

# TFG

---

## LEYENDAS DE L'AIGUILLE DU MIDI. EL SISTEMA DE ZONAS EN LA FOTOGRAFÍA DIGITAL.

Presentado por Miguel Navarro Olmier  
Tutora: Amparo Berenguer Wieden

Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2020-2021



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

Este proyecto recoge una serie de fotografías tomadas en l'Aigulle du Midi (*Aiguilles de Chamonix*, Macizo del Mont Blanc) y presentadas en formato de Libro de artista.

El objetivo principal es aplicar de forma práctica el *Sistema de zonas* propuesto por Ansel Adams en la década de los 40 y comprobar si éste resulta adecuado en la actualidad ya que fue diseñado en el contexto de la fotografía analógica.

El libro de artista narra el hipotético origen de las montañas en un relato original que aúna fantasía y realidad y, a modo de hilo conductor, hace de guía a través de la serie fotográfica. En la actualidad, el *Sistema de zonas* tiene cabida en la era digital puesto que la escala de grises obtenida por este método es más cercana a la realidad que aquella ofrecida por los ajustes preestablecidos del fabricante de cámaras fotográficas digitales obteniendo así, imágenes más contrastadas y artísticas.

## PALABRAS CLAVE

*Fotografía, Libro de artista, Sistema de zonas, Ansel Adams, Maquetación, Leyendas*

## ABSTRACT

This project gathers a series of photographs taken from *l'Aigulle du Midi* (*Aiguilles de Chamonix*, Mont Blanc Massif) and is presented in an artist's book format.

The main objective is the practical application of the *Zone System* proposed by Ansel Adams in the 1940s, in order to see if it is suitable nowadays since it was designed for analog photography.

The book narrates the hypothetical origin of the mountains in an original story that combines fantasy and reality and, as a common thread, acts as a guide through the photographic series. Currently, the *Zone System* has a place in the digital age since the gray scale obtained by this method is closer to reality than that offered by the manufacturer's preset adjustments of digital cameras, thus obtaining more contrasting and artistic images.

## KEYWORDS

*Photography, Artist's Book, Zone System, Ansel Adams, Page Layout, Legends*

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer especialmente a Raquel Q. todo su apoyo y confianza pues, de no ser por ella, posiblemente a día de hoy no estaría redactando estas líneas.

A toda mi familia que durante 11 años nunca ha juzgado que haya dado un rodeo más largo de lo habitual en mis estudios y por todos los esfuerzos y sacrificios que han tenido que hacer.

A Joel G. otro gran artista que siempre ha estado a mi lado alabando mi trabajo.

A Amparo B. por tutorizar este proyecto, por todos los consejos y por dejarme ser yo mismo.

A Jesús P. mi profesor de plástica de la ESO que casi me suspende porque se pensaba que eran mis padres quien hacían los dibujos.

Y, sobre todo, a los que ya no están y no han podido ver cómo esta etapa llega a su fin para dar comienzo a una nueva. Pero que, sin ellos, nada de esto hubiese tenido sentido.

Gràcies per tot. Vos estime!

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>6</b>
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA</b> .....	<b>7</b>
<b>2.1. OBJETIVOS</b> .....	<b>7</b>
<b>2.2. METODOLOGÍA</b> .....	<b>7</b>
<b>3. CONTEXTO TEÓRICO Y CONCEPTUAL</b> .....	<b>9</b>
<b>3.1. MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>9</b>
<b>3.1.1. El paisaje</b> .....	<b>9</b>
<b>3.1.2. La fotografía de paisaje en la actualidad</b> .....	<b>11</b>
<b>3.1.3. Historia del sistema de zonas</b> .....	<b>13</b>
<b>3.1.4. El sistema de zonas: El concepto de zonas</b> .....	<b>15</b>
<b>3.1.5. El sistema de zonas y la medición de luz</b> .....	<b>16</b>
<b>3.1.6. El libro de artista y el fotolibro</b> .....	<b>17</b>
3.1.6.1. Relación entre imagen y texto .....	<b>19</b>
<b>3.2. MARCO REFERENCIAL</b> .....	<b>21</b>
<b>3.2.1. Ansel Adams</b> .....	<b>21</b>
<b>3.2.2. Edward Ruscha</b> .....	<b>23</b>
<b>3.3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA</b> .....	<b>24</b>
<b>3.3.1. Mapa conceptual</b> .....	<b>24</b>
<b>3.3.2. Realización de las fotografías</b> .....	<b>24</b>
<b>3.3.3. Composición</b> .....	<b>26</b>
<b>3.3.4. Encuadernación</b> .....	<b>28</b>
<b>3.3.5. Micro relato</b> .....	<b>30</b>
<b>3.4. ARTES FINALES</b> .....	<b>31</b>
<b>4. CONCLUSIONES</b> .....	<b>34</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>36</b>
<b>6. ÍNDICE DE IMÁGENES</b> .....	<b>38</b>
<b>7. ANEXO</b> .....	<b>40</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

*L'Aiguille du Midi* es la montaña más alta y escarpada del sistema de aristas rocosas de las Agujas de Chamonix, ubicadas en la región francesa del macizo del Mont Blanc. Esta cumbre de más de 3000 metros de altura representa una de las vistas más sobrecogedoras de todo el paisaje alpino pues rodea y vigila desde la antigüedad al inmenso *Glaciar du Géant*.

Mi primer viaje a esta montaña fue durante el verano de 2015 – casi de forma improvisada – y desde entonces, ya no logré sacar de mi cabeza la salvaje belleza de su figura. Curiosamente, unos años antes tuve en mis manos el libro *400 Photographs* de Ansel Adams y me quedé prendado de la manera en que el autor logró plasmar los diferentes paisajes y regiones que visitó a lo largo de su vida.

Cuatro años más tarde, regresé a mi preciada montaña y, con más experiencia en fotografía e inspirado por los contrastes de luces y sombras que emanaban de ésta, decidí capturarla minuciosamente siguiendo la teoría del *Sistema de zonas* ideado por Adams.

El *Sistema de zonas* es un método fotográfico que engloba desde la captura de la imagen hasta el procesado de la misma. Su principal objetivo es poder plasmar las diferentes tonalidades de gris, blanco y negro de una manera más fidedigna.

Este método fue diseñado en la década de los 40, es decir, en el contexto de la fotografía analógica. Uno de los principales retos de este trabajo fue, por tanto, adaptar esta teoría a la época digital con el objetivo de averiguar si éste resultaba de utilidad en la actualidad.

