

## BILL BRANDT

Considerado uno de los fotógrafos británicos más influyentes del siglo xx y uno de los artistas que junto con Brassai o Henri Cartier-Bresson, entre otros, sentaron las bases de la fotografía moderna, Bill Brandt es un artista ecléctico, pues a lo largo de una trayectoria de cerca de cinco décadas abordó casi todos los géneros de la disciplina fotográfica: reportaje social, retrato, desnudo y paisaje.

Nacido como Hermann Wilhelm Brandt en Hamburgo en 1904, en el seno de una rica familia de origen ruso, decidió, tras haber vivido en Viena y París, instalarse en Londres en 1934. En un entorno de creciente animadversión por lo alemán provocada por el ascenso del nazismo, trató de borrar todo rastro de sus orígenes, llegando a afirmar que era natural de la isla británica. Este ocultamiento y creación de una nueva personalidad envolvieron su vida de un aura de misterio y conflicto que se vieron reflejados directamente en su obra. Sus imágenes tratan de construir una visión del país que abraza como suyo, pero no del país real, sino de la idea del mismo que él se había forjado durante su infancia con lecturas y relatos de sus familiares.

Aquejado de tuberculosis cuando era joven, parece que fue en los sanatorios suizos de Agra y Davos, a los que su familia le envió para recuperarse, donde comenzó su interés por la fotografía. Tras unos años en Suiza, se trasladó a Viena para ser sometido a un novedoso tratamiento para la tuberculosis mediante el psicoanálisis. La fotografía de Brandt, imbuida de un aire postromántico, parece encontrarse siempre en el límite, pues causa atracción y rechazo a la vez y puede verse en relación con lo *unheimlich*, término utilizado por Sigmund Freud en 1919 por primera vez. Lo *unheimlich* –que suele traducirse como «lo extraño, aquello que produce inquietud» y, en palabras de Eugenio Trías, «constituye condición y límite de lo bello»– es uno de los rasgos característicos que encontramos a lo largo de toda su trayectoria artística. Las teorías psicoanalíticas fueron una de las bases fundamentales en las que se apoyó el surrealismo, y en la década de 1930 influyeron en el escenario cultural de la capital francesa. En 1930, Brandt se trasladó a París junto con su primera pareja, Eva Boros, para entrar como ayudante en el estudio de Man Ray. Fue entonces cuando el fotógrafo se impregnó de las ideas que bullían en un París plagado de artistas jóvenes, muchos de ellos inmigrantes, buscando hacerse un hueco en el mundo profesional. Sus imágenes de esa primera época tienen un aire de catálogo de «temas» del psicoanálisis, clara muestra de la influencia que el surrealismo ejercía sobre él, aunque nunca llegó a participar de forma activa en los grupos de vanguardia histórica.

Casi todas sus fotografías, tanto las de carácter más social de antes de la guerra como las de su posterior etapa más «artística», mantienen una fuerte carga poética y ese halo de extrañeza y misterio tan característico en el que, al igual que en su vida, se mezclan siempre realidad y ficción.

Bill Brandt falleció en Londres en 1983.

## PRIMERAS FOTOGRAFÍAS

Tras su aprendizaje como fotógrafo en Viena, Bill Brandt marchó a París para entrar a trabajar como ayudante en el estudio de Man Ray por un corto período de tiempo. Esto le impulsó a mezclarse con el ambiente surrealista de la capital francesa. Sin embargo, las fotografías de estos años se relacionan más con las de su admirado Eugène Atget y Brandt se convierte, igual que su antecesor, en un paseante o *flâneur* que retrata la noche parisina y algunas escenas callejeras que anuncian su obra posterior, donde lo inquietante ya hace acto de presencia.

Junto con su pareja, Eva Boros, realizó numerosos viajes a la estepa húngara, a su Hamburgo natal y a España, donde visitaron Madrid y Barcelona, entre otras ciudades, con intención de pasar sus vacaciones en Mallorca antes de trasladarse a Londres en 1934. Fue en esta ciudad cuando Brandt se deshizo de sus raíces alemanas y creó un corpus artístico en el que Reino Unido se sitúa como núcleo de su identidad, un país con grandes desigualdades sociales en la época.



© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

#### *Maniquí de modista, París, 1929*

Durante sus años en París, Bill Brandt entró en contacto con el entorno artístico surrealista y con los grupos de fotógrafos que intentaban hacer de la cámara fotográfica un medio de expresión y de vivir. Brandt nunca siguió las tendencias mayoritarias, él prefirió fijar su atención en la vida cotidiana de los barrios periféricos más que en la actualidad del momento. En las fotografías de esta época se aprecia el modo en que los postulados del surrealismo van calando en su forma de mirar. Este maniquí hallado en la calle es una metáfora de la idea del doble. Otras imágenes de estos años, como el globo aerostático que se eleva sobre el cielo de París, permiten ver su obra primera como una especie de catálogo de los principales temas del surrealismo.

## ARRIBA Y ABAJO

La creciente antipatía que despertaba la Alemania nazi entre los británicos hizo que muchos emigrantes que llegaban desde aquel país cambiaran su nombre. El caso de Brandt fue más radical, si cabe, pues enterró por completo sus raíces y durante cerca de veinticinco años se hizo pasar por ciudadano británico.

La década de 1930 fue la de los grandes movimientos sociales y huelgas para protestar por las condiciones de los trabajadores tras la Crisis del 29. Con este escenario de fondo, Bill Brandt publicó en 1936 su primer libro, *The English at Home*. Para esta primera publicación, Brandt utilizó un formato alargado, propio del formato álbum, y adoptó una de las fórmulas de diseño más utilizadas por las publicaciones gráficas centroeuropeas: la unión de contrarios en pos del contraste significativo entre cada par de fotografías. El artista buscaba la contraposición entre dos clases sociales enfrentadas en página par e impar, desarrollando dos discursos narrativos en paralelo, pero sin mezclarlos.

En el inicio de la Segunda Guerra Mundial, el fotógrafo empezó a trabajar para el Ministerio de Información y realizó dos de sus series más célebres: por un lado, la formada por las fotografías de centenares de londinenses durmiendo en estaciones de metro convertidas en improvisados refugios; por otro, las de la superficie de la ciudad, un Londres fantasmal sin otra iluminación que la luz de la luna como medida de protección contra los bombardeos. Las diferencias de clase que Brandt había retratado quedan atrás y dan lugar a este otro tipo de escenas que denuncian los estragos de la contienda sobre la población civil.



© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

##### *Pareja en Peckham*, 1936

Siguiendo la estela de Brassai y el éxito de su libro *Paris de nuit* (1932), Brandt comenzó a elaborar su propia versión del Londres nocturno. Para ello utilizó de forma habitual a amigos y familiares, a los que hacía posar componiendo las escenas que él quería fotografiar. En este caso, la mujer «acosada» es su cuñada Ester Brandt y el hombre del sombrero, su hermano Rolf. La imagen da pie a diversas interpretaciones, pero la referencia al género policíaco o al simple mercado carnal es clara.



© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

### *Minero en paro volviendo a casa desde Jarrow, 1937*

Los años 1930 fueron económicamente duros y políticamente agitados en Europa. La crisis de 1929 llevó al Reino Unido al cierre de las minas y las acerías, elevando el paro a más de dos millones y medio de personas. Actividades como la recogida en la playa de carbón suelto, procedente de los desechos de las minas, se convirtieron en la forma de vida de muchas familias. La fotografía muestra a uno de estos antiguos mineros, agotado tras un día de trabajo poco productivo, empujando su bicicleta con un saco de carbón: el producto de su jornada.



© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

### *Sirvienta y sirvienta segunda preparadas para servir la cena, 1936*

Esta fotografía fue realizada para un reportaje publicado en *Picture Post* el 29 de julio de 1939 con el título «La sirvienta perfecta». Como era habitual en él, Brandt recurrió a su familia. En concreto, la casa de su tío Henry. Pratt, la sirvienta, espera en el comedor a que los miembros de la familia y sus invitados se sienten a cenar para iniciar la ceremonia de servir la comida y atender a los comensales. Podría ser una imagen clásica del documental social, salvo por el hecho de que, muy probablemente, Brandt se sentó a la mesa con el resto de la familia después de realizar la fotografía. Pero esta imagen revela mucho más, deja traslucir, en los rostros y actitudes de las dos sirvientas, la diferencia entre la mirada de la experimentada doncella, que refleja a un tiempo veteranía y asunción de su rol social, y la de su asistente, que parece vagar, perdida, por la sala.





© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

### *Refugio en una cripta de Spitalfields, 1940*

Isidore Ducasse, quien, como poeta, firmaba con el pomposo nombre de «Conde de Lautréamont», es el autor de una de las definiciones más socorridas de la belleza surrealista: «Bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas». El hallazgo de lo incongruente y su conversión en obra de arte es una de las estrategias clave del surrealismo. Añádase a la fórmula unas gotas de buen sentido del humor. Brandt ejecuta aquí la receta con maestría. En plena guerra, con los bombarderos alemanes atacando cada noche un Londres cuyos habitantes se refugiaban en estaciones de metro y sótanos de edificios, Bill Brandt fotografía a este hombre, con aspecto de pertenecer a una clase humilde, durmiendo tranquilamente en el sarcófago abierto de una cripta, en una clara mofa de la muerte misma y el terror que supuestamente provoca.



## RETRATOS

Bill Brandt abordó profesionalmente el género del retrato desde 1943. Como retratista, consideraba que la meta del fotógrafo debía ser captar un momento «suspendido» –y no solo la semejanza–, «contar algo del pasado del sujeto y sugerir algo de su futuro»; esto es, conseguir un retrato que haga preguntas y cuestione tanto al retratado como al espectador. Algunos de sus retratos suponían una ruptura con la tradición, como los que aparecieron en la revista *Lilliput* en 1941 bajo el título «Young Poets of Democracy», donde se incluían algunos de los rostros más representativos de la Generación Auden.

Más adelante, comenzó a distorsionar el espacio, tal y como se aprecia en el retrato de *Francis Bacon en Primrose Hill, Londres* (1963), y creó una nueva serie de retratos de ojos de artistas de clara inspiración surrealista: entre otros, los ojos de Henry Moore, Georges Braque o Antoni Tàpies, ejemplos de algunas de las miradas que transformaron el modo de ver y representar el mundo.



© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

#### *Francis Bacon en Primrose Hill, Londres, 1963*

En este retrato de Francis Bacon (uno de los varios que hizo del pintor) Brandt utilizó la misma cámara que había comprado para los desnudos en la playa. El pronunciado gran angular, que genera una percepción del espacio distorsionada en la profundidad, y ese momento tras la puesta del sol, con las últimas luces del día combinándose con la luz artificial, dotan a la escena de una *atmósfera* (por utilizar el término que Brandt considera fundamental en una imagen) extraña, donde el entorno familiar del parque inglés se torna inquietante, con el cielo oscuro, la farola, extrañamente pequeña, torcida, y un Francis Bacon que, indiferente o cómplice, da la espalda a todo ello.

