e iluminados.

En su libro *At Work* Leibovitz tiene una sección donde responde las 10 preguntas más realizadas por sus seguidores. La séptima pregunta es de dónde saca las ideas, a lo que Leibovitz contesta:

I do my homework. When I was preparing to photograph Carla Bruni, the new wife of Nicolas Sarkozy, the president of France, in the Élysée Palace, I looked at pictures of the palace. I looked at pictures of other people who had lived in the palace. Pictures of couples in love. Pictures that other photographers had taken of Bruni (...) Of course I carry around with me, like a backup hard drive in my head, a vast memory bank of the work of the photographers who came before me. I'm a fan of photography. A student, if you will. I collect photography book (...) The style of the photography is part of the idea. (2008, p.214)

Leibovitz se define como una apasionada de la fotografía, una estudiante, que antes de realizar una toma piensa en todos los detalles, en quién es la persona, qué hace de su vida, qué retratos ya la han realizado, y qué estilo propio le va a dar a la fotografía.

En el presente capítulo se han analizado tanto pinturas como fotografías desde la técnica y desde la iluminación. Se ha visto que tanto en las pinturas como en la obra de Leibovitz, siempre hay un boceto, un pensamiento, una idea lumínica, que da como resultado, una obra que no pasa desapercibida.

En el siguiente capítulo se hará un breve análisis de las paletas de colores, los temas retratados, estética, texturas, y otras cuestiones de algunas de las pinturas y fotografías analizadas en este capítulo.

Capítulo 6. Comparaciones pictóricas y fotográficas.

En el presente capítulo se analizarán y compararán aspectos que se alejan del estudio de la luz, como la paleta de color, estética general, texturas, y diversas cuestiones con la finalidad de encontrar puntos en común.

No se analizarán todas las pinturas y fotografías estudiadas en el capítulo anterior ya que sería muy extenso y superaría los límites del alcance del presente Proyecto de Graduación. Solo se tomarán los más adecuados para cada caso.

6.1 Color y estética

En líneas generales la paleta de color de las pinturas analizadas en el capítulo anterior son bastante similares. Incluso se podría generalizar, con un nivel alto de acierto, que la mayor producción de la pintura flamenca y holandesa del siglo en estudio, comparten una paleta de color, además de un clima general.

En todas las pinturas la temperatura color de la iluminación es cálida. Es sabido que en aquella época no existía fuente de iluminación eléctrica fría. El único ámbito donde podía apreciarse una temperatura color fría era en un rayo eléctrico.

Si bien el ojo humano equilibra el blanco según la fuente de iluminación, en casos muy extremos no le es posible realizar este balance y se ve el color de la fuente de luz. Tal es el caso de las velas, fuente de iluminación de la época, la cual tiñe todo de color amarillo. El acostumbramiento de los pintores a este clima de luz se ve reflejado en gran parte de la pintura de los siglos donde no se había descubierto aún la electricidad –incluso en otras corrientes pictóricas además de la flamenca y holandesa-.

En *Retrato ecuestre del Duque de Lerma* –ver figura 12- y en *Muchacha que lee una carta junto a la ventana* –ver figura 15- se da una situación particular. La primera pintura muestra al Duque en un exterior, lo que llevaría a pensar que la luz es natural del sol, pero si se observa con detenimiento la pintura tiene un tono general amarillo.

Lo mismo sucede con la segunda pintura, en este caso, es un interior el cual está completamente iluminado con luz natural de la ventana en escena. Aún siendo una iluminación de sol también está teñida de una coloración amarilla.

En ambas se podría tratar de una luz de ocaso, pero no condice con el clima general de la foto, y, además, no se acostumbraba a pintar ya caída la noche en esa época.

Esto revela una característica propia del movimiento pictórico, donde reemplazar la luz natural blanca por luz natural amarilla estaba aceptado y se tomaba como algo natural.

Siguiendo con las pinturas, y analizando más específicamente el uso de los colores en los elementos que forman parte de la composición del cuadro se destacan los rojos, marrones, ocre, amarillos, gris plomo, colores tierra, naranjas, verdes oscuros, y en algunos casos puntuales el uso del celeste.

Si se toma como base el estudio del color que propone Kandinsky, los colores análogos a la gama de amarillos generan un movimiento centrífugo, es decir, genera un efecto que acerca al espectador a la obra, siempre desde un punto de vista psicológico.

