

BANCO DE DATOS

ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



REGISTRO NÚMERO	0348
------------------------	-------------

1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	Autorretrato detrás de una silla blanca
AUTOR	EVA RUBINSTEIN
NACIONALIDAD	Argentina
AÑO	1972
PROCEDENCIA	Catálogo <i>Los grandes fotógrafos. Eva Rubinstein</i> . Vol. 46. Barcelona, Ediciones Orbis, 1990. Colección dirigida por Juan Manuel Prado. Comité científico de la colección: Romeo Martínez y Bryn Campbell.
GÉNERO	Autorretrato
GÉNERO 2	Fotografía artística
GÉNERO 3	No procede
MOVIMIENTO	No procede
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	Blanco y negro
FORMATO	Información no disponible
CÁMARA	Información no disponible
SOPORTE	Reproducción en libro impreso. Información adicional no disponible
OBJETIVO	Información no disponible. La ejecución de la fotografía permite pensar en el uso de un gran angular pero no excesivo, ya que no llega a haber una gran deformación, o al menos esta se percibe tan solo en el frontal de la silla y en la fuga del cruce de paredes
OTRAS INFORMACIONES	Esta imagen no fue revelada directamente por Eva Rubinstein sino por una de sus alumnas que vio el negativo sin procesar porque, según su autora, no tenía mayor interés. Al menos así lo relata Vera Giannini e insiste en cómo tras la fotografía de Eva Rubinstein hay una "revelación del interior". <i>Webs de interés:</i> http://www.horvatland.com/pages/entrevues/10-rubinstein-fr_en.htm



DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES:

Eva Rubinstein nace en Buenos Aires, Argentina, en 1933, aunque vive esencialmente en París, hasta el inicio de la guerra, y más tarde en Estados Unidos. Aprende desde niña la danza, y es por eso que desarrolla tal faceta profesional en Broadway y en diversas giras internacionales. También hace teatro, con especial repercusión en la representación de *El diario de Anna Frank*, en el año 1955.

Su carrera fotográfica empieza en 1967, auxiliada por Sean Kernan. Sus trabajos, especializados en retratos, desnudos e interiores, han aparecido en revistas y publicaciones internacionales. También ha llevado a cabo numerosas exposiciones en todo el mundo.

Durante un tiempo, lleva a cabo encargos para empresas comerciales (fotos de prensa, documentales, balances anuales de empresas), pero se dedica cada vez más a sus objetivos personales. Dirige talleres de perfeccionamiento fotográfico en Estados Unidos y Europa. También ha publicado dos monografías (en 1974 y 1983) y un álbum titulado *Lodz, breves encuentros (Lodz, Brief Encounters, W. Grochowalski, Lodz, 1998)*

COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR:

Artículo introductorio “Soy una persona que hace fotografías” de Vera Giannini.

Cita la autora de este artículo a Eva Rubinstein para ofrecer su visión de cual es el concepto de fotografía: “un monólogo que intenta hacerse coloquio, una oferta, una coartada, un saludo. Nos puede acometer o acariciar, puede expresar amor o ultraje, dar testimonio de un credo político, profundizar nuestro concepto de la vida y de la muerte”

Haciendo un seguimiento de la biografía de Eva Rubinstein, Giannini informa sobre su educación en el seno de una familia de un alto nivel cultural, su pasión por la música (heredada de su padre, el gran pianista Arthur Rubinstein), la danza y el teatro, precisamente el territorio en que comenzó su labor artística y que más tarde abandonó por la creación de una familia y la fotografía.

Es precisamente la marca de una infancia no exenta de problemas (su padre estaba demasiado dedicado a la música y la entrega a los demás hacía que las relaciones familiares fueran escasas y tensas) lo que determina su propia vida, que repite ese mismo esquema en su matrimonio, con una separación obligada para poder llevar a cabo su proyecto vital. Su marido, Sloane Coffin, Jr., era pastor presbiteriano y dedicó su vida a luchar por los demás, tarea a la que se entregó Eva Rubinstein hasta que llegaron los hijos, lo que la postraba en el hogar y en la impotencia de ver a su marido lejos, tal cual ocurría con su padre durante su infancia. La decisión de dejar marido e hijos es pensada y objetivada, con buenos resultados posteriores, ya que los hijos comprendieron bien las necesidades de realización personal de su madre y ella no los abandonó sino que los dejó allí donde consideró que mejor estarían y más equilibrio encontrarían (no quería en modo alguno repetir sus propias experiencias).

