© Grupo de Investigación ITACA-UJI

UNIVERSITAT JAUME•I

BANCO DE DATOS
ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

REGISTRO NÚMERO	0709

1. NIVEL CONTEXTUAL

DATOS GENERALES	
TÍTULO	"Forma de los caminos futuros"
AUTOR	PETE TURNER
NACIONALIDAD	ESTADOS UNIDOS
AÑO	1971
PROCEDENCIA	Catálogo *Los grandes fotógrafos. Pete Turner*. Vol. 23. 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	Color
FORMATO	Información no disponible
CÁMARA	Información no disponible
SOPORTE	Reproducción en libro impreso. Información no disponible.
OBJETIVO	Información no disponible. La ejecución de la fotografía permite pensar que el fotógrafo ha empleado un gran angular.
OTRAS INFORMACIONES	Aspecto fantasmagórico por la ausencia de verosimilitud en cuanto a los elementos que componen la imagen: asfalto con motas blanquecinas, vegetación encerrada por sombras, nula presencia de vida ni de objetos que remitan a una realidad reconocible o ubicable (es, evidentemente, una carretera, pero su textura parece artificial). El tipo de trabajo fotográfico que desarrolla Turner nos hace posible colegir que ha utilizado película Kodachrome en una cámara Nikon con un objetivo de 20 mm. (su elección más habitual). Mediante filtros ha corregido las intensidades y tonalidades lumínicas para, posteriormente, en la copiadora óptica, manipular la imagen por duplicación y también los resultados finales en el positivado. Su fotografía, en general, destaca por el impresionante colorido y luminosidad. Realiza tomas de numerosos países como África, México, Brasil, Tailandia, Islandia, Nueva Zelanda, Italia, Mozambique... y, por supuesto, su país natal, Estados Unidos. Tiene la capacidad de trasladar su imaginación a la cámara, y transformar objetos y escenas habituales en una obra de arte llena de color con una visión muy personal. *Webs de interés:* http://www.peteturner.com/ http://bermangraphics.com/press/peteturner.htm

UNIVERSITAT JAUME•I

DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS

HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES

Nace en Albany, Estados Unidos, el 30 de mayo de 1934. Obtiene su graduación en 1956, en el Instituto de Tecnología de Rochester, un momento en que no está todavía interesado por la fotografía y sí por el desarrollo de la tecnología industrial. En 1957 trabaja para el ejército en la División del Servicio Gráfico, donde puede experimentar con los materiales fotográficos y gran cantidad de productos químicos, sobre todo en lo referente a la fase de revelado y positivado. En 1958 se establece en Nueva York y al año siguiente publica en el *Esquire* su primer reportaje, por el que inmediatamente es ampliamente reconocido.

En 1976, junto a Ernst Haas y Jay Maisel, abre la galería Space, que se dedica a la exposición de fotografías en color, actividad que era poco reconocida por la pérdida que con el tiempo sufrían este tipo de imágenes. En 1978 lleva a cabo las fotografía publicitarias para *Encuentros en la tercera fase* de Steven Spielberg.

En 1979 establece un estudio en Venecia. Más tarde, en 1982, recibe el premio a la "labor excepcional" de la AMSP y al año siguiente presenta 26 espacios del programa de televisión *El ojo del fotógrafo*.

COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR:

Artículo introductorio "Pete Turner, mago del color" de Attilio Colombo.

Habla Colombo de la carrera de Turner como "profesional" de la fotografía, desde que, tras su experiencia en el ejército, donde pudo experimentar con los materiales fotoquímicos, comenzó a trabajar sobre todo por encargo. Establece así una distinción, en sí misma contradictoria, entre la vía artística y la laboral. De hecho, las fotografías de Turner, muy ligadas al mundo de la publicidad por sus especiales características en cuanto al color, al uso de objetivos poco habituales y tratamientos de revelado, tuvieron una etapa de incomprensión que sólo pudo ser vencida por la pregnancia indudable de las sensaciones que transmitían.