El proyecto final engloba una serie de 13 fotografías de *L'Aiguille du Midi* tomadas siguiendo el *Sistema de zonas* de Ansel Adams recogidas en formato Libro de artista y que acompañan un micro relato del hipotético origen de la montaña.

Tome la decisión de realizar la obra en formato de *Libro de artista* pues éste ofrece la posibilidad única de aunar escultura, fotografía y poesía. El *Libro de artista* es arte en todo su conjunto y entendemos el conjunto como la obra en sí y no su contenido o su continente únicamente.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1. OBJETIVOS

- Poner en práctica la medición de la luz en el ámbito de la fotografía digital a través del *Sistema de zonas*.
- Realizar fotografía de paisaje en *L'Aiguille du Midi*.
- Elaborar un *Libro de artista* cuyo contenido y continente sean congruentes.
- Demostrar que la fotografía digital y la analógica pueden seguir coexistiendo a día de hoy.
- Aplicar todo lo aprendido durante los cuatro años del Grado para lograr comunicar con eficacia mis ideas y visión como artista a través de un formato físico como el *Libro de artista*.
- Entender los distintos tipos de encuadernación y cuáles son los más idóneos para transmitir el significado completo de la obra.
- Conseguir una serie de fotografías de paisaje, siguiendo una temática homogénea y relacionarlo con un relato.

### 2.2. METODOLOGÍA

Para la realización de este proyecto se han puesto en práctica los conocimientos y teorías aprendidas en las asignaturas de: *Libro de artista y tipografía móvil*, *Fotografía y procesos gráficos*, *Procedimientos fotográficos* y *Diseño gráfico aplicado*.

En primer lugar, destacar que todas las fotografías fueron tomadas personalmente en la zona de Los Alpes franceses, más concretamente en *l'Aiguille du Midi* (*Aiguilles de Chamonix*, Macizo del Mont Blanc). Paralelamente, se redactó un micro relato que narrase un hipotético origen de las montañas alpinas a medio camino entre fantasía y realidad tomando de inspiración

El equipo utilizado para la captura de las diferentes imágenes fue una cámara tipo Réflex Canon EOS77D. Se empleó una carta de grises como referencia para la *zona V* o *gris neutro* del *Sistema de zonas* utilizado por Ansel Adams (ver apartado 3.1.4. *El sistema de zonas: El concepto de zona*) poniendo como ejemplo sus fotografías paisajísticas del parque de Yosemite.

Posteriormente se seleccionaron 13 fotografías del total de imágenes tomadas para emplearlas de manera simbiótica junto al relato, y así, formar el conjunto de la obra. Seguidamente, se procedió a la maquetación del proyecto con el software Adobe InDesign® buscando el equilibrio entre texto-imagen. Se empleó la teoría de la composición y disposición, tanto en el diseño gráfico como en la elección de la tipografía y su tamaño, para lograr una relación significativa del trabajo.

A continuación, en un laboratorio digital, se imprimieron las fotografías al tamaño elegido (21x29 cm) en un papel de tipo Basik® con un gramaje de 200 g. Paralelamente, se realizó una búsqueda bibliográfica de diferentes *Libros de artista* y *Foto-libros* para asentar las bases y que sirviesen de inspiración para la creación del formato físico de este Trabajo de final de Grado (TFG). Una vez recabados, se procedió a su análisis en profundidad y a la extracción de los diferentes apartados y elementos que serían de ayuda para el presente proyecto.

Así mismo, se llevó a cabo una revisión de diversos referentes artísticos con una metodología de trabajo similar para terminar de pulir los diferentes detalles estilísticos de este TFG. De entre todos los autores consultados, destaca la figura de Edward Ruscha. Su libro *Twentysix gasoline stations* – maquetado en formato acordeón – ha servido de inspiración a la hora de maquetar las *Leyendas de l'Aiguille du Midi*. Se descartaron finalmente otro tipo de encuadernaciones como: la francesa, pliegos ocultos, cosida con nervios, etc., puesto que no existía una congruencia entre contenido de la obra y continente de la misma.

Finalmente, se procedió a dar forma al libro físico encuadernado a modo acordeón (también denominado *leporello*) con una extensión de 13 pliegos conformando una totalidad de 377 cm de longitud.

## 3. CONTEXTO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

### 3.1. MARCO TEÓRICO

#### 3.1.1. *El paisaje.*

La fotografía de paisaje fue uno de los primeros campos que – junto con la naturaleza muerta – abordaron los primeros fotógrafos a causa de los largos tiempos de exposición que requerían los materiales fotosensibles que empleaban en los primeros inicios. Fue este el motivo principal del que no pudiesen registrar nada que se encontrara en movimiento.<sup>Fig. 1</sup>

Alrededor de 1850, el retrato fotográfico despuntó por encima de los otros estilos, no obstante, la fotografía de paisaje seguía despertando el interés de muchos artistas que continuaron desarrollándola a lo largo del S. XIX.

Desde principios del S. XX hasta los años 1920 – 1930, el paisaje fotográfico estaba fuertemente ligado al pictorialismo<sup>Fig.2</sup>, dotándolo de un sentido romántico o poético que primaba sobre el realismo y la figuración.

Fue la Primera Guerra Mundial, seguida de la Gran crisis económica de los años 30 y, posteriormente, la carrera armamentística lo que propició a los artistas a replantearse una nueva solución creativa que les permitiesen enfocar sus obras de otro punto de vista.

Todo esto sirvió de punto de inflexión para que la fotografía, rompiera todo nexo de unión con la pintura y su afán por emularla. Los fotógrafos no querían idealizar la realidad como sí hacían los pictorialistas, sino perseguían representar las cosas tal y como sucedían. Así fue como nació un nuevo tipo de fotografía que fue bautizada con el nombre de *Fotografía Pura* en Estados Unidos y *Nueva Objetividad* en Europa.

En EEUU, Alfred Stieglitz (1864 – 1946), considerado como uno de los mejores pictorialistas de la época, abrazó fuertemente la transición de la fotografía y fue un gran defensor de la *Fotografía Pura* junto a otros fotógrafos coetáneos como Edward Steichen, Paul Strand y Edward Weston.

Paralelamente, en Europa, Albert Renger-Patzsch (1887 – 1966) se convertiría en el impulsor de la *Nueva Objetividad*. El fotógrafo alemán, logró la perfecta armonía entre el paisaje tradicional (vinculado a la naturaleza) y el paisaje industrial.