Cabe recordar que para Kandinsky existen dos efectos a la hora de observar un color:

Si miramos una paleta repleta de colores, pueden producirse dos efectos:

- 1) Un efecto físico exclusivamente: en embelesamiento producido por la belleza y los atributos del color (...) Estamos frente a sensaciones físicas, superficiales, de corto alcance, que no imprimen una emoción duradera en el alma (...)
- 2) El efecto psicológico provocado por el color. La energía psicológica del color produce movimiento en el ánimo (2006, p.47-48)

En este caso se están estudiando las obras sobre el segundo efecto, el psicológico.

En cuanto a las tonalidades rojas, no generan movimiento y están estáticos, pero al juntarlos con tonalidades amarillas copian su movimiento y fortalecen ese vínculo haciendo más fuerte las fuerzas centrífugas. Se puede observar en la gran mayoría de los cuadros estudiados que esta regla se cumple.

En algunos cuadros, hay mayor equilibrio. Nótese que el uso del celeste y el blanco tan radiante en el cuadro *La familia del pintor* -ver figura 14- enfrían el cuadro otorgándole una estabilidad a la obra en términos de acercamiento con el observador. El uso del blanco es tan fuerte y en tanta cantidad que desplaza al clima cálido y resalta el velo

celeste que posee la niña. Esta combinación es tan fuerte que compite directamente con el resto del cuadro de tonalidades amarillas, generando en equilibrio y un espacio con la obra.

En el cuadro *Retrato ecuestre del Duque de Lerma* –ver figura 12- también se observa gran cantidad de un tono azul verdoso. En este caso la utilización de éste color no es suficiente para equilibrar el cuadro, ya que se encuentra rodeado en su totalidad de tonos amarillos, lo que resulta en un apaciguamiento del color verdoso, y que incluso sirve para darle más importancia y mayor destaque a la figura del Duque.

En *Autorretrato* de Rembrandt -ver figura 6- la paleta de colores está compuesta por tonalidades azules, verdes, y grises, las cuales generan un distanciamiento psicológico con el espectador, sin embargo, Rembrandt lo logró compensar gracias al primer plano del retrato y al dramatismo que le otorgo gracias a la mirada y al tipo de pincelada.

Si se analizan las fotografías, las paletas son mucho más variadas. No hay una característica que una toda la obra de Leibovitz en cuestiones de color.

El retrato de Sharon Stone, Anjelica Huston y Diana Lane -ver figura 22- posee una paleta de colores cálida, con una gran predominancia verde que en este caso funcione como un color cálido por el clima de la fotografía. Cabe recordar que los colores que se denominan fríos o cálidos pueden invertir su cualidad –o bajar su intensidad- si se lo combinan correctamente. El vestido de Sharon Stone posee también una muy leve tonalidad cálida, que termina de completar con el resto de la fotografía. Está logrado el efecto de proximidad cromática que además esta reforzado por el tipo de plano y el ángulo del encuadre.

En el retrato de Jack Nicholson -ver figura 14- se utilizó una paleta que comprende los rojos, naranjas, amarillos, algunos verdes pero muy oscuros y marrones. En este caso, si bien es una paleta cálida conformada por colores análogos, no realza el efecto antes mencionado. La toma esta hecha con proximidad al modelo, pero el encuadre deja mucho espacio libre y la paleta cálida está justificada y relacionada al fondo del

atardecer. Esta fotografía comparte una paleta con las pinturas antes analizadas, pero no generan el mismo efecto visual. Es un claro ejemplo que solo por el color no se puede llegar siempre al mismo efecto, siendo el color un complemento de todos los aspectos compositivos en una obra.

La fotografía que más se relaciona con la pintura es la recreación del Mago de Oz -ver figura 28- que como se analizó en el capítulo anterior está simulando un claroscuro con todas las características de la técnica. También en aspectos de color, la paleta condice con la utilizada por los pintores de la época. Se puede observar que los dos únicos colores son el amarillo y el rojo. Este último en una mínima proporción en los zapatos y el pelo de la chica. El resto del cuadro está teñido de un color amarillo. Esta paleta es muy reducida y logra el efecto dramático propuesto.

