

BANCO DE DATOS ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA



REGISTRO NÚMERO	0239
------------------------	-------------

1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	“Carrera en la playa”
AUTOR	ERNST HAAS
NACIONALIDAD	AUSTRIA
AÑO	1960 ~
PROCEDENCIA	Catálogo <i>Los grandes fotógrafos. Ernst Haas</i> . Vol. 3. Barcelona, Ediciones Orbis, 1990. Colección dirigida por Juan Manuel Prado. Comité científico de la colección: Romeo Martínez y Bryn Campbell.
GÉNERO	Paisaje
GÉNERO 2	No procede
GÉNERO 3	No procede
MOVIMIENTO	No procede
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	Fotografía en color
FORMATO	Información no disponible
CÁMARA	Información no disponible
SOPORTE	Reproducción en libro impreso. Información no disponible
OBJETIVO	Información no disponible
OTRAS INFORMACIONES	Por las características de la fotografía, hemos de suponer el uso de una baja velocidad de obturación con la que se ha hecho posible captar el movimiento. Aunque no sabemos la fecha concreta, forma parte de una serie de fotografías que realizó en autor en Estados Unidos hacia los años 60 en las que el <i>leit motiv</i> era la captación del movimiento. Se trata de una toma a baja velocidad, probablemente siguiendo incluso con la cámara el desplazamiento de los corredores.

DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES:

Ernst Haas nació en Viena, en el año 1921. Desde su época de estudiante, se aficionó a la fotografía. Su primera exposición, en Viena, tuvo lugar en 1947, al tiempo que colaboraba con la revista americana *Heute*. En 1949 aparece su reportaje fotográfico sobre el regreso de los prisioneros de guerra, publicado en *Heute* y *Life*, y es contratado por la agencia Magnum. En 1951 se instala definitivamente en Estados Unidos.

Diversos reportajes le dan fama mundial: en los años 50, los realizados sobre la ciudad de Nueva York y sobre el mundo del deporte, *Magia del color en movimiento*; en 1957, sobre las corridas de toros; en 1960 y 1961, sobre los fiordos noruegos y el mundo del Oeste americano. En 1961 abandona la agencia Magnum. Escribe y dirige una serie de cuatro programas para televisión con el título *El arte de ver*.

A partir de 1964, después de organizar varias exposiciones relevantes, entre las que destaca la que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, participó como director de fotografía en *La Biblia*, de John Huston, y realizó fotos del film *Pequeño Gran Hombre*. Más tarde, en 1979, también participó en el film *Electric Horseman*.

Reconocido internacionalmente, en 1971 publicó su primer libro, *The Creation*, y en 1976, junto a Jay Maisel y Pete Turner, inauguró la galería *Space*, especializada en fotografías en color. Desde entonces residió en Nueva York, combinando reportajes periodísticos y fotografía publicitaria. En 1983, el reportaje *Muestras florales* apuntaba hacia un nuevo elemento de interés de Ernst Haas, junto a sus intentos por construir materiales audiovisuales (*Abstracciones*) que no llegaron a dar mayores frutos a consecuencia de su repentina muerte en 1986.

COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR:

Artículo introductorio “Un color para la naturaleza” de Bryn Campbell.

La merecida fama conseguida por Ernst Haas no es consecuencia de una utilización normativa de la fotografía sino, por el contrario, de la asunción de innumerables riesgos, como muy bien explica Campbell en su artículo. Aunque trabajó en un principio con el blanco y negro, sus resultados con el color llegaron a ser legendarios. En la base de tal elección podemos encontrar el final de la guerra: “En mi recuerdo, los años de la guerra –todos los años que duró el conflicto, incluidos, por lo menos, cinco años muy duros de posguerra- serán para mi años en blanco y negro o, mejor, en gris. Quiero decir que, de alguna manera, quizá simbólicamente, el mundo y la vida habían cambiado, como si todo, de pronto, apareciese recién pintado. Los tiempos grises habían terminado, como si estuviese naciendo una primavera nueva, quería celebrar con el color la renovación de los tiempos, cuajados de nuevas esperanzas” (pág. 5)