Turner ha trabajado en casi todos los territorios de la fotografía: reportajes, publicidad, fotografía industrial y comercial. "La fotografía de Pete Turner pertenece sin duda al terreno creativo. Es una continua invención de imágenes, variada y rica, que confirma la hipótesis de que el valor del proceso fotográfico no consiste tanto en reproducir la realidad como en crear otra realidad *ex novo*". Esta es una de las máximas de este autor, que dice cómo "la realidad sigue poniendo obstáculos en mi camino... Es arduo hacer imágenes, pero yo quiero obtener otra realidad en mi fotografía. O más realidad" (p.7).

Difícil elección para el fotógrafo. "Las imágenes de Pete Turner no van dirigidas a la razón del individuo, sino a sus emociones, a sus sentimientos y a sus reacciones afectivas a través de lo subconsciente y lo irracional. La finalidad esencial de esta fotografía, que en otro lugar he definido como persuasiva, es producir un deseo, tanto más intenso y fecundo cuanto menos pueda analizarse por medio de la fría razón. Para lograrlo, Turner se sirve de un nutrido arsenal de medios expresivos" (p. 7).

Creaciones fotográficas que son, a su vez, visiones orientadas hacia la construcción de mundos repletos de sensaciones que no son ajenas al interés del fotógrafo por la ciencia-ficción.

Artículo "Pete Turner, maestro del realce cromático".

Este pequeño texto nos introduce en las características más técnicas de la obra de Turner, que confiesa que la alteración que lleva a cabo sobre los colores no obedece a un intento experimental *per se* sino a una vocación de utilizar los elementos a favor de la imagen mental que pretende desarrollar. "Desde el comienzo de su actividad, a Turner siempre le interesó alterar las fotografías. Del simple embellecimiento de imágenes ya existentes (esa realidad que constantemente levantaba barreras ante él) pasó a construir otras cuya existencia y valor sólo eran posibles porque les inyectaba toda una serie de efectos personales. No sólo controlaba el aspecto físico, el diseño y el equilibrio de la composición, sino también la calidad cromática con todos sus tonos. Actualmente, hace lo que quiere con los colores" (p. 58).

Mediante tales manipulaciones, obtenía Turner mundos irreales, a veces amenazadores, siempre fríos, deshabitados, jugando con el subconsciente. "La publicidad no precisa de matices, sutilezas ni distinciones. El mensaje publicitario, cuyo efecto está apoyado fundamentalmente por la fotografía, es directo, preciso, y está orientado a un objetivo. De modo análogo, las imágenes en color de Turner, tan 'simples' desde un punto de vista gráfico, parecen estar hechas para amoldarse a los deseos de un director artístico" (p. 59).

El propio Turner habla de una deformación de su vista que se corresponde más con la focal de 20 mm. que con la clásica de 50 mm. Tal mirada queda perfectamente reflejada en sus fotografías, siempre con película Kodachrome, sobre la que luego ejerce sus manipulaciones. "Yo fotografío pensando en la copiadora óptica" (p. 60).

Pete Turner, mago del color. Técnica.

"Si analizamos las fotografías de Pete Turner para comprender la esencia de su técnica, advertimos la existencia de dos métodos, dos fórmulas, que se repiten. En primer lugar, el empleo frecuente de ópticas de distancia focal extrema, con cierta preferencia por el objetivo gran angular. Y en segundo lugar, la manipulación de los colores. El primer método, precisamente por utilizar las cualidades intrínsecas de los objetivos grandes angulares, no sólo produce una intensificación óptica y el correspondiente efecto espectacular de la imagen, sino que además realza la intensidad y el contraste del color. Por lo que se refiere al tema de la intensidad, merece la pena recordar que a menudo Pete Turner, refiriéndose también a fotografías tomadas con teleobjetivo, ha declarado expresamente que prefiere trabajar con el cielo cubierto y luz artificial: iluminación muy recomendable para obtener colores brillantes. En lo que respecta a la manipulación enérgica de los colores y a la incorporación de imágenes monocromáticas, cabe decir que no lo hace, como a menudo se cree, únicamente en el momento de la toma, sino que en muchos casos –sobre todo en su obra más reciente- tiene lugar en una segunda etapa, durante el proceso de reproducción" (p. 62)