Figura 1. Joseph Nicéphone Niépce (1826): *Punto de vista desde la ventana de Gras*



Figura 2. Bernhard Troch (1904): *Abend Silhouette*.



Figura 3. Otto Steinert (1950): *Pedestrian's Foot*.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, en Alemania se creó el grupo *FotoTom* – encabezado por Otto Steinert – que introdujo en Europa el concepto de *Fotografía Subjetiva*<sup>Fig.3</sup>. Esta nueva corriente artística buscaba la libertad creativa del fotógrafo pues su ulterior objetivo era hacer hincapié en la visión personal del artista a la hora de realizar la composición y procesado de imagen. En ese sentido, lograba alejarse de la *Nueva Objetividad* en cuanto a la autonomía ofrecida, no obstante, seguía siendo igualmente exigente en cuanto a dominio de la técnica fotográfica.



Figura 4. John Pfahl (1977): *Blue Grid*.

A mediados del S.XX diversos fotógrafos como: Paul Capongiro, Jerry Uelsmann, Wynn Bullock, Minor White, entre otros, fueron también impulsores de la *Fotografía Subjetiva* en EEUU.

Con los años, esta corriente artística ha ido evolucionando hasta lo que conocemos en la actualidad como el *Land Art*, del que las diferentes obras producidas se adscriben a su canon representativo de lo efímero como conceptualización de la realidad. Destacan en esta corriente del paisajismo fotográfico artistas como John Pfahl<sup>Fig. 4</sup>, Michael Mitchell o Graham Howe.

---

Fig. 1. NIÉPCE J. *Punto de vista desde la ventana de Gras* (1826). Se estima que tardó unas 8 horas en impresionar la placa pese a estar a plena luz del día. Se puede observar en la posición del sol sobre las azoteas y paredes.

Fig. 2. TROCH B. *Abend Silhouette* (1904). Descartó los primeros planos, y los horizontes lejanos. Destaca la luz infiltrándose entre dos masas sombrías. Posee un carácter amenazante.

Fig. 3. STEINERT O. *Pedestrian's foot* (1950). Steinert, impulsor de la Fotografía Subjetiva en la Alemania de la postguerra dijo en una ocasión: *Mi meta consiste en realizar una fotografía creadora por sus formas, sirviéndome de todas las posibilidades inherentes a su técnica.*

Fig. 4. PFHAL J. *Blue Grid* (1977) Los referentes pictóricos se superponen sobre el aspecto desolado de una tierra agrietada.



Figura 5. Antonio Martínez Tomás (2014): *Las tres muelas*.

### 3.1.2. *La fotografía de paisaje en la actualidad.*

Los avances tecnológicos de los que disponemos en la actualidad, sumado al hecho de que existen a día de hoy infinidad de cámaras digitales, han permitido un importantísimo desarrollo de la fotografía de paisaje. Estos avances, han logrado desarrollar una técnica fotográfica mucho más cómoda y dinámica, y además, la inmediatez de los resultados y la posibilidad de mejoras en postproducción han hecho que la fotografía digital esté al alcance de todo el público.

Otro aspecto a destacar de la fotografía de paisaje a día de hoy es la posibilidad de capturar la imagen con un mayor rango de colores que en la época analógica pues, ésta última, estaba especialmente diseñada para la fotografía en blanco y negro.

Hoy en día tenemos disponibles multitudes de aplicaciones meteorológicas y de geolocalización, además de diferentes foros online de fotografía (como el *Photographer's Ephemeris*) que nos permiten elegir el momento y lugar exacto para capturar la imagen deseada. Esto resulta de especial interés a la hora de escoger la calidad y cantidad de luz que incide en la escena en cualquier momento del día.

Mención aparte merece el papel de la fotografía digital y las nuevas tecnologías en el contexto de la fotografía de paisaje nocturno. Actualmente, podemos capturar imágenes nocturnas de gran calidad gracias a la mejora de los sensores de los dispositivos, el uso de largos tiempos de exposición y empleando la luz natural de la luna o apoyarnos de luces artificiales sin necesidad de cableado extra.

Además, hoy en día, las cámaras más actuales son capaces de corregir la trepidación por software permitiendo lograr fotos más nítidas a largas exposiciones. <sup>Fig. 5</sup>

La fotografía de paisaje actual se acerca a la tradicional en el sentido de la composición de la imagen pues ambas, se centran siempre en el objeto principal a fotografiar persiguiendo el realizar contraste tanto si la fotografía es a color o en blanco y negro. Ésta, quizás sea una de las pocas similitudes que ambas compartan pues la fotografía de paisaje, al contrario de su predecesora, busca

---

Fig. 5. MARTÍNEZ A. *Las tres muelas* (2014). Iluminación de la luna, 30 fotos de 1 minutos de exposición cada media hora. La configuración f/4.5-60s-640ISO-33mm-3200k.

Figura 6. Bob Wick (s.f.): *Bureau of Land Management*



alcanzar unas nuevas perspectivas más subjetivas y artísticas e intenta alejarse de la tradicional imagen postal.<sup>Fig. 6</sup>

A fecha de hoy existe la falsa creencia de que la fotografía de paisaje es uno de los campos más sencillos dentro de la fotografía artística, sin embargo, ésta no se limita únicamente en salir a tomar una simple imagen al aire libre. Merece especial atención todo el trabajo previo a realizar a la hora de planificar la captura de la imagen: desde la elección del lugar y perspectiva exacta, la fecha y hora, las condiciones meteorológicas óptimas, etc., por no mencionar todo el proceso creativo de postproducción de la imagen.

Todo lo anteriormente comentado, sumado al hecho de que existe la dificultad intrínseca de que se den unas condiciones de luz similares que permitan repetir alguna de las fotografías de la serie, si éstas no han resultado ser del agrado del artista, hacen de la fotografía de paisaje uno de los campos más complejos de la fotografía.

Cabe mencionar a algunos fotógrafos que en la actualidad mantienen esta disciplina en plena expansión técnica y artística, entre otros, destacan Antonio Martínez (la composición prima sobre el resto), Antony Spencer (prioriza la nitidez en sus fotografías), Chris Burkard (emplea el factor humano para darle más narrativa a la imagen), Pete Carsten (fotógrafo del National Geographic, la paciencia es una de sus mayores virtudes), etc.

---

Fig. 6. WICK B. *Bureau of Land Management* (s.f). Estudio de las líneas para una composición más atractiva.



Figura 7. Extintómetro de Watkins.