Haas utilizó la fotografía en color a partir de 1949, el mismo año en que entró a trabajar en la agencia Magnum. Las dificultades que tenía con las nuevas emulsiones se convertían en virtudes como consecuencia de su afán experimentador: más amplios tiempos de exposición, seguimiento de los objetos en movimiento, obtención de imágenes “movidas” voluntariamente o el seguimiento dinámico para conseguir efectos de barrido sobre el fondo y no sobre la figura. Con estas premisas fotografió paisajes, deportes, ciudades, personas, sin someterse a prejuicios: “Una fórmula es la muerte de todo. Siempre debe haber cierto secreto, cierta sorpresa. Y lo extraño, en la estética, es que, cuando se tiene la impresión de haber encontrado la fórmula, el extremo opuesto resulta ser también válido” (pág. 6)

“El marco de un fotógrafo”

Dice Haas: “En realidad no me fijo en nada concreto; un paisaje para mi es siempre una sorpresa porque el efecto depende de la luz, de la relación de los colores y de las formas en el espacio. Además es necesario disponer de un marco que destaque una zona u otra. Esta es una de las principales diferencias entre ser pintor o fotógrafo: el pintor empieza su obra en una tela desnuda, mientras que nosotros trabajamos en una tela ya pintada. Por tanto, es preciso que dotemos al conjunto de un marco apropiado para ordenar lo que ya existe. No definiría todo esto como una técnica; ver está unido a pensar y a sentir, y sentir no es una técnica” (pág. 57) Estas afirmaciones ponen de manifiesto un profundo conocimiento del significado de la fotografía y de la necesidad de inscribirla en un proceso ligado ineludiblemente a la creatividad y a la imaginación, aunque no le concediera ninguna capacidad a la abstracción (lo que se fotografía, existe, es real).

Hay en su obra un gusto por alcanzar la esencia de las cosas, por eso decía que “todos hacen fotografías, todo el mundo puede copiar modas o estilos... Sólo una visión, he ahí lo único que es preciso poseer” (pág. 60)



2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO
Dos –o más- figuras humanas, de las que solamente podemos intuir sus siluetas, corren sobre la arena de la playa, justo donde va rompiendo el agua. Las ondulaciones del mar se configuran mediante líneas de sombras y los cuerpos se convierten en trazos, puesto que al fotógrafo ha pretendido captar el movimiento.
ELEMENTOS MORFOLÓGICOS
<p>PUNTO</p> <p>Los únicos elementos que se asemejan al punto estarían representando las cabezas de los personajes y, aún así, no se nos presentan absolutamente cerrados sino que sus límites están difuminados. Sin embargo, hay un cierto “puntillismo” en la imagen fruto del trazo difuso que la habita, que no podemos confundir con el grano fotográfico.</p>
<p>LINEA</p> <p>La baja velocidad de obturación y el presumible movimiento panorámico del fotógrafo, acompañando la dirección de los corredores, provoca un halo que es perceptible en dos instancias: la de los materiales “reales” fotografiados (mar, corredores) y la que es consecuencia del desplazamiento de la cámara. Estas manifestaciones privilegian las líneas rectas, a modo de trazos cinéticos que enmarcan el recorrido de izquierda a derecha de los individuos. Trazos, pues, que no son reconocibles como provenientes de realidad alguna, sino como efectos del método fotográfico empleado. Hay mucha presencia de líneas curvas, sobre todo en los cuerpos en movimiento</p>
<p>PLANO(S)-ESPACIO</p> <p>Se trata de un espacio natural (la playa) en que se destacan las figuras de los corredores sobre un calmo fondo de agua. Hay un primer término del que son protagonistas tanto por el centrado como por la lógica interpretación que puede hacerse de la imagen.</p>
<p>ESCALA</p> <p>Plano general en que se puede ver a los personajes de cuerpo entero, pero con escaso aire por arriba y casi nulo por abajo. Aparecen centrados y dispuestos en líneas paralelas ante el objetivo de la cámara. El mar interviene como fondo con una presencia muy importante.</p>
<p>FORMA</p> <p>Predominio de las curvas (olas, piernas de los corredores). Aunque no nos encontramos ante formas definidas, las siluetas son suficientemente explícitas y, al estar centradas, provocan una sensación de simetría. La dirección marcada por las líneas cinéticas, de izquierda a derecha, refuerza la presencia horizontal de las olas, detrás de los corredores, mientras que las figuras de estos, en contraste, son verticales.</p>
<p>TEXTURA</p> <p>Como hemos indicado, el tono general de la fotografía es muy difuso y confiere al conjunto una sensación de cuadro pictórico. La textura del agua duplica la borrosidad general de la imagen pero, como su movimiento es más lento que el de los corredores y su sentido convergente, presenta una mayor nitidez, es más reconocible. Precisamente es la diferencia de texturas lo que nos permite imaginar el contenido de la representación.</p>
<p>NITIDEZ DE LA IMAGEN</p> <p>La deformación provocada por el movimiento es tan elevada que no podemos distinguir bien los diversos elementos que componen la imagen. No se trata, de todas formas, de desenfoques propiamente dichos sino de superposición de halos y de zonas del cuerpo que se encuentran en desplazamiento.</p>
<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Luz natural. Se hace muy difícil determinar la hora del día, aunque no hay tonalidades rojizas que pudieran corresponder al amanecer o atardecer.</p>
<p>CONTRASTE</p> <p>Hay fuerte contraste entre los corredores y la calma del mar, pero, no obstante, se trata más de una relación figura-fondo que de un conflicto de tonalidades o saturaciones de color; en este sentido, la paleta de colores es más bien escasa.</p>
<p>TONALIDAD / B/N-COLOR</p> <p>Las similitudes de tonalidad son muy fuertes y predomina un cierto tono “pastel”, grisáceo, que se contagia al conjunto (a excepción de las líneas cinéticas, que son muy claras). La acumulación de trazos y el reducido ámbito de niveles cromáticos permite casi identificar la fotografía como un cuadro pictórico. La foto es en color y posee un elevado equilibrio cromático.</p>