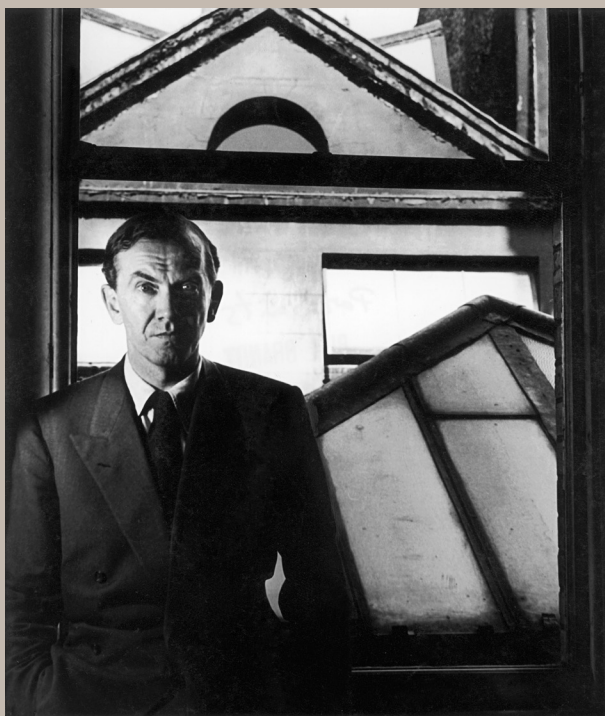


© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

### *Henry Moore en su estudio de Much Hadham, Hertfordshire, 1946*

La amistad y relación profesional entre Bill Brandt y los escultores Henry Moore y Barbara Hepworth duró toda la vida y sus colaboraciones fueron frecuentes. Moore acompañó a Brandt en sus visitas a los refugios nocturnos del metro londinense e hizo algunos dibujos mientras su amigo tomaba fotografías. La obra de ambos se expone en 2020 en el museo The Hepworth Wakefield. La influencia mutua entre ambos artistas puede verse en este retrato de Moore junto a una de sus esculturas. Las formas biomórficas que Moore crea en la madera recuerdan las de los desnudos de Brandt.



© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

### *Graham Greene en su apartamento, St. James's Street, Londres, 1948*

El escritor Graham Greene aparece en esta fotografía junto a una ventana que da al patio interior de su apartamento londinense, pero Brandt supo transformar la vista de un simple patio en una especie de laberinto de líneas donde resulta difícil discernir cuál pertenece a la ventana, cuál a la forma triangular situada inmediatamente tras el escritor y cuál a la construcción del fondo. La confusión, la repetición de triángulos y la mezcla de líneas pueden verse como un remedo de las enrevesadas tramas novelescas de Greene, mientras la dura luz que ilumina su rostro, procedente de la derecha y dirigida de abajo arriba, dota su figura de un halo teatral de misterio.



© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

### *El ojo de...*

A comienzos de la década de 1960, Brandt inició una serie fotográfica en la que reducía el retrato del personaje a un primer plano de uno de sus ojos. Los fotografiados de este modo son algunos de los principales artistas visuales de la época: Ernst, Braque, Vasarely, Moore, Tàpies, Arp, Dubuffet y Giacometti. La serie pretende hacernos reflexionar sobre el papel de la mirada en el arte. Una vez roto el dominio de la idea de semejanza, lo que da su fuerza e interés al cuadro es la mirada del autor, el modo que tiene de mirar y representar la realidad o, simplemente, de producir una realidad visible que no remite a ninguna otra, como es el caso de Victor Vasarely o Jean Arp. La cámara, el ojo de cristal que refleja el mundo en el siglo xx, es utilizada aquí para reflejar el instrumento a través del cual los artistas han visto e interpretado ese mundo. Aunque, para ser exactos, debe reconocerse que tanto la cámara como el ojo son simples herramientas y que la esencia del proceso tiene lugar «más atrás», en la mente.

## PAISAJES DESCRITOS

Después de los retratos, Bill Brandt introdujo el paisaje en su repertorio, completando la temática clásica de lo que convencionalmente se considera los géneros artísticos tradicionales. En ellos buscó introducir una atmósfera que interpelara al espectador para así provocar una respuesta emocional ante lo contemplado. En este sentido, daría la sensación de que el fotógrafo no quiere simplemente representar un lugar sino captar su espíritu en una sola imagen, como podemos apreciar en *Halifax; «Hail Hell & Halifax»* (1937) o en *Río Cuckmere* (1963). Cuando en estos paisajes comenzaron a aparecer arquitecturas de piedra, como tumbas y cruceros, el fotógrafo creyó haber conseguido su objetivo: «Creo que la atmósfera debe ser el catalizador para llenar los lugares comunes de belleza... Se trata de una combinación de elementos... que revela el motivo, al tiempo familiar y extraño».

No hay que olvidar que para Brandt la concepción del paisaje estaba arraigada en la pintura y en la tradición fotográfica, pero también en la literatura. *Literary Britain*, que fue publicado en 1951, hizo explícita esta relación. Recurrió a imágenes ya utilizadas en otros semanarios ilustrados y a fotografías realizadas expresamente para el libro, que el artista acompañó con extractos de textos literarios de distintos autores británicos.