### 3.1.3. Historia del sistema de zonas.

El *Sistema de zonas*, se ideó como solución a problemas técnicos concretos surgidos a raíz de la aparición de dos innovaciones en el campo de la fotografía: la invención del exposímetro eléctrico y la utilización de los materiales pancromáticos.

La técnica del *Sistema de zonas* se les atribuye a los fotógrafos estadounidenses Ansel Adams y Fred Archer alrededor de la década de los 40. El propio Adams dijo en una ocasión que “no es algo que él haya inventado, únicamente es codificar los principios de la sensitometría” pues el *Sistema de zonas* es una técnica de fotografía analógica que se emplea para determinar tanto la exposición como el revelado de la película para optimizar los resultados.

Durante el periodo de entreguerras aparecen los primeros exposímetros que permitieron una significativa mejoría a la hora de determinar cual era la exposición de la imagen óptima. Hasta entonces solamente se disponían de los antiguos extintómetros – creados y distribuidos por *Watkins Standard Exposure Meter*<sup>Fig. 7</sup> – precursores de los antiguos Medidores de extinción que empleaban diversas densidades de filtro para calcular la mínima cantidad de luz requerida.

Con los métodos disponibles hasta la invención del fotómetro, únicamente se contaba con medidas “subjetivas” de medición, por tanto, era un procedimiento un tanto impreciso. El extintómetro únicamente podía ser utilizado junto a un experto que debía confirmar “a ojo” que la medición de luz era correcta, por tanto, se basaba en el empirismo con lo cual quedaba intrínsecamente sujeto a error humano. Era un procedimiento lento y que, además, obligaba en cierto modo a memorizar los parámetros según las condiciones de luz determinadas y no siguiendo una reflexión lógica que permitiese deducir los diferentes parámetros requeridos.

Otro factor determinante fue el desarrollo de las películas pancromáticas y su comercialización durante la década de los 30. Dichas películas son sensibles a todos los colores del espectro y esto supuso otro importante avance para las artes fotográficas pues las anteriores películas ortocromáticas no eran sensibles al espectro de rojos.

Esto último, no obstante, suponía en cierto modo una ventaja para la época ya que permitía revelar la película con una luz roja de seguridad para compensar las deficiencias de la exposición. De ahí surge popular expresión de “exponer

---

Fig. 7. EXTINTÓMETRO Watkins Standard. Éste incluye un segundo contra-péndulo de cadena. Tras colocar un trozo de papel fotográfico debajo de la ventana superior del instrumento, cerrado con el pulgar, se cuentan los segundos para obtener un ennegrecimiento total a la luz.

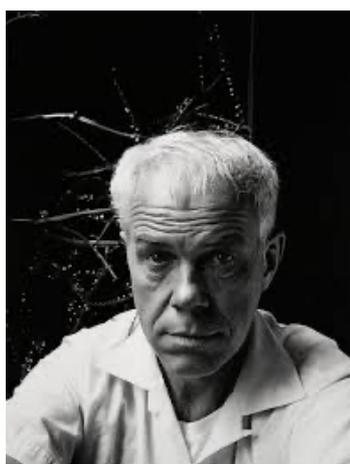
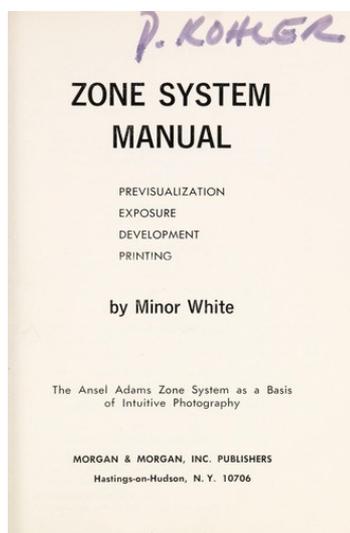


Figura 8. Minor White (1961): *Zone System Manual: Previsualization, Exposure, Development, Printing: the Ansel Adams zone system as a basis of intuitive photography*.

Figura 9. Retrato de Minor White (s.f.)

para las sombras y revelar para las luces” ya que se podía interrumpir el revelado cuando se apreciaba que las altas luces tenían la densidad adecuada.

Pese a que la comercialización de la película pancromática supuso toda una revolución, también trajo inconvenientes durante el revelado pues ya no era viable realizarlo por inspección como antaño. Así pues, se hizo patente la necesidad de introducir el exposímetro para lograr una mejor exposición de la luz en la imagen previa a su revelado.

Fue al poco tiempo que dichas necesidades fueron cubiertas gracias a la comercialización del primer exposímetro eléctrico de la serie Weston Master alrededor de 1932. Este dispositivo recibió una gran acogida por parte de los fotógrafos profesionales pues les permitió expandir su técnica gracias a la medición objetiva de la luz, no obstante, debido a su alta especificidad no fue muy empleado por los aficionados a la fotografía.

Los fotógrafos Adams y Archer pronto se darían cuenta de que era necesario simplificar las nuevas tecnologías y acercarlas al público aficionado a la fotografía, así pues, decidieron compartir sus conocimientos e impartieron docencia en el *Art Center School* de Los Ángeles, California. Adams, durante sus cursos introdujo el concepto del *Sistema de zonas* para obtener respuestas a una serie de interrogantes: “¿Cómo exponer?, ¿Cómo revelar? y ¿cómo positivar?”.

No sería hasta dos décadas más tarde, que el *Sistema de zonas* quedase por primera vez recogido y explicado en un manual fotográfico gracias al fotógrafo Minor White.

White fue discípulo de Adams durante sus inicios y, pese a que éste último hubiese hablado de su técnica en artículos, nunca llegó a redactar un manual explicando su teoría, fue White quien quiso recoger las enseñanzas de su mentor y en 1961 publicó el “*Zone System Manual: Previsualization, Exposure, Development, Printing: the Ansel Adams zone system as a basis of intuitive photography*” (Ed. Morgan & Morgan, Nueva York). <sup>Figs. 8-9</sup>

**3.1.4. El sistema de zonas: El concepto de zona.**

La principal problemática de la fotografía de paisajes naturales es el alto grado de contraste de la escena, es decir, existe mucha información en la imagen desde la zona de los negros hasta toda la zona de blancos. Esta situación sumada a que las condiciones de luz o climatológicas están sujetas a variaciones del día a día, provoca que no siempre utilicemos la misma configuración en los parámetros de la cámara. Para salvar estas dificultades técnicas, nos veremos obligados a recurrir a un método que garantice una correcta exposición.

Adams y Archer estudiaron, por tanto, la luz y sus variaciones para así desarrollar su teoría del *Sistema se zonas* que, incluso, a día de hoy perdura en el exposímetro de nuestras cámaras.