OTROS

No se observan otros aspectos relevantes

REFLEXIÓN GENERAL

La indefinición general de la fotografía apunta hacia un cierto nivel de abstracción. Obsérvese que el título resulta fundamental para establecer el contenido (podría deducirse pero no es tan evidente como en otras fotografías de este autor donde el movimiento está menos estilizado). Hablaremos de “aparente sencillez”, basándonos en los resultados plásticos, pero habrá que reconocer un importante trabajo sobre la velocidad de obturación.

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO
<p>PERSPECTIVA Apenas hay profundidad de campo, puesto que las figuras de los corredores se destacan levemente sobre el fondo de agua. El mar parece en calma y las líneas de las olas que surcan la imagen parecen reforzar la voluntad centrífuga de los personajes, que pugnan por escapar hacia la derecha. Las líneas de trazos refuerzan esta direccionalidad. Por otra parte, las posiciones paralelas de ambos corredores, uno más adelantado que el otro, permiten establecer una línea de fuga ligeramente diagonal. Todas las confluencias son horizontales.</p>
<p>RITMO Las líneas cinéticas garantizan el ritmo visual de la imagen. La sensación de movimiento es plena. Contribuye a ello la mayor claridad con que se distinguen las piernas de los corredores en actitud de avance rápido y casi suspendidas en el aire.</p>
<p>TENSIÓN Vista la confluencia horizontal de los trazos y los escasos contrastes cromáticos, la tensión dentro de la imagen es muy limitada. Como antes decíamos, remite a una visión pictórica.</p>
<p>PROPORCIÓN No hay desproporciones. Los corredores aparecen en plano general y su entorno es solamente el mar, por lo que están perfectamente contextualizados y el elemento dominante corresponde a sus cuerpos.</p>
<p>DISTRIBUCIÓN PESOS Los elementos que actúan como figuras están centrados en la imagen, aunque levemente desplazados hacia el lado derecho (lo que es lógico, toda vez que es en esa dirección en la que se destaca el movimiento). El hecho de que la diagonal marcada entre ellos y las olas genere confluencias horizontales contribuye a la suavización del conjunto.</p>
<p>LEY DE TERCIOS Imagen equilibrada cuyo centro visual lo configuran los corredores (esencialmente el de la izquierda, que se sitúa en el punto central con el desplazamiento de su brazo). Los tercios verticales están muy próximos a las posiciones de los corredores, mientras que los horizontales se equilibran con las ondas de las olas.</p>
<p>ESTATICIDAD / DINAMICIDAD Fuerte dinamicidad que se obtiene como resultado de los parámetros anteriormente comentados: trazos cinéticos y desplazamiento de los objetos. Lo que se está fotografiando es el movimiento en sí mismo.</p>
<p>ORDEN ICÓNICO Debido al difuminado general los elementos en la imagen tienen difíciles referentes, a lo que contribuye la semejanza con un cuadro pictórico de cierta abstracción. Esta ausencia de referente se inscribe de una forma muy compleja en el orden icónico puesto que, si bien no es fácil determinar lo que vemos en tanto que adjudicable con detalle, sí lo es encontrar el objeto genérico que designa en tanto que índice. Por otro lado, se produce un equilibrio dinámico, tanto en la representación del movimiento de los corredores como en el del mar, estando las relaciones figura-fondo claramente establecidas.</p>
<p>RECORRIDO VISUAL Es explícito: nuestra mirada se detiene en los corredores y sigue desde el que se sitúa en el lado izquierdo al de la derecha, en la dirección en que estos avanzan. Todos los elementos forman una composición con privilegio de la horizontalidad y, en esa medida, el recorrido visual tiende a cumplimentar la vocación centrífuga de las líneas cinéticas.</p>
<p>POSE La fotografía se ha tomado sobre un acontecimiento que se desarrollaba y no pensamos que los personajes hayan adoptado pose alguna ante la cámara, salvo si consideramos así el recorrido a realizar.</p>
<p>OTROS No se observan otros aspectos relevantes</p>
<p>COMENTARIOS Destacamos el fuerte componente de movilidad. Se trata de una fotografía dinámica que sacrifica con este objetivo todo atisbo de representación realista.</p>

ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN	
CAMPO / FUERA DE CAMPO	Si bien los corredores pugnan en su movimiento por un desplazamiento hacia la derecha del encuadre, apuntando así hacia un fuera de campo que no es sino su punto de destino (contiguo, pues), el hecho de que aparezcan centrados en la imagen propicia una contradicción entre el carácter centrífugo de su movimiento y el centrípeto de tal posicionamiento. Así pues, la fotografía tiene vocación excluyente, intenta negar el fuera de campo y la posible relación de los personajes con él; sin embargo, nuestra interpretación sabe de la inmensidad del mar y de la inexcusable dirección de los corredores. Ahora bien, no hay dato alguno en la imagen que nos permita suponer cómo es el entorno ni dónde acontece la acción.
ABIERTO / CERRADO	Espacio abierto, sin género de dudas.
INTERIOR / EXTERIOR	Exterior
CONCRETO / ABSTRACTO	La naturaleza de la imagen le confiere un cierto carácter de abstracción, fundamentalmente por la difuminación de los rasgos y la inscripción de líneas cinéticas fruto del desplazamiento de la cámara. El lugar es concreto (la playa) pero no su representación.
PROFUNDO / PLANO	Planitud visual que se ha reforzado por los trazos y el difuminado.
HABITABILIDAD	El nivel de abstracción impide la habitabilidad, salvo desde una perspectiva sensorial basada en el goce del movimiento.
PUESTA EN ESCENA	No creemos que se haya llevado a cabo una determinada puesta en escena. La fotografía podría haber sido tomada al azar tanto como ejecutada <i>in situ</i> . No es un aspecto relevante.
OTROS	No se observan otros aspectos relevantes.
COMENTARIOS	Al enfrentarnos a un espacio desconocido, pero muy concreto, el bagaje cultural y enciclopédico nos permite reconstruir todos los elementos indiciados. Esto es un tanto contradictorio porque solemos conceder a la fotografía un “valor de verdad” que ahora nos es imposible adjudicar.

TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN	
INSTANTANEIDAD	La imagen es instantánea y este es además uno de sus elementos constituyentes. Se ha conseguido captar el movimiento precisamente por el tratamiento que se le ha dado a esa condición de “en el momento”. Ahora bien, no se trata del “momento único” o “instante pregnante” defendido por Cartier-Bresson.
DURACIÓN	Las líneas cinéticas y el difuminado responden a una duración que tiene que ver con el tiempo de exposición. Al captar la instantánea con una baja velocidad, la fotografía ha recogido todo el movimiento producido durante ese tiempo de exposición. Esto quiere decir que hay una duración explícita en la fotografía (la del uso dado al aparato) que, a su vez, se diluye en otra implícita (la transmisión de un efecto de movilidad que es la reproducción del desplazamiento acontecido).
ATEMPORALIDAD	Un cierto tono de abstracción nos puede hacer pensar en un nivel de atemporalidad (importa el movimiento y no el acontecimiento). No obstante, las condiciones son muy concretas, tanto en cuanto al lugar como en cuanto a lo representado y, aunque no podemos adjudicar un tiempo concreto, sí parece adecuado suponer que se trata de una carrera de carácter lúdico a la orilla de la playa; la calma y el agua hacen pensar en una época estival.
TIEMPO SIMBÓLICO	No parece ser este un factor relevante.
TIEMPO SUBJETIVO	No parece ser un factor relevante.



SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD

No hay elementos de secuencialidad ni aspectos especialmente narrativos, al margen de la construcción que nuestra mirada pudiera provocar sobre la fotografía. En este sentido nos encontramos ante una obra específicamente destinada al goce estético y a la representación del movimiento.

