

## BANCO DE DATOS ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



<b>REGISTRO NÚMERO</b>	<b>0008</b>
------------------------	-------------

### 1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
<b>TÍTULO</b>	Clearing Winter Storm
<b>AUTOR</b>	ANSEL ADAMS
<b>NACIONALIDAD</b>	ESTADOS UNIDOS
<b>AÑO</b>	1940
<b>PROCEDENCIA IMAGEN</b>	El libro <i>Examples, The making of 40 Photographs</i> . New York: Little, Brown and Company, 2002
<b>GÉNERO</b>	Fotografía artística
<b>GÉNERO 2</b>	Paisaje
<b>GÉNERO 3</b>	No procede
<b>MOVIMIENTO</b>	Pictorialista/Fotografía directa

PARÁMETROS TÉCNICOS	
<b>B/N / COLOR</b>	Blanco y negro
<b>FORMATO</b>	Información no disponible
<b>CÁMARA</b>	8'' x 10'' (20 X 25 cm)
<b>SOPORTE</b>	Reproducción en libro impreso. Información no disponible
<b>OBJETIVO</b>	Cooke Series XV de 12 ¼ pulgadas*
<b>OTRAS INFORMACIONES</b>	Toma: 1/5 de segundo, f/16 Negativo: Isopan de 64 ASA Utiliza el filtro Wratten nº8 Localización: Yosemite National Park <i>Webs de interés:</i> <a href="http://www.anseladams.com">http://www.anseladams.com</a> <a href="http://www.sfmoma.org/adams">http://www.sfmoma.org/adams</a>

## DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

### HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES

Nacido en San Francisco, en 1902, Ansel Adams recibió una educación muy liberal. Desde muy pequeño mostró cualidades para la música. A la edad de 14 años viaja con su familia a Yosemite Valley, California, cuando realiza por primera vez fotografías de este lugar, gracias a una cámara Kodak Box Brownie que le regalaron sus padres para el viaje. A partir de ese momento no dejará nunca de viajar a ese parque nacional, fascinado por la naturaleza.

En 1925 decide dedicarse profesionalmente a la música, como intérprete de piano.

En 1927 publica sus primeras fotografías de parajes naturales, *Parmelian Prints of the High Sierras*.

En 1930 conoce a Paul Strand, lo que le ayudará a decidirse finalmente por la fotografía como profesión. Pocos meses después, Ansel Adams, junto a Strand, Edward Weston e Imogen Cunningham, funda el Grupo f/64, una aproximación a la perfecta realización de fotografías, caracterizada por la utilización de cámaras de gran formato y números muy altos de diafragma, con los que se obtiene la máxima profundidad de campo. Con esta técnica se consiguen alcanzar las cotas más altas de realismo, es decir, una altísima nitidez y definición de la imagen negativa así como del positivo final.

En 1933, Ansel Adams coincide con Alfred Stieglitz que había fundado una Galería de Fotografía, donde expondrá Adams sus trabajos.

En 1939, colabora con Beaumont y Nancy Newhall en la creación del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York, uno de los primeros del mundo en tradición e importancia.

En 1940, participa en el primer curso de fotografía, organizado por el U. S. Camera Photographic Forum, celebrado en Yosemite con la presencia de Edward Weston.

Con motivo de encargos del Gobierno de los EE.UU. y de empresas privadas, Ansel Adams realiza numerosas fotografías de parques nacionales de todo el país. Sus fotografías de paisajes abruptos y espectaculares empezaron a hacerse realmente muy populares en todo el país. Sus series del Yosemite National Park y de Sierra Nevada están entre las más conocidas y apreciadas.

Para poder mantener esta actividad artística, Ansel Adams realiza fotografías comerciales para empresas, para felicitaciones de Navidad, Calendarios, libros corporativos, etc.

En el curso 1944-45, y a partir de una serie de talleres de fotografía que imparte, la California School of Fine Arts (después conocida como San Francisco Art Institute) funda uno de los primeros departamentos universitarios de fotografía de los Estados Unidos.

En 1949, la empresa Polaroid le encarga probar los primeros prototipos de su sistema de película de autorrevelado, con el fin de explorar sus posibilidades técnicas y creativas.

En 1953, colabora con Dorothea Lange en la realización de un ensayo fotográfico sobre la vida de los mormones en Utah.

En 1966, es nombrado Fellow de la American Academy of Arts and Sciences.

Hacia 1970 sus fotografías alcanzan los precios más altos en el mercado de la fotografía artística.

Durante estos años, publica sus conocidas obras *The Camera*, *The Negative* y *The Print*, en los que expone con extraordinario rigor científico su conocida técnica del sistema de zonas, mucho más que una técnica de trabajo, y más una filosofía o concepción de la naturaleza del trabajo fotográfico.

En 1979, publica su obra *Yosemite and the Range of Light*, de la que se vendieron 200.000 ejemplares, algo absolutamente inédito en la historia de la fotografía.

Muere en 1984, dejando un legado artístico de incalculable valor.

### COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR

**Acerca del sistema de zonas. JOHNSON, Chris: *The Practical Zone System. A Single Guide to Photographic Control*. Boston y Londres: Focal Press, 1986.**

Se trata de una técnica fotográfica muy compleja que persigue obtener los mejores resultados posibles en la reproducción de la gama tonal de la escena a fotografiar. Hasta la invención del Sistema de Zonas, el fotógrafo tenía dos opciones de trabajo: estudiar sensitometría o aprender mediante la técnica de ensayo-error. El sistema de zonas es una herramienta creativa que permite conseguir a los fotógrafos un notable grado de flexibilidad creativa y de control sobre el proceso fotográfico. Como el músico, el fotógrafo interpreta lo que ve de varias maneras. El sistema de zonas permite a los fotógrafos visualizar los motivos fotográficos como copias terminadas, es decir, conocer los resultados antes de realizar la toma fotográfica.

En definitiva, el Sistema de Zonas nos enseña a elegir la exposición correcta para cualquier situación fotográfica. Esto es muy importante, sobre todo cuando hemos de fotografiar en color, donde se sabe que:

-la película diapositiva en color es intolerante a la sub y sobreexposición.

-la película negativa de color tolera un poco la sobreexposición, pero muy mal la subexposición.

Por ello, es fundamental realizar una correcta previsualización, para no tener problemas en el subrevelado.



El sistema de zonas permite medir el contraste del sujeto adecuadamente. Si el contraste es muy grande, existen dos opciones diferentes:

- Se puede exponer para las sombras (sobrexponer) y reducir el contraste del negativo subvelando.
- Se puede exponer para las luces (subexponer) y añadir más luz a las sombras, durante la toma de imagen, con la ayuda de un flash electrónico (recomendable en contraluces).

El elemento clave del sistema de zonas es una regla visual que permite a los fotógrafos visualizar y medir diferencias entre sujetos de contraste alto, medio y bajo: se trata de la ESCALA DE ZONAS. Sus valores oscilan entre 0 y IX.

Zona 0: Negro profundo sin textura.

Zona V: Gris medio.

Zona IX: Blanco profundo sin textura.

Cada zona puede ser definida, además de por el tono con el que se corresponde, también por la textura y el detalle (entre zonas I y VIII), y por su medida fotométrica: las zonas pueden ser medidas en términos de números f (diafragmas) y velocidades de obturación. El objetivo es hacer posible ver cualquier sujeto/motivo fotográfico traduciendo la luminosidad de la escena en términos de zonas. En el fondo se trata de poder controlar que una determinada parte de la escena aparezca en nuestra copia final en la zona que nosotros hemos decidido previamente.

Si vemos un paisaje, podemos desear que los árboles aparezcan en una zona III.

Clasificación de las zonas:

Zonas de sombras: 0, I, II

Zonas texturadas: III, IV, V, VI, VII

Zonas de luces: VIII, IX

Antes de realizar una fotografía, el fotógrafo toma una serie de decisiones de un modo, a menudo, inconsciente: elección del tipo de película, cámara a utilizar, óptica a emplear, si es blanco y negro o color, si es una toma cercana o lejana, etc. El Sistema de Zonas significa **previsualizar** las tonalidades de la copia final antes de realizar la fotografía, “pintar mentalmente” cómo queremos que aparezca en la fotografía la escena.

Si estamos haciendo un retrato, podemos decidir que el cabello castaño de la modelo aparezca en la zona III o en la zona IV. Podríamos decidir que el fondo (por ejemplo neutro) de la modelo aparezca más oscuro (en la zona III y no en la zona V). Para ello, lo que haríamos es medir el fondo con un fotómetro de luz reflejada que nos daría una medida adecuada para sacar el fondo en Zona V.

Creemos que esta breve explicación puede ser suficiente para entender la complejidad de la técnica de trabajo de Adams, que tan excelentes resultados le proporcionó. La filosofía y la técnica del sistema de zonas es perfectamente trasladable y aplicable incluso actualmente cuando estamos viviendo una irreversible transición hacia la tecnología digital, como se defiende en una investigación en curso<sup>1</sup>.

**Santos ZUNZUNEGUI: “Las formas del paisaje. Para una cartografía de la foto de paisaje” en *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra, 1994.**

A partir de una lúcida y brillante reflexión en torno a la naturaleza de la fotografía de paisaje, el profesor Santos Zunzunegui realiza un exhaustivo análisis de algunas fotografías de Ansel Adams, entre otros de la obra de distintos fotógrafos.

De entrada, hay que destacar el punto de partida de su reflexión: en la fotografía de paisaje, “el ‘paisaje’ se revela como una construcción, como un mero efecto de sentido directamente vinculado con nuestra particular experiencia cultural. El ‘paisaje’ no es, por tanto, lo que funda referencialmente la fotografía que intenta dar cuenta de él, sino el resultado final de una serie de operaciones de construcción de la significación” (pp. 142-143).