El *Sistema de zonas* vincula las diferentes fases del proceso fotográfico mediante el denominado *Concepto de zona*. Está compuesto por 11 zonas, aunque, realmente, existe el debate entre diferentes teóricos fotográficos de que realmente serían solo 9 zonas ya que, la zona 0 (el negro puro, el valor 0 RGB) y la zona X (blanco puro y en valores de luminosidad 255 RGB), no contendrían realmente nada de información.

La transición entre estas dos zonas (0 y X) incluye muchos matices y el paso de una zona a otra es empleando “el doble y la mitad”. Dicho de otro modo, en la zona II hay el doble de luz que en la zona I y en la zona I hay la mitad de luz que en la zona II y así, sucesivamente. Las zonas se clasifican en tres grandes grupos: sombras (0, I, II, III), grises medios (IV, V, VI) y luces (VII, VIII, IX, X). También se puede clasificar como zonas con detalle y zonas de acento. <sup>Fig.10</sup>

Figura 10. Clasificación visual del sistema de zonas.

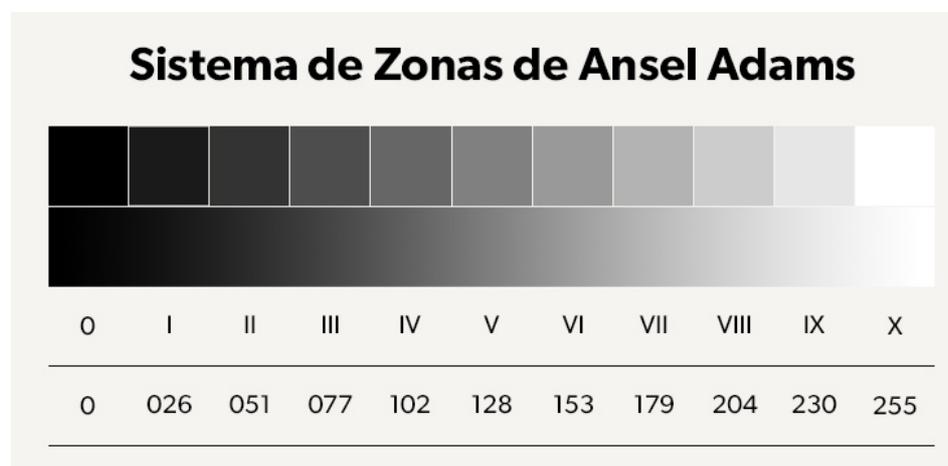




Figura 11. Ejemplo de carta de grises y empleo de la palma de la mano como técnica de medición de los tonos.

### 3.1.5. El sistema de zonas y la medición de luz.

Podemos considerar que un negativo está bien expuesto cuando le ha incidido la cantidad de luz suficiente para que las densidades muestren un positivo ajustado a las intenciones del fotógrafo. A día de hoy, dicha información es recogida por el sensor de la cámara digital.

La medición con el exposímetro – tanto externo como integrado – permite un análisis de la escena in situ. Esto es especialmente relevante dada la infinidad de posibilidades que nos ofrece el paisaje a fotografiar, para ello, es conveniente disponer de un método que garantice la correcta exposición de la imagen tanto de forma analógica como digital.

Para lograr una exposición óptima disponemos de dos métodos:

- › Si en la escena encontramos alguna área asimilable por alguna zona conforme lo dispuesto a los diferentes grupos teorizados por el *Sistema de zonas*, no habría problema alguno de adjudicar un tono en cada zona.
- › Si en la escena a fotografiar no encontramos ninguna área que podamos identificar, se procederá a realizar dos tipos de mediciones:
  - Una comparativa de luz reflejada con luz incidente y así saber en que zona nos encontramos.
  - Incluir en la escena un tono conocido como puede ser, por ejemplo, una carta de grises – equivalente a la zona V –, el tono de la palma de la mano del fotógrafo – equiparable a la zona VI –, etc.<sup>Fig. 11</sup>

---

Fig. 11. EJEMPLOS DE MEDICIÓN TONAL. La carta de grises es un objeto empleado por el fotógrafo para conseguir una correcta exposición del gris medio. La gran mayoría de los exposímetros de las cámaras actuales están diseñados para medir el 18% de reflectividad o, lo que es lo mismo, el gris neutro. Pero, a medida que nos vamos acercando a luces blancas nos calibra menos cantidad de luz de la que hay en la escena y viceversa con las zonas oscuras; esto último supone un problema se únicamente hacemos caso del exposímetro y debemos utilizar otro método de calibración como los expuestos en la figura del ejemplo.

Ansel Adams, de hecho, era consciente de este fenómeno, ya que en su libro *The Print* (ed. 1960), citaba esta comparación de las mediciones sobre un caballo blanco y un caballo negro.



Figura 12. Albertina Tafalla (2013): *Molinos de viento*.

Figura 13. Dieter Roth (1969): *Little Tentative Recipe*. Copia 28 de 100.

### 3.1.6. El libro de artista y el fotolibro

El libro del artista, también denominado libro-objeto, son piezas de arte en sí mismas tanto por su contenido como por su continente puesto que toman provecho de la forma del libro para expresar y acompañar la idea del artista. Éstos pueden ser publicados de forma seriada en forma de tiradas cortas limitadas, o bien, de publicación única.

Los libro-objeto difieren de los libros al uso no solamente por el tipo de encuadernado y la disposición de algunas páginas, sino por el tipo de contenido que nos ofrecen pues algunos van más allá del texto y la ilustración, pues muchos de ellos son una escultura en sí mismos.<sup>Fig.12</sup> Dicho en otros términos, toma su inspiración del soporte tradicional pero, a su vez, les gusta romper con los cánones estéticos del libro clásico creando una relación casi simbiótica entre libro, entorno y espectador.

El Libro de artista surge a mediados del S.XX como una nueva forma de entender y expresar el arte. Dado su naturaleza polifacética, no es de extrañar que fuera uno de las nuevas formas del arte predilecta por diversos artistas de la época que lo adoptaron. Quizás uno de los más reseñables fue el artista Edward Ruscha cuya primera edición del libro *Twenty-Six Gasoline Stations* (1963) supuso el punto de partida para el género y serviría como referente artístico para las generaciones venideras.