Después, la fotografía, la enseñanza.

Artículo “La búsqueda de la verdad” de Vera Giannini.

Mientras trabajaba en el teatro, un año antes de su divorcio, descubrió Eva Rubinstein la fotografía, casualmente, ayudando para llevar a cabo una serie para exponer en el entorno. Allí se enfrentó a cómo se hace una foto, pero también al revelado y a la magia del positivado. Desde ese momento, no pudo dejar de hacer fotografías, e incluso tomó cursos para aprender y perfeccionar sus conocimientos. Sus primeros pasos, con una Rollei 66, fueron retratos, después hizo desnudos, pero siempre se interesó vivamente por la luz. Cargaba los retratos con una cierta puesta en escena que cada vez fue haciéndose más pequeña, a medida que se sentía segura para poder traspasar el rostro e ir más allá sin valerse de accesorios materiales.

Dice Giannini: “sin ánimo de dividir excesivamente la obra de Eva Rubinstein en categorías, cabe distinguir grupos indicadores de una fase particular de su actividad. Y así tenemos los interiores, casi siempre vacíos, pero llenos de dinamismo. Es como si alguien acabase de salir, dejando detrás todo un pasado misterioso”

Viajó por el mundo entero fotografiando para sí o por encargo, en ambos casos con una gran profesionalidad. Sin embargo, la actividad que más satisfacción le produce es la docencia, la impartición de cursos de perfeccionamiento fotográfico: “un día, mientras miraba la serie de fotos colgadas en la pared –refiere-, advertí de pronto que, en lugar de ver las fotos, tenía una clara visión de las personas que las habían hecho” Esto ocurrió en 1977, momento a partir del cual, sus estudiantes no sólo aprenden a hacer fotos sino a encontrarse a sí mismo a través de ellas, en un proceso irreversible de búsqueda de la verdad.

2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO
<p>Retrato de la propia Eva Rubinstein en el vértice de una habitación, dividida en dos hemisferios simétricos y parapetada tras una silla, en la que se apoya. A ambos lados, la mitad de sendos ventanales por los que penetra la luz, potente, desvelando el polvo en suspensión que hay en la habitación, precisamente sobre su imagen</p>
ELEMENTOS MORFOLÓGICOS
<p>PUNTO</p> <p>La cabeza de la mujer es el centro de la imagen, el punto por excelencia. Todos los elementos concluyen hacia ella. Hay un fuerte granulado en la superficie posterior al respaldo, proveniente en parte del polvo en suspensión pero también del desenfoque, que provoca la presencia casi infinitesimal de puntos, a modo de dibujo puntillista (todo el fondo parece difuminado, evanescente, como consecuencia de este proceso) Hemos de suponer un tratamiento especial de esa parte de la fotografía, por la vía de la composición o por la del trabajo en laboratorio, además del juego con la luz.</p>
<p>LINEA</p> <p>La mayor parte de los elementos que componen la fotografía son rectilíneos, a excepción del cabello y collar de la mujer y los segmentos curvos del respaldo de la silla. El cabello crea un semicírculo que encierra el rostro y se cierra finalmente con el collar. Otros elementos circulares son los botones.</p> <p>La línea es el elemento fundamental que crea todos los ejes en la fotografía:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vértice de unión entre las dos paredes • Líneas convergentes de techo y zócalo, creadoras de perspectiva • Líneas divergentes del asiento de la silla hacia la cámara y rectas cruzadas de respaldo y horizontal frontal. • Líneas verticales y horizontales de las ventanas <p>Este juego repetitivo de horizontales y verticales genera una fuerza centrípeta cuyo destino es la mujer (hasta la línea de los brazos contribuye a ello)</p>
<p>PLANO(S)-ESPACIO</p> <p>Pueden distinguirse dos niveles: si establecemos una línea divisoria en el punto de quiebra de la nitidez, el respaldo de la silla, obtenemos un primer término (silla, manos, ventanales) perfectamente nítido, y un segundo término (fondo convergente de las paredes y mujer) difuminado.</p>
<p>ESCALA</p> <p>El personaje aparece en plano general, aunque se pierden en la sombra las extremidades inferiores. Hay cierta desproporción en la presencia de la silla en primer término, pero el resto de elementos respetan la escala perspectiva centrada en la persona.</p>
<p>FORMA</p> <p>Predominio de los elementos rectilíneos, que provocan la fuerza centrípeta hacia el rostro. El cruce de horizontales (oblicuas en su mayoría) y verticales encierra al personaje en el fondo de la fotografía, por lo que la tensión es hacia adentro y no hacia afuera, como podría entenderse de no existir la silla.</p>
<p>TEXTURA</p> <p>Ya hemos comentado el fuerte granulado de la parte posterior. Interesa resaltar que este hecho no es común a todo el espacio, sino sólo a ese segundo nivel. Por lo demás, la textura tiende a ser difuminada, monotonal.</p>
<p>NITIDEZ DE LA IMAGEN</p> <p>Dos sectores: ventanas y silla, plena nitidez; resto en sombra con degradado que da la impresión de un difuminado (se mantiene en un desenfoque leve)</p>
<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Natural. La luz penetra por ambos ventanales, a la izquierda y derecha del encuadre, confluyendo en la silla y propiciando una zona de penumbra al fondo. Puede haber un refuerzo frontal, exclusivamente a la silla.</p>
<p>CONTRASTE</p> <p>Imagen poco contrastada, con predominio de los tonos blancos y grises. La zona de oscuridad es mínima.</p>
<p>TONALIDAD / B/N-COLOR</p> <p>Blanco y negro con mucho grano al fondo. Gama de grises tendente a la luz (aspecto pálido).</p>
<p>OTROS</p> <p>No se observan otros aspectos relevantes.</p>