De este modo, el análisis de una fotografía de paisaje, como cualquier análisis fotográfico, debe partir de la consideración de que el motivo fotografiado (el paisaje en este caso) “supone una confrontación entre un sujeto y un objeto y, por lo tanto, una construcción discursiva y una relación interpretativa del sujeto”. (p. 143)

Zunzunegui se hace eco de la clasificación de modos de representar el paisaje que realizó Kenneth Clark (*El paisaje en el arte*. Barcelona: Seix Barral, 1971), a propósito de la historia de la pintura, que distinguía entre “paisaje de símbolos”, “paisaje de hechos”, “paisaje de fantasía”, “paisaje ideal” y paisaje de “visión natural”. En efecto, esta clasificación no ofrece la coherencia interna necesaria para poder realizar con garantías una tipología de paisajes. Por el contrario, Zunzunegui apuesta por “elegir una categoría semántica capaz de estructurar en términos relacionales el microuniverso estudiado” (p. 145).

La oposición de conceptos que le permitirá plantear una alternativa mucho más pertinente es la de lo “indicial” vs. lo “simbolista”, unas categorías acuñadas en su momento por el semiótico americano Peirce. Nos recuerda el autor que el *índice* “apunta a una situación de contigüidad natural entre el signo y el referente”, mientras que el *símbolo* “remite a

<sup>1</sup> En la actualidad, el autor del análisis de esta fotografía, José Aguilar García, está realizando su Tesis Doctoral sobre la aplicación del sistema de zonas a la fotografía digital, investigación con el título “Aplicación del sistema de zonas a la fotografía digital en color”, dirigida por el Dr. Javier Marzal Felici, Profesor Titular de Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I de Castellón.



una convencionalidad de la relación que lo funda”. Con ello, Zunzunegui pretende “describir el enunciado fotográfico, el efecto de sentido inmanente producido por el texto” (p. 145).

Aplicando estos conceptos al campo de la fotografía de paisaje, un paisaje será indicial “cuando predomine en él su dimensión constatativa”, mientras que un paisaje fotográfico será considerado “simbolista o simbólico”, “en la medida en que lo fundamental de su estrategia significativa ponga lo visible al servicio de lo no visible” (p. 145) Los términos opuestos, lo no-indicial y lo no-simbólico, completan el cuadro de relaciones que constituye el eje de trabajo de su propuesta analítica.

Tras esta introducción conceptual, y aclarada su propuesta metodológica de análisis, Zunzunegui expone un estudio de la obra de distintos fotógrafos.

Si en David Kinsey la fotografía de paisaje tiene un valor testimonial, en **Ansel Adams** todo el trabajo parece dirigirse “hacia la construcción de una visión sustancialmente estética del mundo y de las cosas” (p. 152). En Adams la poética indicialista es reemplazada “por un trabajado juego lumínico que tiende puentes entre la cascada, el río y el arco iris, construyendo una dramática sensibilidad emotiva ante la luz”. (p. 152)

Los ecos de la pintura de Alfred Bierstadt, de la llamada Escuela de Hudson, (en concreto su cuadro *Yellowstone Falls* de 1881), son patentes en la fotografía de Ansel Adams. La fotografía de Ansel Adams se enmarca en una tradición representacional que traspasa los límites del campo de la fotografía y se conecta profundamente con el territorio de la pintura.

“Lo que define primordialmente esta **poética simbolista de Ansel Adams** se encuentra en el hecho de que sus imágenes apuntan en dirección de algo diferente de lo que dan a ver, remiten a una realidad que existe más allá de lo propiamente representado” (p. 160). Zunzunegui nos recuerda las palabras de Argan cuando habla de la “poética de lo absoluto”: lo que vemos no es más que un fragmento de la realidad; pensamos que antes y después de ese fragmento es infinita la extensión del espacio y del tiempo (...) saltamos más allá de lo visto y lo visible (...) Lo que vemos pierde todo su interés (...); lo que no vemos, su infinitud despierta la angustia de nuestra propia finitud” [G. C. Argan: *El arte moderno 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1975, p. 11]. Esto le lleva a señalar que nos hallamos ante la representación de lo sublime kantiano, donde “lo sublime consiste sólo en la relación en la cual lo sensible, en la representación de la naturaleza, es juzgado como propio para un uso suprasensible del mismo” [Immanuel Kant: *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979, p. 170] (p. 161). La naturaleza que muestra Adams es una naturaleza prístina, primigenia, que cabe conectar con el mito americano del viaje hacia el oeste.

Los paisajes de Yosemite o Alaska son idealizados en las fotografías de Adams, mediante una serie de estrategias de producción de sentido como “el borrado de cualquier huella de la presencia humana”, lo que apunta una dimensión “adánica” de la fotografía, y un cuidado extraordinario de la forma, con un control absoluto de la gama tonal, de la nitidez de la imagen, mediante su “sistema de zonas”, que apunta, a su vez, a la condición cuasi pictórica del trabajo fotográfico (la paleta de colores es reemplazada por la paleta de gamas de grises, se nos ocurre añadir).

Lo que cuenta en las fotografías de Ansel Adams “es menos la captación de la naturaleza que la simbolización de la ‘naturaleza de la naturaleza’”.

En muchos casos, los paisajes de Ansel Adams se presentan como autosuficientes, cerrados en sí mismos, con un elaborado juego de rimas visuales, de juegos especulares que instauran la dimensión simbólica en la representación.