2. NIVEL MORFOLÓGICO

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO FOTOGRÁFICO
Se trata del trazado de una carretera tomado desde un punto excepcionalmente bajo, casi a la altura del asfalto, en profundidad de campo, con el resaltado especial de la línea divisoria, que se convierte en el eje central. No se divisan vehículos ni personas. El fondo, con vegetación, resulta amorfo y un intenso color naranja señala la puesta de sol.

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS
PUNTO Todo apunta hacia un fondo de la imagen que es el centro de atención en tanto que "camino" trazado por la perspectiva. Ahí, zonas de penumbra, adquieren texturas puntuales en la línea del horizonte. Podemos señalar también el efecto de punteado que se ha provocado sobre el asfalto, a modo de reflejos luminosos, como diminutos e incontables puntos blancos, ligados a la textura de tal superficie. Por otro lado, como resultado de la percepción visual, las líneas blancas sobre el asfalto van perdiendo en la profundidad su entidad de rectas para convertirse también en puntos.
LINEA Absoluto privilegio de las líneas rectas. Los elementos circulares no tienen gran presencia. Trazados rectilíneos convergentes para producir la sensación de profundidad. Los hay de tres tipos: línea blanca central del asfalto, líneas continuas laterales y líneas de caminos rurales; las tres tienden a encontrarse en un fondo hipotético (infinito) y se perciben como paralelas. Cruzando, horizontalmente, se pueden vislumbrar las líneas de arado de los campos, mucho menos relevantes pero en abierta colisión de dirección en un plano ligeramente inclinado. Finalmente, las superficies de vegetación, planas frente al fondo, sobre las que se produce un efecto de solarización, han perdido su definición y aparecen como rasgos de sombras, bloques con superficies curvilíneas.
PLANO(S)-ESPACIO El uso del gran angular nos hace percibir un espacio cercano en primer término que es la misma textura del asfalto, en el centro de la carretera. La convergencia en el infinito de las líneas provoca la perspectiva que nos permite hablar de un segundo plano, el del fondo, constituido por la vegetación –recortada- y la puesta de sol. En realidad, este segundo plano, correspondiente al fondo, asemeja una cortina, un límite que ya no tiene profundidad alguna porque esta corresponde exclusivamente al camino que se pierde en tal fondo.
ESCALA La fotografía está dividida en una proporción aproximada de 1/3 – 2/3 y la línea del horizonte está situada en la parte superior, sobre la que se recortan las siluetas de la vegetación. No hay elementos dimensionales que nos permitan hablar de diferencias en la escala, pero la fuerte perspectiva condiciona la preeminencia del asfalto en la parte inferior, en donde el ancho de la carretera ocupa todo el encuadre, en tanto que va reduciéndose a un punto en la parte superior.
FORMA Si establecemos una distinción entre los dos tercios inferiores y el superior, vemos cómo la parte correspondiente a aquellos se rige por una absoluta simetría, condicionada por la línea divisoria central, en tanto que el tercio superior ofrece claras diferencias entre el lado izquierdo (matorrales bajos) y el derecho (árboles y conjuntos de árboles).
TEXTURA No hay grano fotográfico. Los puntos sobre el asfalto remiten a texturas pero no se trata del nivel fotográfico sino del perceptivo (un asfalto sobre el que rebota la luz de la puesta de sol).
NITIDEZ DE LA IMAGEN También aquí podemos distinguir dos zonas. En la parte inferior hay una total nitidez, que llega hasta niveles insólitos de profundidad, probablemente por la manipulación ejercida sobre los materiales; en la parte superior, las ramas de la vegetación apenas pueden distinguirse ya que las sombras provocadas por el fondo luminoso las encierran en bloques monolíticos.
ILUMINACIÓN No hay luz artificial, aunque presuponemos la utilización de recursos y/o refuerzos en el revelado y en el positivado. También es notorio el uso de filtros.
CONTRASTE Tanto por la definición de los distintos elementos que componen la fotografía como por el uso de colores extremos, el contraste es muy fuerte, si bien hay un predominio de la tonalidad oscura (que no de negros).