REFLEXIÓN GENERAL

La complejidad viene determinada por los puntos de fuga lineales que cimentan la importancia del rostro. Al usar un gran angular, el fondo parece comprimirse de forma que apenas hay paredes. En realidad, la silla es el elemento que divide y señala los espacios de la composición.



3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO	
PERSPECTIVA	Tal como hemos señalado, está provocada por las líneas. Así, la progresión asiento – respaldo – brazos lleva hacia el rostro con un cierta profundidad de campo. Además, el vértice central de confluencia de las paredes contribuye a la perspectiva general; en este sentido, las líneas oblicuas de techo y zócalo son una presencia indispensable.
RITMO	Todo aquí es estático. La fotografía se ofrece a la mirada como una instantánea de la inacción.
TENSIÓN	Pese a la estaticidad, la convergencia y los dos planos espaciales, con diverso tratamiento cromático, crean una tensión que fomenta cierta dimensión fantasmagórica de la fotografía.
PROPORCIÓN	En líneas generales, los elementos están proporcionados, salvo la parte frontal de la silla como consecuencia del gran angular.
DISTRIBUCIÓN PESOS	Se trata de una composición perfectamente equilibrada, con un centro estricto y dos laterales muy similares, a modo de caleidoscopio, sin ser idénticos. Las ventanas juegan un papel compositivo importante, pues impiden el vacío lateral.
LEY DE TERCIOS	Puesto que el centro está ocupado por el rostro y este es el eje de la atención, no parece posible que la ley de tercios se cumpla, aunque la cabeza supera el sector central de la imagen y los ventanales ocupan plenamente los tercios laterales. En cualquier caso hay una compensación de este incumplimiento por la disposición de los elementos en pesos equilibrados.
ESTATICIDAD / DINAMICIDAD	No hay movimiento alguno. La posición con las manos en la silla confiere incluso más estaticidad al conjunto.
ORDEN ICÓNICO	Es una composición estrictamente referencial. Hay un equilibrio estático, simetría absoluta y complejidad formal.
RECORRIDO VISUAL	Todo el juego de direcciones, como hemos señalado, apunta hacia el personaje, concretamente a su rostro. Además, es importante insistir en la mirada, que observa a la cámara, es decir, al espectador. En consecuencia, no hay recorrido visual, directamente nuestra mirada es presa del centro, de esa otra mirada (que a su vez nos observa) Imposible apartar de ella la vista (carácter centrípeta pleno)
POSE	Composición muy estudiada. Lógicamente, al tratarse de un autorretrato, el personaje posa directamente, con absoluta quietud.
OTROS	No se observan otros aspectos relevantes.
COMENTARIOS	El juego compositivo es muy hábil porque todas las confluencias juegan la baza de remarcar esa mirada. Al mismo tiempo, el rostro permanece en un espacio etéreo, como diluido, fantasmal, lo que provoca relaciones de orden connotativo.

ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN	
CAMPO / FUERA DE CAMPO	La fuerza centrípeta de la composición tiende a negar la existencia de un fuera de campo, que se manifiesta en tanto que espacio “exterior” más allá de las ventanas, pero sin entidad alguna que permita su reconocimiento. No obstante, existe otro fuera de campo, el espectador, que está directamente inscrito en la fotografía a través de la mirada de la mujer, directa hacia el objetivo de la cámara, pero haciendo de este un espejo; no se trata de una interpelación directa sino de una constatación del espacio de la cuarta pared, deshabilitada para ella como espectador, pero sí habilitada para nuestra observación.
ABIERTO / CERRADO	El espacio es cerrado. Doblemente: por su propia fuerza centrípeta, y por el ejercicio de aislamiento del personaje tras la silla.

<p>INTERIOR / EXTERIOR Interior reconocible como lugar de uso doméstico.</p>
<p>CONCRETO / ABSTRACTO Concreto, todos los elementos son referenciales.</p>
<p>PROFUNDO / PLANO Los dos vectores de nitidez, hasta el respaldo de la silla y tras el respaldo, dan una cierta profundidad de campo, muy limitada pero necesaria para el éxito del juego compositivo.</p>
<p>HABITABILIDAD No es un espacio habitable para nuestra mirada puesto que no solo es externa por esencia sino porque la mirada de la mujer nos obliga a constatar nuestra propia condición de espectadores.</p>
<p>PUESTA EN ESCENA Foto muy preparada que, pese a su carencia de elementos accesorios, requiere un control muy directo de cada uno de sus aspectos. Esto, en tanto que principio de montaje, debemos también entenderlo como puesta en escena.</p>
<p>OTROS No se observan otros aspectos relevantes.</p>
<p>COMENTARIOS Espacio poseído y que posee al personaje, cerrado sobre sí mismo y declarando su “otredad” ante la mirada espectral</p>

<p>TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN</p>
<p>INSTANTANEIDAD No hay aquí captación de un momento tomado de la realidad, puesto que se da una clara preparación; ahora bien, aunque compuesto, sí hay la pretensión de que esa mirada quede plasmada como “momento exclusivo”.</p>
<p>DURACIÓN No hay aspectos durativos.</p>
<p>ATEMPORALIDAD La creación de un “tono fantasmal” confiere a la fotografía una cierta idea de suspensión temporal, de indeterminación, pero este es un aspecto de carácter connotativo y no la consecuencia de una plasmación “de facto”.</p>
<p>TIEMPO SIMBÓLICO Consecuencia de lo comentado previamente. No hay plasmación.</p>
<p>TIEMPO SUBJETIVO Si el carácter fantasmal del personaje es leído como tal, podríamos pensar en un retorno a un espacio de vivencias que es observado desde su interior, a modo de recuerdo, pero este es un aspecto directamente ligado a la interpretación para el que nada en la foto otorga validez empírica.</p>
<p>SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD El único aspecto secuencial, en cuanto repetitivo, es el de las líneas y sus reiteraciones, aspectos morfológicos y compositivos que no condicionan narración alguna.</p>
<p>OTROS No se observan otros aspectos relevantes.</p>
<p>COMENTARIOS La temporalidad no es un elemento constatable en esta fotografía. El carácter de “autorretrato” niega en sí mismo este factor, salvo si lo consideramos como constatación de un tiempo (en cuanto fecha) muy específico, lo cual no tiene presencia alguna en el texto.</p>

<p>REFLEXIÓN GENERAL</p>
<p>Conviene puntualizar, de cara a la posterior interpretación, que los aspectos morfológicos y compositivos, aquí fuertemente relacionados, son esenciales en esta fotografía. El haz de luz (invisible) “riega” el frontal para hacerlo plenamente nítido y, de alguna forma, como consecuencia “quemada” el fondo aunque dejando vivas las sombras, agrupadas sobre el vértice que junta ambas paredes. Sobre este “lugar de las sombras” se sitúa voluntariamente el personaje y juega con el desenfoque de la falta de nitidez (la captación privilegia el frontal). Aun así, la luz llega desde los dos extremos y provoca sombras con un cierto toque de irrealidad (las de la silla, las de los brazos) hasta la oscuridad casi plena detrás del respaldo. Juega un rol esencial el papel pintado de la pared, con motivos repetitivos, pero un tanto amorfo, cuya tonalidad viene a confundirse con la del vestuario de la mujer. Todos estos aspectos, formales y compositivos, como decíamos, son relevantes para desarrollar el posterior ejercicio hermenéutico.</p>