## 2. NIVEL MORFOLÓGICO

<b>DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO</b>
<p>Se trata de una fotografía de paisaje tomada en el Parque Nacional de Yosemite en invierno. En él podemos apreciar la belleza de un paisaje nevado en el que destacan una nubes bajas, unas grandes montañas muy abruptas y una cascada al fondo, que debe resultar bastante familiar al espectador por tratarse de una imagen bastante conocida del Parque, aunque con nieve.</p>
<b>ELEMENTOS MORFOLÓGICOS</b>
<p><b>PUNTO</b> La técnica del sistema de zonas elimina la posibilidad de que el espectador pueda percibir el grano de la fotografía. No hay elementos visuales que remitan al punto como elemento morfológico.</p>
<p><b>LINEA</b> La imagen está plagada de líneas verticales, formadas por los troncos de los árboles y las líneas de contorno de los cerros y peñascos. En la parte derecha de la fotografía, destacan dos grandes árboles cuyos troncos dibujan estas líneas verticales. La cascada situada en la parte central derecha de la imagen también dibuja una línea vertical, que resalta sobre el resto de la composición por su fuerte tono blanco. La presencia abundante de líneas verticales podría remitir a cierta espiritualidad que sugiere la contemplación de una naturaleza, de gran belleza, en todo su esplendor.</p>
<p><b>PLANO(S)-ESPACIO</b> Podemos hablar de la existencia de tres planos o términos en esta imagen. En el primer término se encuentran los grandes árboles referidos anteriormente; en el segundo término situaríamos la cascada que cae desde una altura considerable; finalmente, al fondo se observa un valle que se pierde entre las montañas.</p>
<p><b>ESCALA</b> Se trata de una toma general que, en principio, podría parecer que nos distancia del espacio de la representación. La utilización de un teleobjetivo corto permite situarnos, en cierto modo, “dentro” del interior del paisaje fotografiado.</p>
<p><b>FORMA</b> Por lo que respecta a las formas presentes en la imagen, cabe destacar la presencia de las montañas y peñascos de la parte superior que configuran formas bastante geométricas, que se aproximan al rectángulo, con las cimas redondeadas o con terminaciones anguladas. Ello contrasta con la parte inferior de la imagen, en la que se encuentra el valle, en el que no hay figuras cuyas formas resten protagonismo a las montañas del fondo.</p>
<p><b>TEXTURA</b> La extraordinaria nitidez de la imagen permite destacar las texturas de las montañas, cuya terrenalidad se hace patente. También cabe destacar que es perfectamente apreciable la textura de los elementos vegetales de la fotografía, del bosque de abetos que ocupa toda la parte inferior.</p>
<p><b>NITIDEZ DE LA IMAGEN</b> Todos los elementos de la imagen se encuentran en foco, como es habitual en muchas fotografías realizadas por Ansel Adams y el Grupo f/64, gracias al uso de una profundidad de campo extrema.</p>
<p><b>ILUMINACIÓN</b> La fotografía de paisaje está tomada con iluminación natural. Se ha elegido un momento especial, en el que la luz contiene muchos matices. Por una parte, hay zonas de la imagen que están iluminadas con una luz solar intensa (invernal) –y cenital-, por ejemplo la que nos permite ver con claridad la cascada de agua al fondo, que recorta también algunas nubes sobre el suelo del valle del fondo de la imagen. Por otro lado, la luz solar se ve tamizada, filtrada, por la presencia de nubes bajas, como sucede en la parte superior derecha y en el fondo de la fotografía. Todo ello permite desplegar una riquísima gama de tonos grises, desde el blanco puro hasta el negro intenso.</p>
<p><b>CONTRASTE</b> La fotografía presenta un fuerte contraste de tonos, aunque sin renunciar a toda la gama de tonos grises. Para obtener estos resultados ha sido necesario ejercitar un estricto control sobre la toma, el revelado del negativo y el positivado de la copia. Este fuerte contraste permite construir una representación muy estimulante al espectador, en el doble sentido: desde un punto de vista sensorial (en tanto que estimulación retiniana) como emocional (en tanto que espectacular vista).</p>



### **TONALIDAD / B/N-COLOR**

Se trata de una imagen en blanco y negro. Hemos señalado que la tonalidad dominante es una rica gama de grises. La fotografía original posee una ligera dominante azulada (muy sutil), según los datos que tenemos. En nuestra opinión, esta tonalidad produce un cierto distanciamiento en el espectador, que se corresponde con la actitud de sorpresa y el fuerte impacto visual que esta imagen nos provoca. En cierto modo, se propone una vista espectacular de una naturaleza supuestamente “virgen” que nos coloca ante “lo sublime”, como ha señalado Zunzunegui, Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

### **OTROS**

No se observan otros aspectos relevantes.

### **REFLEXIÓN GENERAL**

La fotografía de Ansel Adams que estamos analizando es un ejemplo de virtuosismo en el control de la técnica fotográfica. Aunque se trata de una fotografía figurativa y bastante simple, desde un punto de vista formal, esta imagen encierra bastante complejidad, perfectamente calculada por el fotógrafo (consciente o intencionalmente, poco importa). Esta economía de recursos empleados no es obstáculo para construir una fotografía bastante polisémica y, al mismo tiempo, original, en especial en su factura.