Otro de los referentes en el género fue el escultor y pintor suizo Dieter Roth. El autor era conocido por emplear elementos biodegradables y objetos encontrados en sus obras, dándoles así, una segunda vida. Uno de sus libros más destacables fue *Bok* (1958), Roth lo diseñó con páginas agujereadas de tal modo que el lector, pudiese reordenar las páginas a su gusto. Otro ejemplo es la tirada corta (100 ejemplares) de *Little Tentative Recipe*, de 800 páginas a color y encuadernadas a una caja de madera de 8,8 x 8,8 x 8,8 cm.<sup>Fig.13</sup>

Los libros del artista se pueden clasificar, entre otros, en tres grandes grupos:

- › Únicos: también denominados *originales*, *libro-objeto* o *libro de montaje*. Son libros de artista de un único ejemplar, en los que el autor crea una obra única de cualquier disciplina (fotografía, pintura, escultura, etc.).
- › Seriados: pueden ser de tirada corta o ilimitados. Habitualmente están realizados mediante técnicas de reproducción artística como el grabado, la serigrafía o la impresión digital, pues permite producir rápidamente copias idénticas del libro inicial.
- › Intervenidos: son libros al uso que han sido manipulados por el artista – bien mediante recortar páginas, arrancarla, pintarlas, etc. – hasta otorgarle una entidad propia y única.<sup>Fig.14</sup>

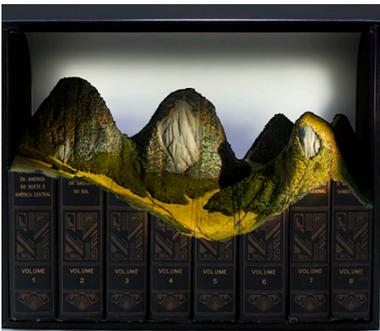


Figura 14. Guy Laramée (2018):  
*Historia das Americas II*. Libro de  
artista 10 x 13 x 8.5"

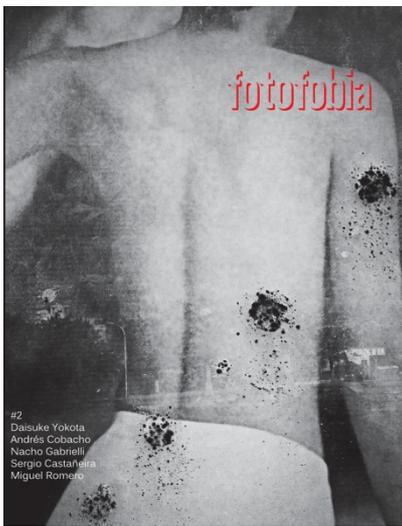
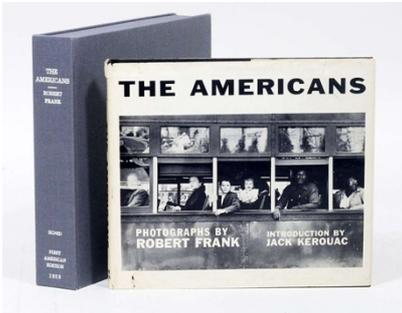


Figura 15. Robert Frank (1958): *The Americans*. Fotolibro.

Figura 16. VV.AA. (2015): *Fotofobia* Zine #2. Fotozine.

Por otro lado, nos encontramos con el *Fotolibro*. Éste, a diferencia del *Libro de artista*, crea una línea narrativa que recae principalmente en la imagen pues es a través de éstas y no del texto donde se apoyan la línea argumental y la intención del autor. Por tanto, no resulta de extrañar, que en el diseño del *Fotolibro* impere la conceptualización, el diseño y la edición.

Los Fotolibros en ocasiones pueden contener texto, pero sin éste servir de apoyo narrativo a las imágenes, es decir, aparece en el libro, pero no se nos cuenta una historia mediante éste. Uno de los ejemplos más importantes del género para entender el concepto, es *The Americans* de Robert Frank (1958).

Mención aparte merecen los Fotozines, que no deben ser confundidos con los Fotolibros pues éstos cuentan con una edición de menor calidad – habitualmente en papel prensa – y son recopilatorios de fotografías inconexas de diversos autores. Un ejemplo de ello es el VV.AA.: *Fotofobia* (Colectivo UFCA, 2015).

### 3.1.6.1. Relación entre imagen y texto

Una imagen es la representación visual de la realidad o la ficción. Su versatilidad, la convierte en un elemento imprescindible a día de hoy en multitud de ámbitos pues acompaña o es protagonista de diferentes obras.

Las imágenes sirven de guía para conectar al público con el trabajo del artista, pues al constituir un elemento de interpretación subjetiva, el ser humano de forma inherente, se siente atraído a ellas. Sin importar la temática tratada, cualquier imagen se siente real y, casi automáticamente, se intentará buscarles una interpretación que logrará sumergir al lector en nuestro texto.

Quizá otro elemento igualmente importante a tener en cuenta en el diseño de los libros de artista, fotolibros o cualquier otro formato de similares características, es la elección de la tipografía.

La tipografía en sí, es un arte, de hecho, en su definición encontramos que es la técnica o el arte del manejo y la elección de tipos de letras. La tipografía es la gran olvidada, no obstante, allá donde vamos nos acompaña en nuestro día a día.

Los tipos son un elemento de gran relevancia en nuestro texto pues, al igual que las imágenes, sirven para atraer al lector y contarle una historia con las formas elegidas para nuestro texto pues las fuentes disponen de un idioma propio, ya que pueden tener una apariencia casual, neutral, más gráfica o, incluso, exótica.

Las fuentes también pueden ser clasificadas en tres grandes grupos:

- ›  Serif: de aspecto más “clásico” son una gran elección para proyectos de índole tradicional, prensa escrita o impresos. Es una tipografía de fácil lectura y, de hecho, es la elegida para confeccionar la parte práctica del presente TFG.
- ›  Sans serif: son tipografías más limpias y modernas, ideales para los textos destinados a ser leídos en pantallas electrónicas.
- ›  Visualización: inherentemente decorativas. Incluyen multitud de estilos como la negrita, la cursiva, las mayúsculas, la versalita y fuentes de lujo.