OTROS

No hay otros aspectos destacables.

COMENTARIOS

Como hemos indicado, lo fundamental es que se intenta –y se consigue- representar el movimiento, aunque para ello se alcance una cierta abstracción. Este aspecto lo negaba Haas en la medida en que para él la imagen siempre era fruto de algo que realmente estaba ante la cámara, independientemente de que pudiera o no ser reconocido.

REFLEXIÓN GENERAL

Puesto que se pretende la representación del movimiento, una reflexión que podríamos –y sería oportuno- hacernos es la de su valor de verdad. Parece evidente que el ojo humano nunca puede ver así el movimiento y es a través de la mediación tecnológica que obtenemos un procesado al que le adjudicamos una iconicidad que resulta muy conflictiva. Si nuestra mirada no puede plasmar mentalmente una imagen como esta, ¿por qué hablamos de representación del movimiento y consideramos esta fotografía como un éxito en tal sentido? Entra aquí una cierta convención, una asunción de códigos que se ha generalizado universalmente y que, mucho nos tememos, encontró grandes detractores cuando este tipo de fotografías fueron exhibidas públicamente. Es esta una reflexión teórica que convendría retomar.



4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA
<p>PUNTO DE VISTA FÍSICO El punto de vista es omnisciente. Se trata de un plano general que aborda la carrera de los personajes como la mirada de un testigo. Así, se coloca en perpendicular y muestra.</p>
<p>ACTITUD DE LOS PERSONAJES No tienen relación con el objetivo de la cámara. No hay ningún tipo de interpelación. Actúan al margen de cualquier tipo de reconocimiento.</p>
<p>CALIFICADORES Lo difuso de la imagen impide que podamos adjudicar rasgos contextuales a los corredores.</p>
<p>TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD La enunciación se manifiesta en el tratamiento que hace de la imagen, que lógicamente no responde a una mirada que se niega como tal. Por ello, por el nivel de abstracción a que aboca, no es posible la verosimilitud salvo a partir de la asunción de convenciones, de códigos indicativos de aquello que estimamos representa al movimiento.</p>
<p>MARCAS TEXTUALES Las propias del tipo de fotos que llevó a cabo Ernst Haas en torno al movimiento (rodeos, caballos salvajes, corridas de toros, deportes, etc.) y que constituye un elemento reconocible y personal. Se explicitan en el trazo difuminado y en las líneas cinéticas, más marcadas que en otras de sus fotografías.</p>
<p>MIRADAS DE LOS PERSONAJES No las hay.</p>
<p>ENUNCIACIÓN Muy marcada por el tratamiento, como decíamos antes. La mirada desde la cámara no sólo ha manipulado el tiempo de exposición sino que, además, ha llevado a cabo un barrido de seguimiento, con lo que hay un movimiento real en el origen también. Estas son características enunciativas que impiden cualquier voluntad de transparencia al afirmarse con vocación de constructo.</p>
<p>RELACIONES INTERTEXTUALES Son muchos los autores que han manejado el movimiento de una forma similar a como lo hace Haas, pero él fue uno de los pioneros. En este sentido, sería fácil ver múltiples relaciones “a posteriori” pero es mucho más difícil encontrarlas en representaciones previas. El tono pictórico, fruto de los colores y el difuminado, que consigue la fotografía remite a los pintores impresionistas.</p>
<p>OTROS No hay otros aspectos de relevancia.</p>
<p>COMENTARIOS La enunciación no interviene desde una perspectiva de establecimiento de un discurso con el espectador sino para utilizar los mecanismos que el aparato fotográfico le confiere y poder representar el movimiento. En última instancia, la figura del enunciador se mantiene omnisciente y no co-implica al lector.</p>

INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO
<p>Nos encontramos ante una fotografía muy sugerente que propicia un debate teórico de hondo calado en torno a los límites de la representación mal llamada “realista”. Ernst Haas consigue transmitir la sensación de movimiento a cambio de perder casi plenamente el contacto con el referente (ni siquiera el paisaje es reconocible, aunque sabemos que se trata de una playa e intuimos el mar y las olas). La importancia no está centrada en lo que mira sino en cómo lo mira; por ello, el goce visual es para el espectador el resultado de una respuesta fruitiva y no hermenéutica: la imagen apela a las sensaciones, a los impulsos, y no a la racionalidad.</p>
<p>Análisis realizado por: <i>Dr. Francisco Javier GÓMEZ TARÍN (Grupo ITACA-UJI)</i></p>