### 3. NIVEL COMPOSITIVO

<b>SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO</b>
<p><b>PERSPECTIVA</b></p> <p>Se trata de una composición en perspectiva, subrayada por la presencia de profundidad de campo. El punto de fuga se encuentra en la parte central de la imagen, entre las dos montañas principales que están a ambos lados del valle del fondo. Este punto de fuga estará situado ligeramente a la izquierda, lo que daría un sutil dinamismo a la composición.</p>
<p><b>RITMO</b></p> <p>Podemos afirmar que esta imagen posee ritmo visual. La repetición de elementos como líneas, formas y tonos dota a la imagen de una cadencia rítmica. Pero además, el ritmo posee aquí una dimensión también estructural, en la medida en que es sobre el bosque de árboles de la parte inferior de la imagen de donde surgen las abruptas montañas que rompen el ritmo visual de la fotografía. De este modo, el ritmo es un elemento esencial para destacar sobre un fondo una serie de elementos visuales que tienen el protagonismo de la composición.</p>
<p><b>TENSIÓN</b></p> <p>En este caso se podría hablar de la existencia de un equilibrio dinámico. El fuerte contraste de la imagen, la presencia de formas geometrizadas sobre el bosque del primer término, la presencia de diferencias de luz notables en zonas distintas de la imagen, la no coincidencia del punto de fuga con el centro geométrico de la imagen son algunos aspectos que introducen tensión en la fotografía.</p>
<p><b>PROPORCIÓN</b></p> <p>A los elementos citados, cabe añadir el gran tamaño de las montañas que surgen abruptamente sobre el bosque de árboles. Esta montañas parecen, en verdad, rocas de dimensiones enormes, que producen extrañamiento en el espectador por la espectacularidad de sus proporciones y tamaños.</p>
<p><b>DISTRIBUCIÓN PESOS</b></p> <p>Por lo que respecta a la distribución de pesos en la imagen, hemos de hacer referencia al peso visual de las grandes montañas, por su gran tamaño y cierto aislamiento visual, que, a pesar de estar situados en el segundo término de la imagen poseen mucha fuerza plástica.</p>
<p><b>LEY DE TERCIOS</b></p> <p>Podemos señalar que la línea del horizonte, que adivinamos al fondo de la imagen, detrás de la cadena de montañas del último término, coincide con el tercio superior de la fotografía.</p>
<p><b>ORDEN ICÓNICO</b></p> <p>Hemos hablado de la presencia de un equilibrio dinámico en la presente composición, que cabe atribuir a la existencia de un fuerte contraste en la imagen, la distribución de pesos, la situación del punto de fuga en el encuadre, la ruptura del ritmo visual, la presencia de elementos texturados, etc. Se trata de una composición que podría calificarse de equilibrada, aunque contenga elementos que introducen inestabilidad. Asimismo, esta fotografía es una composición realista, basada en la economía, en la que existe cierta difusividad visual, y en la que hay elementos que no pueden observarse a simple vista.</p>
<p><b>RECORRIDO VISUAL</b></p> <p>Las líneas que dibujan los límites inferiores de las cadenas de montañas a ambos lados del valle, en el segundo término de la imagen, empujan la mirada del espectador hacia el punto de fuga de la composición en perspectiva. No obstante, la disposición de diferentes términos, y la existencia de líneas verticales (los árboles en el primer término, la cascada en segundo, las líneas de contorno de las montañas) y de pesos visuales distribuidos de forma irregular (aunque no aleatoria) en la imagen promueven múltiples direcciones de lectura por parte del espectador.</p>
<p><b>ESTATICIDAD / DINAMICIDAD</b></p> <p>La imagen presenta cierta simetría compositiva, lo que confiere estaticidad. No obstante, si hemos señalado que se trata de una composición con un equilibrio dinámico, es porque la fotografía de Ansel Adams presenta distintos aspectos ya comentados que implican inestabilidad.</p>
<p><b>POSE</b></p> <p>No procede.</p>
<p><b>OTROS</b></p> <p>No se observan otros aspectos relevantes.</p>
<p><b>COMENTARIOS</b></p> <p>Por lo que respecta al sistema sintáctico o compositivo de la imagen, cabe destacar que la imagen de Adams encierra bastante más complejidad de lo que cabría esperar tras una aparente simplicidad plástica.</p>