No en todas las fotografías Leibovitz utiliza los mismos colores. En el caso de las fotografías de la Reina Elizabeth II -ver figuras 20 y 21- la sensación que otorga al espectador es más distante, más frío, con un efecto más sobrio. Posee una paleta de color bastante completa, siempre utilizando los colores algo lavados. Se observan rojos, amarillos, verdes, azules y marrones. Si bien hay una gran cantidad de amarillo, sobre todo en las guardas decorativas y en las columnas del primer plano, mantiene un clima de luz frío, con una tonalidad verde generalizada en toda la fotografía; es decir, en este caso el amarillo se comporta como un color frío. Esta sensación también está reforzada en la figura 20 por la ventana que da al exterior, el cielo nublado, y los árboles sin hojas.

Otra fotografía con clima frío y movimiento centrípeta -que aleja al espectador- es el retrato de Kirsten Dunst, Bruce Willis, y James McAvoy -ver figura 23-. En este caso la paleta está compuesta principalmente por azules, sepas aclarados, algo de verde y mucho uso de negro. En este caso es imposible separar la sensación que generan los colores ya que el armado de la puesta general y toda la utilería hacen que la fotografía posea ese clima frío. El uso de la lluvia, la luz azul de la calle al fondo, el humo que sale de la alcantarilla y los faroles de la calle. Incluso los veladores que se ven dentro de los

locales, con tonalidad cálida, no son capaces de contrarrestar este efecto. Esta fotografía comparte una paleta parecida al *Autorretrato* de Rembrandt -ver figura 6-.

Un último caso más extremo es la producción de *La Sirenita* -ver figura 29- en la cual el uso extremo del color azul, con un nivel de saturación alto no le da lugar a otro color para compensar este clima frío. Apenas alcanza a verse unos pequeños peces de color rojo.

En líneas generales, y ante lo expuesto anteriormente, se puede deducir que la gran mayoría de las pinturas poseen un clima cálido, con colores predominantes como el amarillo y el rojo; mientras que en las fotografías la cuestión es más diversa, pero siempre planteando un esquema frío o cálido.

6.2 Texturas y detalle.

En la pintura flamenca y holandesa y en la fotografía de Annie Leibovitz un punto en común es la gran cantidad de texturas con detalle que se observan. Las texturas deben poseer una buena calidad de ejecución en el caso de la pintura y una buena profundidad de campo en el caso de la fotografía para lograr un buen impacto visual.

La diferencia sustancial entre la fotografía y la pintura con respecto al detalle en la obra es que en la primera es una cuestión mecánica, mientras en la segunda esta relegada a la habilidad del pintor. Siendo un poco más específico, el detalle en la fotografía está dado por el foco, el cual, teóricamente, está relegado a un solo plano. Esto quiere decir que lo que se ve en foco en una fotografía, en realidad es un desenfoque tan pequeño que el ojo lo asimila como algo con detalle; cuando el desenfoque es mayor, el ojo deja de ver los elementos con detalles y se lo conoce como el fuera de foco. Esto está controlado por la profundidad de campo, en donde intervienen tres variables que no serán explicadas en este Proyecto de Graduación ya que exceden los alcances del mismo. Por el lado pictórico, la libertad es aún mayor, ya que es el artista quien decide donde poner detalle y donde no, sin tener en cuenta planos ni espacios; el único obstáculo es poseer la perfección para poder realizarlo.

Una textura puede generarse por el contraste entre luces y sombras mientras que no necesariamente debe de tener gran cantidad de detalle. Como se ha mencionado en el primer capítulo la pintura flamenca tiene una ventaja con la holandesa en términos de detalle en las texturas. En *El cardenal Guido Bentivoglio* -ver figura 13- se observa un ejemplo de texturas con gran cantidad de detalles, tal como se venía advirtiendo en el capítulo anterior. La ropa del cardenal está cargada de detallismo. Por un lado la parte blanca de la prenda posee unas puntillas en las cuales se pueden apreciar perfectamente los detalles. Esto se debe a tres razones: la primera y más importantes es la destreza del pintor a la hora de hacer trazos tan finos y precisos, la segunda es la pequeña sombra que le añadió van Dyck a estos trazos, lo cual genera un contraste que hace sobresalir inmediatamente la pincelada por sobre el resto y por último el trabajo de transparencias en el diseño donde se observa el color rojo de la vestimenta que lleva por debajo. A todo esto le sigue la dificultad de que las puntillas poseen movimiento, es decir, están llenas de pliegues y su forma no es homogénea a lo largo de la pintura. Luego, en la tela blanca propiamente dicha, el detalle se observa en las líneas que marcan los pliegues. Si se observa ahora el ropaje rojo, el nivel de detalle es menor si se compara con lo anterior. Los botones no están muy bien delimitados y no poseen ningún tipo de relieve. Los pliegues de toda la ropa se generan por contraste y en algunos casos -los más grandes- también está delimitado por trazos negros.