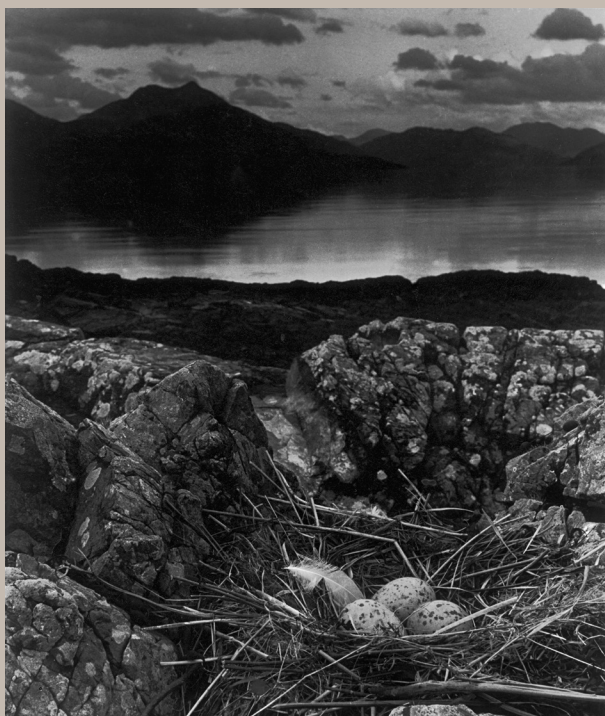
© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

### *Halifax; «Hail Hell & Halifax», 1937*

En el retrato social que Brandt hizo de la Inglaterra de los años 1930 no podían faltar las ciudades industriales del norte. La minería del carbón y la producción de acero, ambas afectadas en aquellos años por una profunda crisis, daban a ciudades como Halifax o Newcastle un aspecto sombrío que Brandt supo reflejar magistralmente en sus imágenes. El título de la fotografía hace referencia a un verso de un poema popular de John Taylor escrito en el siglo XVII: «From Hell, Hull and Halifax, Good Lord, deliver us!» [¡Del Infierno, de Hull y de Halifax, líbranos Señor!], que hace referencia a la dureza de la justicia en estas dos ciudades.





© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

### *Nido de gaviota, tarde de la víspera de San Juan, Skye, 1947*

Durante un viaje para fotografiar el norte de Escocia, Brandt vio este nido de gaviota una tarde soleada. La luz era demasiado plana, así que decidió volver más tarde. Era una época del año próxima al sol de medianoche. «Cuando me acerqué al nido sobre un aislado promontorio de rocas, una gaviota enormemente grande que había estado sentada sobre los huevos salió volando y empezó a dar vueltas a baja altura alrededor de mi cabeza, graznando como un perro. El viento estaba en calma, las montañas de la costa escocesa se reflejaban en el mar: ahora la luz era perfecta para la fotografía.»

## DESNUDOS

En 1944 Bill Brandt retomó el tema del desnudo. La fotografía documental se había convertido, para él, en una moda que todo el mundo practicaba; y la vieja Gran Bretaña, con su marcada división de clases sociales, era algo del pasado. Cabe recordar que el desnudo es uno de los temas clásicos de la pintura y, como tal, marca la evolución de Brandt desde el documentalismo hasta la consideración social de «artista».

En los años 1950 visitó las playas del Canal de la Mancha para hacer una serie de retratos del pintor Georges Braque. La visión de esas playas pedregosas le hizo cambiar de dirección y comenzar a fotografiar piedras y partes del cuerpo femenino como si de esas mismas piedras se tratase. Unió carne y roca, calor y frío, dureza y morbidez en un mismo discurso formal.

A menudo, las distorsiones son tales que los trozos de cuerpo han perdido toda referencia y, sin embargo, generan sensaciones más poéticas, si se quiere, más profundas. Es posible que estos «trozos» de cuerpo en comunión con las formas de la naturaleza encarnaran para él formas primordiales a través de las cuales «percibir la totalidad del mundo», como sucede con las *Urformen* enunciadas por la Escuela de la Gestalt y su teoría de la percepción.

Los desnudos de Brandt de finales de la década de 1970 ya nada tienen que ver con los anteriores. Hay en estos cuerpos un cierto sentimiento de violencia que muestra la inconformidad del autor con un mundo al que ya no siente pertenecer.



© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

##### *Desnudo, Campden Hill, Londres, 1947*

La cámara Kodak que Brandt encontró en una tienda de segunda mano cerca de Covent Garden, diseñada para obtener una imagen nítida de un espacio interior sin grandes problemas técnicos, permitía una visión inusual de las cosas, creando un espacio que se adentra en lo onírico. Las fotografías de desnudos en interiores fueron, en su mayoría, tomadas con esta vieja cámara de madera que carga la escena de un doble sentimiento de belleza e inquietud. La repetición de determinados elementos visuales, como ventanas situadas siempre al fondo de la escena, puertas entreabiertas y algunas piezas de mobiliario, como las dos sillas que aparecen en esta imagen, hace pensar en cuestiones como la ausencia, el deseo de huida o una compleja representación del deseo, desprovisto de objeto (lo que equivale a reducirlo a su sentido más primario).



© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

##### *Desnudo, costa de East Sussex, 1977*

En un paseo por las costas del Canal de la Mancha, Brandt se fijó en las formas redondeadas de las rocas de la playa y su semejanza con ciertas formas del cuerpo humano. De esta idea surgió su serie de desnudos al aire libre, por la cual dejó de lado su vieja Kodak de placas y la sustituyó por una Hasselblad con un objetivo gran angular y por sus Rolleiflex de siempre. El juego formal que empieza a desarrollar aquí el fotógrafo tiene que ver con el carácter constructivista de lo que los teóricos de la Gestalt (la escuela alemana de psicología que a comienzos del siglo xx se dedicó a analizar los fundamentos de la percepción humana) llamaban *Urformen* o formas primordiales. La combinación de ambos elementos, roca y carne, duro y mórbido, crea una serie de relaciones que enlaza con la escultura de Henry Moore y Barbara Hepworth.

## ELOGIO DE LA IMPERFECCIÓN

En la introducción a *Camera in London*, el libro sobre la capital británica publicado en 1948, Brandt señalaba: «Considero esencial que el fotógrafo haga sus propias copias y ampliaciones. El efecto final de la imagen depende en gran medida de esas operaciones, y solo el fotógrafo sabe lo que pretende».

Para el artista, resultaba imprescindible el trabajo en el laboratorio para poder tener el control sobre la imagen final, que en la mayoría de los casos no era sino la etapa previa al proceso de imprenta antes de ser publicada la fotografía en un libro o una revista. Brandt aprendió, en los comienzos de su carrera, toda una gama de técnicas artesanales: del aumento a la ampliación, el uso de pinceles, raspadores y otros útiles.

Estos retoques manuales a veces conferían a sus fotografías ese aspecto algo burdo que puede asociarse al citado concepto freudiano de lo *unheimlich* –«lo siniestro»–. En muchas de ellas se aprecia con detalle las pinceladas de aguada negra sobre la superficie –un buen ejemplo es *En el Charlie Brown's, Limehouse* (1946), presente en esta sección de la exposición.



© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

#### *En el Charlie Brown's, Limehouse, 1945/1946*

Al fondo de esta imagen, tomada en uno de los pubs londinenses del East End, puede verse otra de un cartel de la Cruz Roja militar que hace referencia a la labor de esta organización en los campos de batalla durante la Primera Guerra Mundial. No hay datos de por qué, en una segunda versión de la imagen, el cartel aparece emborronado con aguada negra, el medio más utilizado por Brandt para retocar sus fotografías.





© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

### *Rampa en Halifax, 1937*

A partir de 1951, Brandt comenzó a positivar sus fotografías utilizando un papel de alto contraste, buscando la coexistencia en la imagen de zonas profundamente oscuras y claras. Esto le llevó a positivar de nuevo algunas de sus imágenes más conocidas hasta el momento, como *Rampa en Halifax*. De las copias más antiguas de esta fotografía, en las que los detalles de la fachada del edificio de la izquierda se observan perfectamente, pasó a otra interpretación de la imagen, con la fachada totalmente ennegrecida contrastando fuertemente con el brillo de los adoquines de la rampa y añadiendo un penacho negro en el cielo.

Nigel Warburton, uno de los historiadores que mejor han estudiado la obra de Brandt, ya se preguntaba en 1997 en uno de sus textos por el concepto de autenticidad en la fotografía, reflexionando sobre los cambios que Brandt había ido introduciendo en las copias de sus imágenes. ¿Cuál de ellas es más «auténtica»? se preguntaba, incidiendo en el hecho de que el modo en que el autor interpretaba un mismo negativo había ido variando con el tiempo, y rechazando que la simple distinción entre lo que se conoce como «copias de época» (*vintage*) y reimpressiones logre zanjar esta cuestión.