UNIVERSITAT JAUME•I

TONALIDAD / B/N-COLOR

Como acabamos de decir, cierta oscuridad tonal como elemento privilegiado y contrastes elevados entre los diversos colores que están presentes, con una gradación negro / verde / naranja / amarillo, siempre de elevados contrastes. La superposición del negro (siluetas de los árboles) sobre el fondo anaranjado provoca un recorte rojizo que genera un borde a lo largo de toda la superficie, lo que recuerda la imagen videográfica cuando hay fuertes contrastes lumínicos entre figura y fondo.

OTROS

No podemos obviar la posibilidad de que la fotografía haya sido montada por superposición de dos capas diferentes y, en este caso, el fondo no correspondería al original sino que tendría otra procedencia. Refuerza esta idea el texto sobre la técnica de Pete Turner cuando dice: "Turner acentúa el contraste y la intensidad de los colores al máximo. Su copiadora óptica, a la que ha dado un carácter personal añadiéndole filtros e instrumentos creados por él, según dice, le permite crear muchas opciones. Además, el mecanismo es capaz de movimientos muy precisos, del orden de micras, lo cual le permite lograr unos ajustes perfectos y manejar adecuadamente inserciones de dos o más imágenes cuando se están combinando. De este modo puede trasladar una carretera de Nevada a un fondo de montañas, recreando un paisaje que sólo existe en su mente" (p. 60).

REFLEXIÓN GENERAL

Imagen altamente compleja pese a la claridad referencial. Se trata de una producción que es fruto de un trabajo sobre los materiales ópticos (objetivo, diafragma, filtros) y sobre los resultados de un primer negativo o diapositiva que ha sido manipulado con objetivos previamente determinados. No deberíamos hablar de experimentación sino de acondicionamiento, puesto que el autor lleva la imagen al terreno que le interesa, construye su propia realidad, con independencia de la tergiversación que pueda producirse sobre la referencial.