La complejidad del detalle en esta pintura es que posee movimiento. Si se compara este cuadro con *Retrato de Maria de Medici* -ver figura 5-, y, salvando las distancias, se notará que el movimiento en las telas da una liviandad tanto al retratado como a la pintura, y que no por poseer movimiento no significa que perderá detalle.

En *Muchacha que lee una carta junto a la ventana* -ver figura 15- de Vermeer también se observa una gran cantidad de detalles. Lo más destacable es la perfección con que el pintor ejecuto los marcos de la ventana y los reflejos en los vidrios; de todas formas este no es un caso donde se aprecien texturas. Si se observa el telón amarillo se aprecia la

textura de la tela en los pliegues inferiores, ejecutados con un nivel de detallismo alto. Al final de la cortina, los flecos están ejecutados de una forma más veloz, sin gran cantidad de detalle pero con una textura que no hace dudar en ningún momento de que se trata de flecos con movimiento.

Otro ejemplo de detalle es el diseño que posee el mantel que se encuentra sobre la mesa. Hay una coherencia entre los pliegues del mantel con el diseño y su continuidad, y nunca pierde el detalle incluso en las partes inferiores de las curvas, es decir, las que quedan mirando hacia la mesa.

Un tanto diferente es el caso de Rembrandt. En *La negación de San Pedro* -ver figura 19- el nivel de detalle no está dado por la calidad en el trazo ni la profundidad en el foco sino por el uso de los colores y los contrastes. Las terminaciones de las líneas que contornean las figuras son más flexibles y suavizadas, lo que provoca una pérdida en la definición. Sin embargo las texturas que posee el cuadro están dadas por las diferencias de contrastes entre colores y tonos. En la manta que cubre a San Pedro se observan los pliegues mediante el trabajo de luces y sombras, pero sin líneas que lo delimiten. La armadura del soldado que esta sobre la derecha también revela la textura del metal mediante los brillos y los reflejos. Es decir, el uso de las texturas lo genera casi sin detalle, a diferencia de los casos analizados anteriormente.

En el caso de la fotografía, la constante en casi todo el trabajo de Leibovitz es la gran profundidad de foco que poseen sus fotografías. En el caso fotográfico, la profundidad de foco, acompañada de una buena iluminación revelara inmediatamente las texturas de los objetos.

En la fotografía de Maria Antonieta -ver figura 27- hay una gran calidad en la definición de la imagen, que acompañada de una buena iluminación, resalta todas las texturas y los detalles de las vestimentas de los modelos, los adornos de las paredes, el techo, el diseño de las guardas, y casi todos los objetos que están en la toma.

En esta fotografía Leibovitz pone foco en todos los planos de la imagen, incluso fuera del cuarto donde están los modelos.

El retrato de Kirsten Dunst, Bruce Willis, y James McAvoy -ver figura 23- está realizado en un ambiente amplio a diferencia de la fotografía analizada anteriormente. Una vez más se observa foco en casi la totalidad de la fotografía. En el fondo se pierde el detalle por la lluvia que se interpone. De todas formas casi todos los elementos de la fotografía están con detalle, como por ejemplo el segundo auto estacionado y el último farol de la vereda.

Otro ejemplo donde se aprecia la gran profundidad de campo que caracteriza a Leibovitz es el retrato de Nicole Kidman –ver figura 26-. Esta fotografía está realizada dentro de un lugar amplio, por lo que es necesario contar con un lente normal a gran angular y un diafragma cerrado para lograr una buena profundidad de campo a lo largo de todo el espacio. Si se observa con cuidado, hay foco en todos los sectores, incluso, se nota que el desenfoque que aparece en el fondo se debe a la bruma que hay, y no a un desenfoque de lente. Cabe destacar que los desenfoques de lente no son borrosos como si hubiera humo enfrente, sino que deforman la imagen, copiando el diafragma del lente.

Se observa entonces que en todas las fotografías seleccionadas en este Proyecto de Graduación, y en la gran mayoría de la obra de Leibovitz, la gran profundidad de foco y el detalle son una constante en su trabajo.