<b>ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN</b>
<p><b>CAMPO / FUERA DE CAMPO</b></p> <p>La fotografía muestra un campo visual que es un fragmento de la realidad, cuya extensión de espacio y tiempo es infinita en el fuera de campo. Ante esa infinitud que no vemos se despierta “la angustia de nuestra propia finitud”, por todo aquello que no podemos ver porque escapa a nuestro control, como señala Zunzunegui al hilo de unas reflexiones de Argan en torno a la “poética de lo absoluto”.</p>
<p><b>ABIERTO / CERRADO</b></p> <p>Se trata de un espacio abierto, en un sentido literal de la expresión. Sin embargo, cabría añadir que esta fotografía, como otras muchas fotografías de Ansel Adams, presenta un espacio cerrado, una suerte de microuniverso autosuficiente que presenta su propio orden simbólico.</p>
<p><b>INTERIOR / EXTERIOR</b></p> <p>Se trata de un espacio exterior.</p>
<p><b>CONCRETO / ABSTRACTO</b></p> <p>A pesar de que nos hallamos ante un espacio reconocible, la vista seleccionada nos muestra la dimensión más espectacular del paisaje del Parque Nacional de Yosemite. La nieve caída y las nubes bajas configuran un paisaje muy atractivo, que lo convierte en un entorno natural extraño, diferente a como lo solemos recordar.</p>
<p><b>PROFUNDO / PLANO</b></p> <p>Como hemos visto, se trata de un espacio profundo que ofrece, al menos, tres términos o planos en la imagen, es decir, una gran riqueza de posibilidades a la hora de realizar la lectura.</p>
<p><b>HABITABILIDAD</b></p> <p>Nos hallamos ante un <i>paisaje simbólico</i>, en palabras de Santos Zunzunegui. Podemos afirmar, siguiendo el citado estudio, que el paisaje de Ansel Adams es un espacio simbólico, en la medida en que los paisajes de este fotógrafo “apuntan en dirección de algo diferente de lo que dan a ver, remiten a una realidad que existe más allá de lo propiamente representado”<sup>2</sup>.</p> <p>En este sentido, se podría afirmar que este paisaje es habitable, porque promueve una identificación emocional del espectador. En este caso nos referimos a la emoción ante “lo sublime”, donde “lo sublime consiste sólo en la relación en la cual lo sensible, en la representación de la naturaleza, es juzgado como propio para un uso suprasensible del mismo”<sup>3</sup>. Nos hallamos ante una naturaleza primigenia, que no ha sido violada por la mano del hombre, una idea que se puede conectar con el mito del oeste americano, como veremos en el apartado dedicado al examen de la intertextualidad.</p>
<p><b>PUESTA EN ESCENA</b></p> <p>En cierto modo se puede hablar de la existencia de una puesta en escena muy cuidada, en la medida en que ha sido necesario buscar un momento adecuado, con unas condiciones climáticas muy concretas, y desde un lugar muy especial en el que se presenta una vista tan pregnante. Se trataría, pues, de una puesta en escena estrictamente enunciativa.</p>
<p><b>OTROS</b></p> <p>No se observan otros aspectos relevantes.</p>
<p><b>COMENTARIOS</b></p> <p>La representación del paisaje de Yosemite es una idealización que se sirve de la utilización de diversas estrategias como el extraordinario cuidado de la forma, la nitidez de la imagen o el control absoluto de la gama de grises, mediante el conocido sistema de zonas que apunta, a su vez, a la condición cuasi pictórica del trabajo fotográfico: aquí la paleta de colores es reemplazada por la paleta de gamas de grises. Ello se ve reforzado con la ausencia de presencias humanas. Como señala Zunzunegui, lo que cuenta en las fotografías de Ansel Adams “es menos la captación de la naturaleza que la simbolización de la ‘naturaleza de la naturaleza’”.</p>

<sup>2</sup> Santos ZUNZUNEGUI: “Las formas del paisaje. Para una cartografía de la foto de paisaje” en *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra, 1994.

<sup>3</sup> Immanuel KANT: *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979, p. 170. Citado por Zunzunegui, p. 161.





<b>TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN</b>
<p><b>INSTANTANEIDAD</b> Esta fotografía no capta lo que se conoce como “instante decisivo”, en el sentido de Cartier-Bresson.</p>
<p><b>DURACIÓN</b> La fotografía analizada expresa una duratividad, como si el tiempo estuviera tensionado, expandido. En cierto sentido, se podría afirmar que el tiempo de esta fotografía es un tiempo catalítico, en la que parece haberse producido una suspensión del fluir temporal.</p>
<p><b>ATEMPORALIDAD</b> Como señala Zunzunegui, la fotografía muestra un tiempo indeterminado, indefinido, “dando lugar a una especie de <i>estado estacionario</i> que se constituye en una <i>duratividad continua</i>, en la que la naturaleza parece autofundarse”<sup>4</sup>.</p>
<p><b>TIEMPO SIMBÓLICO</b> Se podría afirmar que el tiempo representado es asimismo simbólico. El paisaje brumoso y extraño que Adams nos ofrece tiene tintes oníricos.</p>
<p><b>TIEMPO SUBJETIVO</b> No procede hablar de tiempo subjetivo al no existir sujeto alguno en la representación (excepto el propio sujeto de representación, claro está), como veremos.</p>
<p><b>SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD</b> Ya nos hemos referido a cómo los vectores de dirección de lectura no están cerrados en esta imagen.</p>
<p><b>OTROS</b> No se observan otros aspectos relevantes.</p>
<p><b>COMENTARIOS</b> La representación del tiempo en esta imagen es un aspecto muy difícil de definir. Baste subrayar que nos hallamos ante el tiempo de la duratividad y de la atemporalidad, un tiempo característico de los mitos, como veremos más adelante.</p>

<b>REFLEXIÓN GENERAL</b>
<p>Podemos afirmar que la fotografía de Ansel Adams ofrece una extraordinaria riqueza en el nivel compositivo que acabamos de analizar. Por lo que respecta al sistema compositivo o sintáctico, la fotografía de Adams presenta una compleja estructura interna, que permiten definir un espacio y un tiempo de la representación simbólicos, basados en una poética barroca, que examinaremos con más atención en el siguiente nivel.</p>

<sup>4</sup> Zunzunegui, p. 169.