3. NIVEL COMPOSITIVO

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO
PERSPECTIVA Muy marcada, no solamente por el establecimiento evidente de un punto de fuga en el que confluyen todas las líneas sino por el redimensionamiento que se genera al tratarse de un plano a ras del suelo, que otorga mucha mayor profundidad al conjunto. La vegetación actúa como una barrera física que ancla el final de la línea y permite dejar de pensar en ella como un camino hacia el infinito.
RITMO Hay diversos elementos reiterados en la imagen: las líneas dibujadas sobre el asfalto, los puntos blancos que le dotan de textura, las vegetaciones, los surcos en el campo, etc. Pese a no existir objetos ni seres humanos, hay un ritmo constatable en la composición.
TENSIÓN Fundamentalmente por la estratificación y el contraste de colores. La división de la imagen por el centro crea una tensión evidente entre ambas zonas, sobre todo por la brusca ruptura que provoca la barrera silueteada al fondo. Por otro lado, el tono naranja-amarillo de la puesta de sol choca radicalmente con la oscuridad predominante en los dos tercios inferiores.
PROPORCIÓN Visualmente, como consecuencia de la perspectiva, la sensación percibida es de respeto por las proporciones. Sobre el plano, podemos decir que el gran angular confiere al primer término un grado de gigantismo sobre el resto de la fotografía.
DISTRIBUCIÓN PESOS Hay simetría y, en consecuencia, los pesos visuales son homogéneos, salvo la discrepancia de volúmenes entre la vegetación de la parte derecha y la izquierda del tercio superior. No obstante, en el conjunto se privilegia la homogeneidad.
LEY DE TERCIOS El punto de fuga está perfectamente señalado por la línea divisoria, que coincide con el centro de la imagen. Como ya hemos indicado, la barrera del fondo, que contrasta abiertamente con el resto, quiebra la opción de una extensión imaginaria hacia el exterior de la imagen, por lo que el punto de fuga tiene un anclaje concreto en la superficie de la fotografía (centro inferior del tercio superior). No se quiebra la ley de tercios sino que se privilegia la línea del horizonte, que coincide con el tercio superior, y la composición se lleva a cabo mediante figuras geométricas bien establecidas.
ESTATICIDAD / DINAMICIDAD Pese a que la simetría apunta hacia la estaticidad, la línea de fuga y la progresión que esta genera dotan a la imagen de una cierta dinamicidad que no puede confundirse con sensación alguna de movimiento. Se trata, en cualquier caso, de una imagen estática; ítem más, puesto que ningún elemento dinámico aparece en ella (ni vehículos, ni seres humanos). Cuando hablamos de dinamicidad nos referimos en este caso a un recorrido visual que no es monolítico.
ORDEN ICÓNICO Evidencia de referentes desde el punto de vista de la experiencia que de ellos tenemos. Ahora bien, Turner construye una realidad deformada, mágica, que obedece a otros parámetros en los que el juego icónico adquiere relevancia. La imagen puede ser estudiada desde una perspectiva de contrastes y organización interna que revela una gran complejidad. Hablamos, pues, de un equilibrio estático, reforzado por la simetría de la imagen.
RECORRIDO VISUAL La línea arrastra la mirada hacia el punto de fuga, donde se ancla. Es difícil sustraerse a tal sensación, casi obligada por la composición del encuadre.
POSE No la hay puesto que no hay elementos antropomórficos.
OTROS No se observan otros aspectos relevantes.
COMENTARIOS Queremos resaltar la importancia de la profundidad de campo, sobre la que luego volveremos, y cómo ésta hace posible una perspectiva casi ilimitada.

UNIVERSITAT JAUME•I

ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN
CAMPO / FUERA DE CAMPO No hay otro fuera de campo que la extensión que se intuye más allá de los márgenes de la fotografía, pero en este caso no es relevante. Sin embargo, la línea central sobre el asfalto remite a un fuera de campo que es su continuidad justo hacia el punto de nuestra visión, la posición donde se ha colocado la cámara y que sabemos es también la carretera.
ABIERTO / CERRADO Abierto.
INTERIOR / EXTERIOR Exterior.
CONCRETO / ABSTRACTO Parámetro este difícil de precisar, toda vez que, como hemos comentado, los referentes nos son conocidos, pero no la forma en que han sido conjuntados; la imagen resulta casi inverosímil, lo que le confiere un cierto nivel de abstracción.
PROFUNDO / PLANO Absoluta profundidad. La vegetación, silueteada, sí aparece como algo plano, en el fondo, pero el conjunto juega esencialmente con la profundidad de campo.
HABITABILIDAD El nivel de abstracción no lo hace posible como habitable. Este es el lugar elegido por el cámara y nosotros podemos observar a través de su mirada, pero sin implicación.
PUESTA EN ESCENA No la hay, salvo por la elección del punto de vista.
OTROS No se observan otros aspectos relevantes.
COMENTARIOS No es necesario insistir en que una foto de estas características se nutre de una composición fundamentalmente espacial, pero es un lugar abierto, exterior, referenciable, que no aporta otro interés que el juego de profundidad y el tratamiento que se ha ejercido sobre la materia original.

TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN
INSTANTANEIDAD "Momento decisivo" si consideramos la absoluta carencia de objetos y seres animados. La imagen es instantánea en cuanto el referente no se ve afectado por el momento de su ejecución.
DURACIÓN Nula. Tiempo inexistente.
ATEMPORALIDAD Puede situarse el momento del día, a la puesta de sol, pero poco más. Al no existir elementos calificadores la fotografía se hace intemporal.
TIEMPO SIMBÓLICO No procede.
TIEMPO SUBJETIVO No procede.
SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD No hay elementos que la promuevan. La mirada se proyecta sobre la imagen a modo de observador. Se producen sensaciones exclusivamente.
OTROS No se observan otros aspectos relevantes.
COMENTARIOS La temporalidad no es un elemento de relieve en esta imagen, por lo que no requiere mayores comentarios.