6.3 Géneros.

La pintura flamenca en su gran mayoría tenía como género predilecto el retrato, aunque también se encuentran naturalezas muertas y algunas pinturas de arquitecturas. En cambio en la holandesa se encuentran también muchos paisajes.

Las pinturas seleccionadas para este Proyecto de Grado fueron todos retratos de forma intencional, ya que en ellos es más fácil de observar la técnica del claroscuro.

Éste es otro punto en común entre las pinturas de la época y la fotografía de Leibovitz, ya que la gran mayoría de las obras de Leibovitz son retratos a grandes personalidades tanto del espectáculo como de la política.

Se pueden identificar dos tipos de retratos, los más simples, donde no hay una recreación de una escena o una ambientación con algún motivo en particular, sino tal y como es el modelo, como por ejemplo las fotos de Elizabeth II - ver figuras 20 y 21-.

Por otro lado están los retratos de personalidades que ya están caracterizadas de alguna manera, como por ejemplo toda la serie de los cuentos de Disney -ver figuras 9, 28 y 29- o las producciones como la de María Antonieta -ver figura 27-

Hay muy poca obra de Leibovitz que no se refiera a retratos, entre las cuales figuran algunas fotografías de paisajes, y algunas series de fotoperiodismo.

En el presente capítulo se analizaron aspectos específicos de algunas obras en estudio que tienen que ver con el color, la estética, el lenguaje de los colores con respecto al espectador, las técnicas para crear detalles y texturas y los géneros pictóricos y fotográficos que aparecen en las obras en estudio.

A continuación, y como cierre del Proyecto de Grado, las conclusiones pertinentes a todos los análisis realizados a lo largo de los capítulos.

Conclusiones.

Habiendo estudiado la relación entre la fotografía y la pintura, habiendo hecho un recorrido por la historia del siglo XVII, habiendo estudiado la vida y obra de Annie Leibovitz, habiendo estudiado ambos sistemas de iluminación, y habiendo analizado tanto las pinturas como las fotografías detalladamente de forma práctica, y mediante los sistemas de ambas disciplinas artísticas se pueden hacer algunas reflexiones y sacar algunas conclusiones al respecto.

Ambos sistemas de iluminación estudiados fueron desarrollados en función de una necesidad surgida. En el caso de la pintura, los artistas se vieron obligados a idear un sistema que los ayude a tener una idea más visual de lo que sucedía con una luz cuando caía sobre un objeto. A decir verdad, lo que hicieron no fue más que estandarizar y rotular con un nombre los fenómenos visuales que se producen al iluminar un objeto.

Algo tan sencillo como eso permitió que muchas personas comiencen a observar la luz y sus efectos –incluso siglos después de haberse ideado-. El ser humano suele estar acostumbrado a observar y a no darle interés a cierto tipo de cosas, y es por esto que en ciertos aspectos, lo que realmente sirve es observar con tiempo y detenimiento un fenómeno para entenderlo, y así poder recrearlo.

Los pintores flamencos comenzaron a idear este sistema que otorgaba una idea más visual de lo que se debía hacer para lograr iluminar correctamente un objeto. Pero como toda idea, comienzan las modificaciones y los estilos, y es en este momento donde aparecen artistas de la talla de Rembrandt o Caravaggio, quienes supieron aprovechar esa técnica al máximo para desarrollar su propio estilo.

El claroscuro, entonces, logró que los pintores tengan ideas más claras de cómo se relaciona la luz con la sombra en los diferentes objetos, y, a su vez, cómo los reflejos de luz de aquellos objetos inciden en otros objetos distintos. Como se estudió en el capítulo

cuatro el contraste es la ley de la visión, y por lo tanto es necesario comprenderlo si se va a querer reproducirlo.

Los pintores en este sentido tenían la desventaja, con respecto a los fotógrafos, que ellos necesitaban ejecutar sí o sí sus habilidades para iluminar y sombrear. Esto es algo que se nota en las obras de arte de época, ya que cuanto más tiempo se los observa, más se nota la dedicación y el trabajo que en ellos se muestra. A su vez, es más fácil apreciar una pintura bien realizada, que alguna que no lo está.

El sistema zonal se creó para maximizar los resultados que un soporte sensible a la luz otorgaba. El fotógrafo no estuvo ni está obligado a comprender de una manera consciente el funcionamiento de la luz. Mientras haya luz, un material sensible, y conocimientos básicos de técnica fotográfica, habrá imagen, habrá volumen, habrá luces y sombras; aún si el fotógrafo no sabía que allí estaban.