## 4. NIVEL INTERPRETATIVO

<b>ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA</b>
<p><b>PUNTO DE VISTA FÍSICO</b></p> <p>La vista que nos propone Adams de este paisaje no está tomada en contrapicado. Se podría hablar de un ligero contrapicado en la medida en que las montañas del fondo, la cascada, etc., quedan por encima del observador, lo que resulta lógico al tratarse de una toma general.</p>
<p><b>ACTITUD DE LOS PERSONAJES</b></p> <p>No procede tratar este ítem.</p>
<p><b>CALIFICADORES</b></p> <p>La presencia de numerosas líneas verticales en la imagen, la existencia de varios planos o términos en la composición, el fuerte contraste tonal, la riqueza de matices lumínicos de la fotografía, el trabajo sobre la perspectiva, la ruptura del ritmo de la imagen, la distribución de pesos, etc., son diferentes elementos que promueven una mayor proximidad del espectador hacia la representación, en tanto que rastros de la presencia de una instancia enunciativa.</p>
<p><b>TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD</b></p> <p>Esta fotografía ejemplifica el borrado de toda presencia humana, por extensión. Es como si una entidad no humana nos ofreciera esta vista de una naturaleza prístina, virgen, en estado puro. En un primer momento, se podría afirmar que la fotografía de Adams expresa muy bien la idea de transparencia enunciativa, el borrado de las huellas de la instancia enunciativa. Sin embargo, esta transparencia se ve fracturada si atendemos a los aspectos anteriormente examinados. La profusión de detalles y el cuidado extremo de los elementos morfológicos y compositivos de la imagen nos hacen pensar en la presencia del “paradigma barroco”, como lo ha expresado acertadamente Zunzunegui.</p>
<p><b>MARCAS TEXTUALES</b></p> <p>La identificación de los citados recursos expresivos y compositivos revela y hace manifiesta la presencia de la propia instancia enunciativa, que sería la única presencia humana de la fotografía.</p>
<p><b>MIRADAS DE LOS PERSONAJES</b></p> <p>No procede tratar este ítem.</p>
<p><b>ENUNCIACIÓN</b></p> <p>El enunciador o sujeto de la enunciación es reconocible a través de las numerosas “pistas” que hemos subrayado. La presencia de un enunciatario, del espectador en la propia imagen, es mucho más compleja y difícil de identificar. Cabría señalar que, precisamente por el carácter cerrado y autosuficiente de esta fotografía, no es posible reconocer las huellas del enunciatario.</p>



## RELACIONES INTERTEXTUALES

La fotografía de Ansel Adams remite a una extensa tradición representacional. Es interesante destacar las fotografías realizadas por Timothy O'Sullivan (entre 1867 y 1873), también de Yosemite, que ofrecen una visión de estos parajes naturales bastante distinta a Ansel Adams. En O'Sullivan lo fundamental es registrar el paisaje, aunque de un modo absolutamente estático, en la tradición de la *vocación indicial* de la fotografía. Zunzunegui señala a este propósito que en O'Sullivan el paisaje aparece cartografiado y homogeneizado como una *vista*, en la que la luz estática satura el paisaje, sin nubes, como si se buscara "tomar nota estricta de lo permanente, lo que merece ser recordado", como un modo de levantar acta de lo existente y, al mismo tiempo, de apropiarse del espacio fotografiado.

Las fotografías de O'Sullivan expresan el viejo mito fundador americano del viaje del este al oeste, como ha señalado Leo Marx en un ensayo sobre la ideología americana del paisaje. Uno de los mitos que ha gozado de mayor difusión en todo Occidente y, en especial, en los Estados Unidos, es el género *western*, generador de una iconografía propia muy característica, y auténtica construcción narrativa de los necesarios *orígenes* de una colectividad, la sociedad norteamericana. La codificación del género, a través de fotografías, pintura paisajista, posters, espectáculos de vodevil, *pulp magazines* (revistas baratas de quioscos), *western stories*, novelas naturalistas (London, Cooper, etc.), melodramas teatrales y, principalmente, a través del cine (el *western* es uno de los géneros más antiguos<sup>5</sup>), tiene lugar en un momento histórico en el que ha finalizado la exploración de los territorios más aislados de los EE.UU., y que coincide con el deseo colectivo de crear un pasado que rompe los orígenes europeos de los colonos americanos. La nostalgia del Oeste, un sentimiento de pérdida radical, surge precisamente cuando ya no quedaba ningún territorio virgen por descubrir. De algún modo, la huella de estos referentes se puede reconocer en la fotografía de paisaje de Ansel Adams.

Desde 1890, el Oeste es visto como un territorio fuera del tiempo, atemporal, en el que el hombre occidental se enfrenta a la naturaleza en su estado más puro. El Oeste se convierte en una suerte de prueba iniciática para el hombre blanco, de origen europeo, que le proporcionará su identidad, definitivamente americana.

Uno de los rasgos del relato mítico que podemos apreciar perfectamente en esta fotografía de Ansel Adams es la idea de *sacralización de la naturaleza*. La fotografía de Ansel Adams, como el mito, presenta una naturaleza idílica que simboliza la pureza del ser humano.