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA
<p>PUNTO DE VISTA FÍSICO Toma absolutamente frontal a la altura de la mirada que respeta, aparentemente, todos los cánones.</p>
<p>ACTITUD DE LOS PERSONAJES Referencia directa del objetivo de la cámara a través de la mirada del personaje, que posee conciencia de sí y del espacio en que se encuentra. No es, sin embargo, una actitud de denuncia o de reto, sino más bien de presencia y autoafirmación. La pregunta se formula de inmediato: ¿el objeto-silla es un elemento que separa y encierra al personaje: 1) de/en un espacio físico, 2) de su pasado, en tanto que recuerdo, 3) de sí mismo, y 4) de los espectadores?</p>
<p>CALIFICADORES La mirada y la línea que la señala es un calificador, en tanto puede ser entendida tanto como de acceso como de salida.</p>
<p>TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD La mirada, de nuevo, impide la sutura. El aspecto fantasmagórico niega la verosimilitud. Por tanto, la fotografía se denuncia a sí misma como un ente “más allá de lo real”, ya que no irreal.</p>
<p>MARCAS TEXTUALES Toda la composición obedece a un ejercicio enunciativo, por lo que los parámetros morfológicos (líneas, puntos de fuga) se constituyen en marcas, no son el resultado de una captación aséptica sino de una decisión inequívoca.</p>
<p>MIRADAS DE LOS PERSONAJES La mirada nos mira. Esto es un hecho, pero hay dos elementos sugerentes: es una mirada calma, no interpelativa, y, además, está plasmada en el lugar de la indefinición (zona de ausencia de nitidez). Estas dos cuestiones nos llevan a pensar en que se dirige hacia el objetivo de la cámara para verse a sí misma (autorretrato) y no como la presencia-ausencia del hipotético espectador (que también estará luego en ese lugar). Esa mirada toma conciencia de sí ante un espejo; de hecho, la propia fotografía puede ser leída como el reflejo, por otra parte evanescente, en un espejo.</p>
<p>ENUNCIACIÓN Constatación de sí en tanto ente que formula el propio hecho fotográfico. Este es el componente esencial: la constatación de un “yo” ante sí mismo. La línea imaginaria que une el objetivo de la cámara (y nuestra mirada) con la mirada del personaje, no puede quebrarse porque es un camino de ida y vuelta aspirado hacia el interior por la composición. Todo esto es buscado y declarado así, de ahí que el rostro, en ese espacio de indefinición, otorgue presencia a su reflejo.</p>
<p>RELACIONES INTERTEXTUALES Como siempre, con la propia obra de Eva Rubinstein en cuanto juego directo con la luz, uno de sus ejes primordiales. Ahora bien, el aspecto fantasmal nos hace pensar en Atget, uniendo así una época primigenia de la fotografía con otra contemporánea.</p>
<p>OTROS No se observan otros aspectos relevantes.</p>
<p>COMENTARIOS Como hemos dicho, todos los elementos han sido colocados ahí con una evidente voluntad discursiva, la enunciación es la foto misma, casi diríamos que estamos ante la instantánea de un acto enunciativo.</p>

INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO
<p>Como hemos mantenido previamente, la mirada del personaje no es interpelativa sino autoafirmativa; si aceptamos que fundamenta su presencia ante una cámara fotográfica que es un espejo para ella, ¿qué hay detrás de su acto de afirmación? Aquí chocamos ante la indeterminación: ¿se encierra voluntariamente el personaje tras la silla, en ese espacio de sombras (la fotografía es un juego entre la luz y las sombras) porque es aprisionado por el entorno o porque llama desde ahí al recuerdo? Ambas posibilidades son consistentes y nada en la foto permite efectuar una elección cierta. ¿Está presente el personaje? El tono evanescente puede llevarnos a la idea de su presencia como fantasma, desde un más allá que pretende cobrar cuerpo en la materialidad de un elemento tan cotidiano e irrelevante como es esa silla “blanca” sobre la que se apoyan sus manos. Es más, ¿no podríamos abrir el ejercicio hermenéutico hasta ver aquí reflejada la narración de <i>El papel amarillo</i>? (no nos parece esta una fuga de sentido, toda vez que la experiencia vivencial de Eva Rubinstein en su entorno familiar tiene connotaciones muy claras). Así pues, indeterminación que confiere riqueza al texto puesto que otorga al espectador todo el valor del acto de interpretación (y esta es también una actitud buscada en la foto).</p>



Análisis realizado por:

Dr. Francisco Javier Gómez Tarín (Grupo ITACA-UJI)