El fotógrafo tiene la ventaja –y desventaja según el punto de vista- que no necesita comprender qué sucede con una luz cuando llega a un objeto. A su vez, esto es una gran desventaja y es la diferencia entre un fotógrafo profesional y uno amateur. Al no tener la necesidad de comprender lo que sucede, muchas veces no se asigna el tiempo necesario para observar y estudiar qué está sucediendo al iluminar de una u otra forma un objeto, comprendiendo porqué da una sombra o porqué un reflejo.

Entonces, la diferencia sustancial entre el sistema del claroscuro y el sistema zonal es que el primero es una forma de separar por términos los efectos producidos al iluminar un objeto según sus características, mientras que el segundo es un acomodamiento de los tonos de grises para un mejor aprovechamiento del material sensible y un mayor impacto visual. Dicho de otra manera, uno es el estudio del efecto lumínico mismo, mientras el otro es un aprovechamiento del efecto, pero sin la necesidad de saber de él.

En el siglo XVII, los tiempos eran distintos. No había medios de comunicación inmediatos, no había imprentas masivas, no había diarios tal como se los conoce hoy en día, no existía internet, y no se había masificado la electricidad. La gente vivía un estilo de vida

más despacio, y, a su vez, los pintores también se tomaban más tiempo para pintar las obras.

El ojo inquieto del siglo XXI no observa muchos de los detalles de las pinturas de aquella época. Hoy el tiempo de observación es muy chico a comparación con los tiempos de realización de antes. Quizás esta sea una de las razones por las cuales, hoy en día, el nivel de exigencia a la hora de realizar una fotografía –o una pintura- ha bajado sus estándares.

Sin duda, la fotografía como arte y medio de expresión también ha sufrido, en su corta historia, la aceleración de la sociedad. Las tecnologías se renuevan, los tiempos de capturas buscan ser cada vez más cortos, la visualización de las imágenes es instantánea, los tiempos laborales fotográficos son siempre cortos, etc.

Si bien hay una mayor conectividad y una mayor cantidad de información al alcance de muchísima más gente hoy en día que hace varios siglos atrás, mucha de la información es vaga e incluso, en el ámbito fotográfico, hay libros con información errónea. De esto se trata el analfabetismo visual del cual se refería al comienzo del Proyecto de Graduación.

Es necesario que haya una vuelta a los saberes originales. Aprender qué es lo que se ve, porqué se ve así, y qué se puede hacer para usar a favor de uno mismo eso que se observa.

Todas las obras vistas, tanto las de pintura como las de Leibovitz, generan un impacto por su realización. Es indiscutible que detrás del retrato de Nicole Kidman –ver figura 26- hay un extenso trabajo lumínico, tanto físico como psicológico. Físico en el sentido de cómo iluminó la escena, y psicológico en el sentido que la puesta visible, no es la iluminación real.

Y para lograr una iluminación impactante que simula otra iluminación perfeccionista, es necesario saber, entender, y reproducir la fotografía.

Nadie en ninguna situación de la vida, se va a encontrar en un teatro con una iluminación como la de esa fotografía, ya que es una iluminación creada para generar un efecto. Así

como nunca una escena de una pintura de Rembrandt es posible encontrarla en la vida, ya que la luz no se mueve como Rembrandt lo representaba.

Es sabido que la sociedad hoy en día se mueve de forma más rápida. Es sabido que los tiempos de lectura visuales son extremadamente cortos. Es sabido que el tiempo de atención es breve. Pero a pesar de todo esto, es necesario entender que los tiempos de producción en una fotografía llevan un tiempo de maduración, de idea, de desarrollo: la preproducción.

En este Proyecto se promovió volver a las raíces. Observar y analizar cómo trabajaron grandes maestros de la pintura y una gran referente de la fotografía. Entender si una luz es coherente en todo su recorrido, o si se la modifica para buscar un efecto. Detenerse a analizar una sombra y buscar el foco de luz. Estudiar el ámbito social de los artistas. Desarrollar ambos sistemas de iluminación, incluso ejecutándolos en obras para las que no fueron desarrollados. Buscar el porqué y el cómo.