Por último, y una vez introducidos los conceptos de imagen y texto, cabe mencionar las diferentes relaciones que pueden mantener ambos elementos:

- ›  Cuantitativa: relación de predominio de un elemento sobre otro. Un claro ejemplo de predominio del texto sería un libro con ilustraciones pues el peso narrativo recae sobre el texto. En cambio, el ya mencionado Fotolibro, sería un ejemplo de todo lo contrario en el que la imagen es la absoluta protagonista de la obra.
- ›  Significativa: ambos elementos aportan parte del significado del total de la obra, en otras palabras, un elemento enriquece al otro sin destacar ninguno. Es la relación elegida para la creación del libro de las *Leyendas de l'Aiguille du Midi*.
- ›  Anclaje o apoyo: el texto serviría como elemento de apoyo para una correcta lectura de la imagen. Un buen ejemplo de esta relación la encontramos, por ejemplo, en los pies de página que acompañan a una imagen.
- ›  Otros: existen relaciones de tipo parasitismo en las que ambos elementos quieren imponer su argumento intentando anular al otro. Por el contrario, también nos encontramos con relaciones simbióticas – también denominadas de relevo – donde texto e imagen aportan nuevos significados de forma complementaria.

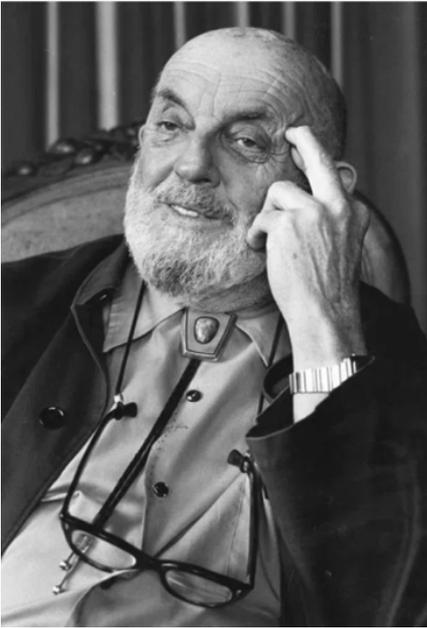


Figura 17. Retrato de Ansel Adams (s.f.)



Figura 18. Ansel Adams (c. 1960): *Cathedral Peak and Lake, Yosemite National Park.*

## 3.2 MARCO REFERENCIAL

### 3.2.1 *Ansel Adams.*

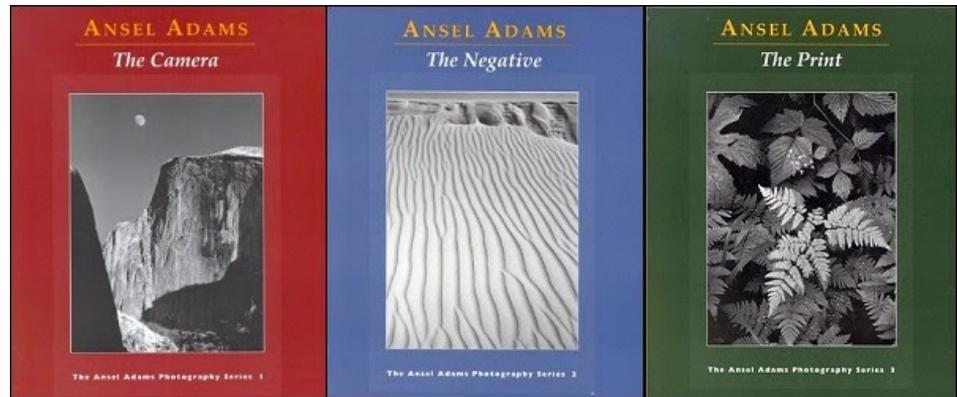
Ansel Adams<sup>Fig.17</sup> (San Francisco, 1902 – Monterey, 1984) fue un fotógrafo de nacionalidad americana que dedicó gran parte de su vida a la fotografía de paisaje natural. Esta inclinación por los elementos naturales la descubrió cuando, con tan solo 12 años, su padre le regaló su primera cámara durante una visita al Parque Nacional de Yosemite (California EEUU), experiencia que le sobrecogió y marcó por el resto de su vida.

Adams realizó trabajos de tipo publicitario para importantes compañías como IBM, Kodak o AT&T, aunque solo por motivos financieros, pues su verdadera pasión eran los paisajes. También trabajó para la agencia estatal estadounidense de Parques Nacionales lo que le valió, no solo para fotografiar las bellezas naturales de su tierra, sino que también hizo de sus fotografías un icono reconocido a nivel internacional.<sup>Fig.18</sup>

Fotógrafo y gran apasionado de su trabajo, buscaba la belleza en cada captura tomándose el tiempo necesario para lograr resultados óptimos pues se dedicó a estudiar la luz y sus diferentes matices para optimizar al máximo las exposiciones y conseguir fotografías de altísima calidad.

Quizás fuera este afán de perfeccionar el arte de la fotografía lo que le inclinó a compartir sus conocimientos técnicos con los amantes de la fotografía tanto amateurs como profesionales pues tuvo una importante labor docente.

Figura 19. Ansel Adams: *The Ansel Adams Photography Series* (1) *The Camera*, (2) *The Negative* y (3) *The Print*.



Adams – también considerado profesor de fotografía – diseñó y divulgó junto con su compañero y fotógrafo de profesión Fred Archer, el ya mentado *Sistema de zonas*. Además, realizó muchos otros importantes trabajos divulgativos de gran valor técnico y que, a fecha de hoy, siguen estando en vigor para los amantes de la fotografía química. Un claro ejemplo de ello reside en la trilogía de *The Camera*, *The Negative* y *The Print*, donde nos enseña la importancia del procesamiento de la imagen en el laboratorio para controlar una exposición perfecta de la misma. <sup>Fig.18</sup>

En la década de los 30, fundaría junto con su compañero y también fotógrafo Willard Van Dyke y otros 5 fotógrafos del área de San Francisco, el denominado *Group f/64*, comúnmente conocido como f.64. Esta asociación perseguía una nueva estética modernista basada en la captura de las imágenes dispuestas en su estado natural en contraposición a la corriente pictorialista de principios de S.XX que componía la escena de forma artificial para, posteriormente, realizar la fotografía.

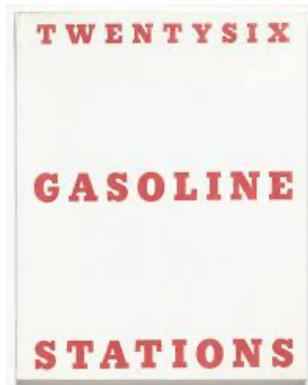
En 1940, junto con David McAlpin y Beaumont Newhall, consolidó y formó el que sería el primer departamento de fotografía en un museo de EEUU, nada más y nada menos que en el MoMA de Nueva York. La creación de esta sección supuso el reconocimiento de la fotografía como arte y no únicamente como un mero acto de capturar una imagen. A finales de diciembre de ese mismo año abrirían la primera exposición del departamento: *Photographs: A Survey of Camera Esthetics*.