REFLEXIÓN GENERAL
Puesto que lo que se pretende es la transmisión de una sensación, los aspectos compositivos juegan una baza esencial. El hecho de que la imagen de fondo quede silueteada provee un tono fantasmagórico que huye de la representación realista, en tanto que las líneas y el punto de fuga construyen un universo geométrico.

4. NIVEL INTERPRETATIVO

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA
PUNTO DE VISTA FÍSICO Absoluta frontalidad y centrado de la mirada, muy cercana al suelo pero alineada a él. Se ha elegido un punto de la carretera en la que esta desciende levemente para ascender más tarde; de esta forma, el posicionamiento de la cámara se sitúa en paralelo al asfalto (ligeramente picado) y contribuye a dar mayor relevancia a la perspectiva. No hay que olvidar el uso de un objetivo gran angular (probablemente un 15 o 20 mm.) que amplía sensiblemente el efecto que el autor intentaba generar.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES No hay personajes.
CALIFICADORES No los hay.
TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD No hay presencia enunciativa manifiesta, pero la composición y el tratamiento de la imagen obligan a pensar en un ente enunciador y, sobre todo, en una construcción que tiene poco que ver con la verosimilitud. La sensación es el objetivo buscado y no una representación realista.
MARCAS TEXTUALES Las huellas del tratamiento de la imagen se convierten en marcas textuales. Así, los rebordes rojizos de la vegetación o las moles en sombra, indistinguibles, la textura de la carretera, etc. Son elementos que han sido manipulados y que conservan el testimonio del trabajo sobre ellos.
MIRADAS DE LOS PERSONAJES No los hay.
ENUNCIACIÓN La enunciación no se manifiesta, salvo, como hemos dicho, a través de la manipulación, como huella en el propio texto fotográfico.
RELACIONES INTERTEXTUALES Por supuesto, esta imagen se integra directamente en la trayectoria de creación de mundos de Pete Turner, pero, además, recuerda muy directamente el afiche de *Encuentros en la tercera fase*, película de la que sabemos que Turner llevó a cabo las fotos publicitarias.
OTROS No se observan otros aspectos relevantes.
COMENTARIOS Los aspectos enunciativos quedan muy al margen en esta fotografía, toda vez que cumplen la función de huellas autorales pero no una propuesta narrativa o discursiva (repetimos que el intento de Turner es la transmisión de sensaciones, lo cual es de por sí sumamente abstracto).

INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO
Sería un tanto pretencioso llevar a cabo una interpretación de esta fotografía habilitando para ello suposiciones de todo tipo. En nuestro criterio, el objetivo de Turner de provocar sensaciones en el espectador queda perfectamente satisfecho y, además, se desvelan mecanismos de manipulación sobre los procesos fotográficos: en el momento de la toma, por la aplicación de filtros (independientemente de la elección del punto de vista y el momento de luz); durante el revelado, por forzar el negativo en ocasiones (es frecuente el tratamiento de cierto tipo de películas como si se tratara de otro tipo de sensibilidades); antes del positivado, por la práctica de las ópticas de duplicación, y durante este (texturas, tipos de papel, tiempos de exposición, filtros). No cabe duda de que Turner encaja en un tipo de fotógrafo que es abiertamente artístico, experimental, pero está muy ligado a las concepciones más radicales de la aplicación publicitaria de las imágenes, lo cual le permite combinar ambas posibilidades y tener la financiación adecuada para llevarlas a cabo.

Análisis realizado por:
Dr. Francisco Javier GÓMEZ TARÍN (Grupo ITACA-UJI)