Finalmente, un mayor conocimiento de tomas técnicas, una comprensión de los sistemas de iluminación y un entendimiento y manejo de la luz resulta en una mayor calidad técnica y estética; y, por sobre todo, en una mayor libertad a la hora de tomar decisiones.

Lista de referencias bibliográficas

- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Crespi, I., Ferrario, J. (1995). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Davis, P. (1995). *Más allá del sistema de zonas*. España: Omnicom S. A.
- Dondis, D. A. (1976). *Sintaxis de la imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca editorial.
- Encyclopædia Britannica Publishers, Inc. (1989). *Enciclopedia Hispánica*. Estados Unidos: Rand McNally & Co
- Fernandez, A. (1989). *Historia visual del Arte* (Tomo 10. Los grandes pintores barrocos). España: Vicens-Vives, S.A.
- Gombrich, E.H. (2011). *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon Press Inc.
- Grimberg, C., Svanström, R. (1967) *Historia universal*. Argentina: Círculo de Lectores S.A.
- Kandinsky, V. (2006). *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Andrómeda.
- Leibovitz, A. (2008). *At Work*. New York: Random House.
- Mallory, N. (1995). *La pintura flamenca del siglo XVII*. Madrid: Alianza Editorial
- Navarro, F. et.al. (Ed.) (1994). *La historia del arte*. (Tomo 2 y 3) Barcelona: Salvat Editores.

Bibliografía

- Adams, A., Baker, R. (1980). *The Camera*. New York: New York Graphic Society
- Adams, A., Baker, R. (1981). *The Negative*. New York: New York Graphic Society
- Adams, A., Baker, R. (1983). *The Print*. New York: New York Graphic Society
- Leibovitz, A. (1992). *Photograph Annie Leibovitz 1970-1990*. U.S.: HarperCollins
- Leibovitz, B. (2007). *Annie Leibovitz: Life Through a Lens* [DVD]. U.S.: American Masters
- Clayton, M., Thomas, G. (2002) *John Lennon. Unseen archives*. Inglaterra: Parragon Publishing
- Contrasto due srl. (2009). *Photo:box*. New York: Abrams
- Dealbook. (2010, abril 6). *Brunswick Capital Sues Annie Leibovitz for Fees*. Dealbook [Diario en línea]. Recuperado el 15/10/12 de <http://dealbook.nytimes.com/2010/04/06/brunswick-capital-sues-annie-leibovitz-for-fees/?ref=annieleibovitz>
- Eastman Kodak Company et al. (Ed.) *Enciclopedia Práctica de Fotografía*. (Tomo 1, Vol. 1 a 14). España: Salvat Editores, S.A.
- El ajuste no hace diferencias: Annie Leibovitz empeñó parte de su obra. (2009, febrero 25). La Nación [Diario en línea]. Recuperado el 15/10/12 de <http://www.lanacion.com.ar/1103176-el-ajuste-no-hace-diferencias-annie-leibovitz-empeno-parte-de-su-obra>
- Goldman, A. (2009, agosto 16). *How Could This Happen to Annie Leibovitz?*. New York Magazine [Revista en línea]. Recuperado el 15/10/12 de <http://nymag.com/fashion/09/fall/58346/>
- Itten, J. (1992). *El arte del color*. México: Editorial Limusa S.A. De C.V.
- John y Yoko en RS, la mejor tapa de la historia (2005, octubre 21). Rolling Stone. [Revista en línea]. Recuperado el 15/10/12 de <http://www.rollingstone.com.ar/749498>
- Kandinsky, V. (1983). *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Lois, G. (2011, agosto). *Flashback: Demi Moore*. Vanity Fair [Revista en línea]. Recuperado el 15/10/12 de <http://www.vanityfair.com/hollywood/features/2011/08/demi-moore-201108>

- Pilkington, E. (2009, febrero 24). *Annie Leibovitz pawns rights to all future work*. The Guardian [Diario en línea]. Recuperado el 15/10/12 de <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/feb/24/annie-leibovitz-art-pawn>
- Salkin, A. (2009, febrero 23). *That Old Master? It's at the Pawnshop*. The New York Times [Diario en línea]. Recuperado el 15/10/12 de http://www.nytimes.com/2009/02/24/arts/design/24artloans.html?_r=1&
- Sol 90 (Ed.) (2006) *Grandes Maestros de la Pintura*. (Vol. Leonardo, Rubens, Rembrandt y Caravaggio). Barcelona: Editorial Sol 90, S.L.