## OTROS

No se observan otros aspectos relevantes.

## COMENTARIOS

El análisis de la articulación del punto de vista revela cómo esta imagen, aparentemente encuadrable en el paradigma de la transparencia enunciativa, está bastante alejada de este modelo de representación.

## INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO

Como señala Zunzunegui, siguiendo a Wölfflin, esta fotografía de Adams puede ser puesta en relación con el **paradigma barroco**, por los siguientes rasgos

- en sus fotografías "los objetos se encadenan, las formas se entrelazan"
- preeminencia de la profundidad, mediante el uso "privilegiado de la diagonal y la brusca reducción de tamaños debida a la proximidad de puntos de vista"
- las formas atectónicas dominan (en Adams, la naturaleza continua más allá de los límites del encuadre)
- la idea de totalidad prevalece: las partes de la imagen parecen haber perdido derecho a una existencia particular.
- "la imagen no coincide con la plena claridad", haciendo buena la idea de Wölfflin de que "la revolución del barroco es la que permite por primera vez a la luz extenderse por el paisaje en manchas libres"
- tratamiento temporal basado en la idea de duratividad (continuidad)

En cierto modo, la fotografía de paisaje de Ansel Adams forma parte de los **mitos visuales** que la sociedad norteamericana necesita para reconocerse como tal. Como nos han enseñado antropólogos e historiadores como Lévi-Strauss o Mircea Eliade<sup>6</sup>, los mitos son construcciones narrativas fundamentales para el reforzamiento de los vínculos y lazos sociales, en tanto que comparten las mismas estructuras culturales. Desde un punto de vista filosófico, el mito es "un relato de algo fabuloso que se supone acontecido en un pasado remoto y casi siempre impreciso, con un marcado carácter alegórico"<sup>7</sup>. El *mito* se presenta como un tipo de relato transmisor de valores culturales, de universos axiológicos, cuya aparente simplicidad estructural potencia su penetración y permanencia en la memoria colectiva de los pueblos. Como ha señalado Mircea Eliade, el mito *cuenta* una historia *sagrada*, una serie de acontecimientos que han tenido lugar

<sup>5</sup>La compañía Edison filma diversas escenas de la vida de los *cowboys* y de los indios con su vitascopio desde 1894. Las primeras películas ambientadas en el *wild west* datan de 1898.

<sup>6</sup>Mircea ELIADE: *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1991.

<sup>7</sup>José FERRATER MORA: *Diccionario de filosofía*. 4 Vol. Madrid: Alianza, 1979.



en un tiempo primordial, en el tiempo fabuloso de los "comienzos". Es el relato de una *creación*, donde se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. De este modo, los mitos revelan la actividad creadora y desvelan la sacralidad. Los mitos describen las diversas irrupciones de lo sagrado en el mundo, donde esta irrupción de lo sagrado *fundamenta* realmente el mundo. Así pues, "vivir" los mitos implica una experiencia verdaderamente *religiosa*, que se distingue de la vida cotidiana, permitiendo revivir una realidad original.

No debemos olvidar que los mitos son generados a través de la *serialidad* y repetición de los mismos esquemas míticos. Si la fotografía de paisaje de los grandes Parques Nacionales americanos o el *western*, han logrado penetrar en la conciencia colectiva, esto ha sido posible gracias al carácter serial de la cultura de masas. Esta serialidad estaría relacionada con el papel *ritual* de los mitos, es decir, con la función casi religiosa que cumplen los espectáculos audiovisuales en nuestra cultura profana, desempeñando un *papel catártico*, en tanto que *liberación* de las tensiones cotidianas de la *masa social* y, al mismo tiempo, como instrumentos de control político, un aspecto que no debe ser omitido.

Esto explica el extraordinario éxito comercial de las fotografías de Ansel Adams, cuyos catálogos se están siempre reeditando, y del último se vendieron en poco tiempo más de 200.000 ejemplares. La fotografía de Ansel Adams representa una oportunidad para revivir los viejos mitos colectivos.

No debemos olvidar que, como nos lo recuerda Roland Barthes<sup>8</sup>, la consideración de un texto audiovisual como mito en nuestra cultura no hace sino poner de manifiesto que el mito es una **construcción metalingüística**, una reelaboración de discursos. En el contexto de la hegemonía de lo audiovisual (ya no del cine o de la televisión), la imagen fotográfica puede convertirse en un nuevo mito, con vocación **autorreferencial** que habla de un tiempo pasado, ya irrecuperable.

La fotografía de paisaje que acabamos de analizar constituye un ejercicio de dominio técnico que, en sí mismo, merece ser destacado, como sucede con toda la obra de Ansel Adams. Pero más valorable es todavía, en nuestra opinión, el elaborado entramado conceptual que ésta y otras fotografías de Adams puede llegar a suscitar en el espectador, tras una lectura profunda de la imagen.

**Análisis realizado por:**

*Dr. Javier Marzal Felici (Coordinador Grupo ITACA-UJI)*

*D. José Aguilar García (Grupo ITACA-UJI)*

<sup>8</sup> Roland BARTHES: "Le mythe, aujourd'hui" en *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1957.