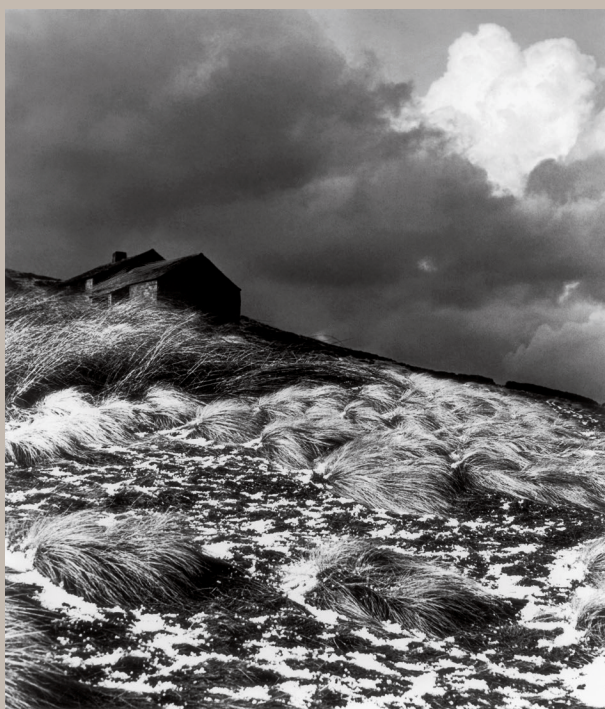


© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

#### *Desnudo, Vasterival, Normandía, 1954*

A diferencia de los puristas del medio fotográfico, como Edward Weston, Brandt no tenía objeción alguna en retocar sus imágenes, reencuadrarlas o dar la vuelta al negativo en función de su gusto o de las necesidades de su puesta en página. Aquí vemos dos versiones de la misma imagen con el negativo invertido en la ampliadora. No es el único caso, hay otros ejemplos en esta exposición: *Policía en un callejón del puerto, Bermondsey* fue publicada de las dos formas, mientras que *Detrás del restaurante* es una fotografía que siempre se imprimió invertida, como puede comprobarse al leer los rótulos de las cajas.



© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

##### ***Top Withens, West Riding, Yorkshire, 1944/1945***

La fotografía pertenece a su libro *Literary Britain* (1951), y Brandt cuenta haber visitado el lugar varias veces para hacerla, por ser uno de los escenarios que, en su opinión, mejor reflejaba el entorno de los relatos de Emily Brontë. La granja, actualmente en ruinas, es supuestamente el lugar que inspiró a Brontë su novela *Cumbres borrascosas*.

Esta fotografía era una de las favoritas del pintor David Hockney, gran admirador de la obra de Brandt, pero se sintió muy decepcionado al enterarse de que, en realidad, era un montaje y que las nubes que amenazan con la tormenta, tan próximas al suelo, fueron tomadas de otro negativo y añadidas en el laboratorio. La otra fotografía, realizada desde un punto más alto en la colina, da el contraplano en un día de niebla invernal.



© Bill Brandt / Bill Brandt Archive Ltd.

#### CARTELA COMENTADA

*Camarera en The Crooked Billet, Tower Hill,*  
marzo de 1939

Bill Brandt utilizaba todo tipo de técnicas de retoque en sus copias, algo, por otra parte, común en la fotografía analógica, donde pequeñas rayaduras en el negativo o motas de polvo imposibles de eliminar totalmente dejan sus marcas en el papel fotográfico. Por no mencionar las imperfecciones presentes en las personas y objetos fotografiados, que con frecuencia también intenta encubrir. Las herramientas más comunes son la acuarela, el lápiz graso e incluso el lápiz de grafito. Pero Brandt también utilizaba a menudo una punta seca o tinta china.

En esta fotografía, el perfil del rostro, el ojo y las cejas de la camarera están reforzados con punta seca para marcar las líneas, mientras que la acuarela y el lápiz graso han permitido disimular algunas imperfecciones en la zona del brazo izquierdo.