Todas sus fotografías muestran su carácter, su pasión y comunicaban a la perfección el sentimiento que ponía en cada una de ellas. No obstante, también cosechó algunos detractores como el fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson quien dijo en una ocasión: “*El mundo está cayéndose en y todo lo que Ansel Adams hace son fotos a piedras y árboles*”, haciendo alusión al panorama bélico de la Segunda Guerra Mundial.



Figura 20. Retrato de Edward Ruscha (s.f.)

Figuras 21 y 22. Edward Ruscha (1963): *Twentysix Gasoline Stations*. Libro de Artista.



### 3.2.2 Edward Ruscha

Edward Ruscha es un artista norteamericano (Omaha, 1937 – actualidad) fuertemente vinculado a los movimientos Pop y Minimal de la década de los 50 – 60, respectivamente. Su extensa obra abarca varias disciplinas como la fotografía, la pintura, el grabado e incluso, el cine. Destaca especialmente su contribución a la expansión y desarrollo del formato libro de artista pues creó 16 libros entre 1962 – 1978 y, 20 años más tarde editaría 5 libros más entre 2001 – 2010.

Quizás el libro que marcaría un antes y un después dentro del género fue el conocido *Twentysix Gasoline Stations* (primera edición 1963) pues fue éste quien iniciaría el concepto del actual *Libro de artista* según refiere la historiadora en arte Anne Moeglin-Delcroix *Esthétique du Livre d'artiste* (Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1977).

Ruscha, a su vez tiene como referentes otros artistas como el pintor Jasper Johns, el pintor abstracto Arthur Dove o el polifacético artista Marcel Duchamp entre otros.

Ruscha también se ha visto envuelto en algunas polémicas a lo largo de su larga trayectoria profesional, por poner un ejemplo, su obra *Standard Station*, (Amarillo, Texas, 1966), fue acusada de plagio dado a la similitud con la obra *Gas* (1940) de Edward Hopper. Ruscha, no obstante, prefirió contestar las acusaciones con diplomacia y humor diciendo que: “*El arte tiene que ser algo que te produce un chirrido en tu cabeza*”.

### 3.3 PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

#### 3.3.1 Mapa conceptual

El primer paso previo a la elaboración del libro *Leyendas de l'Aiguille du Midi*, consistió en reunir todo el material – fotografías, papeles de diferentes gramajes, etc. – del que disponía. A continuación, realicé una búsqueda bibliográfica online en diversas fuentes para recabar algunas ideas iniciales para el proyecto. Con todas las ideas y materiales reunidos, procedí a realizar un mapa conceptual (ver ANEXO para detalle ampliado del mismo) para ubicarlos de una forma más precisa y rápida en un golpe de vista.

Este apartado fue, quizás, uno de los más importantes pues sirvió de base para saber que medidas utilizaría, que materiales iba a necesitar, los referentes que me han inspirado para realizar la obra y, con todo ello, realizar el primer esbozo para posteriormente, proceder a maquetar y diseñar la obra.

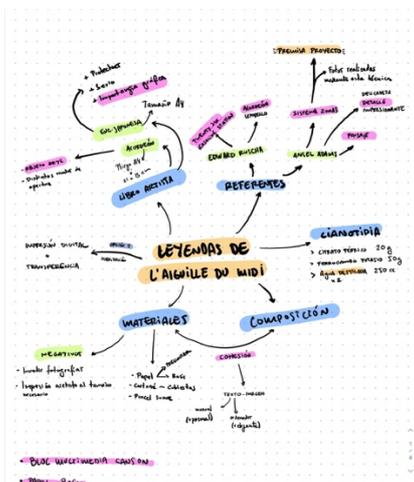


Figura 23. Mapa conceptual de las *Leyendas de l'Aiguille du Midi*

#### 3.3.2 Realización de las fotografías

Todas las fotografías están tomadas en *l'Aiguille du Midi* (*Aiguilles de Chamonix*, Macizo del Mont Blanc, Francia) y se realizaron a horas tempranas de la mañana o final de la tarde intentando evitar las horas de luz del mediodía. Se realizaron con una cámara Réflex Canon EOS 77D equipada con un objetivo Canon 24-70 f/2.8, trípode, disparador desde la propia aplicación de Canon para Smartphone y una carta de grises Kodak® para localizar el gris neutro de la zona.

Para la captura de las imágenes se utilizó el diafragma en la posición más cerrada que la propia cámara y el objetivo me permitiesen – f/22 – para conseguir enfocar todo su conjunto y conseguir imágenes lo más nítidas posibles. En cuanto a la velocidad de obturación, ésta fue la marcada por los factores ambientales en ese momento.

Empleando la teoría del *Sistema de zonas* de la fotografía analógica, lo trasladé al ámbito de la fotografía digital para ver si se podían obtener resultados similares a los que Ansel Adams, Minor White, etc., lograban con sus cámaras analógicas.

El punto de partida fue localizar dónde se localizaba el gris neutro en la escena para colocar en esa *zona V* el valor de exposición nominal OEV. Ahí fue cuando me topé con uno de los primeros problemas derivados de emplear en un sistema digital una técnica pensada en un primer momento para la fotografía analógica.

En un sistema lineal de 8 bits con 256 niveles, en la ubicación “128” estaría ubicado el gris medio, pero al utilizar un perfil de color Gray Gamma 2.2 donde

Figura 24. Escala del Sistema de zonas adaptada al formato digital.

0	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100
0	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
0	27	49	70	97	119	145	170	199	226	255
EV-5	EV-4	EV-3	EV-2	EV-1	EV0	EV+1	EV+2	EV+3	EV+4	EV+5

el gris neutro tiene una Luminosidad del 50%, el 128 realmente se encontraría ubicado en el “119”. Una vez comprendida esta premisa, se empleó una escala de *Sistema de zonas* traducida a lenguaje digital y se procedió, finalmente, a fotografiar la escena deseada.<sup>Fig.23</sup>

Otro de los problemas que pudieron surgir por el camino es el de únicamente confiar en el exposímetro integrado en la cámara para hacer la calibración y balance de blancos. Ya que, prácticamente todos, están diseñados para medir el 18% de reflectividad con la problemática de las zonas oscuras y claras (*como ya se ha comentado a pie de página del apartado 3.1.5. El sistema de zonas y la medición de luz*). Esto es especialmente molesto a la hora de trabajar en espacios abiertos con grandes contrastes de luces y sombras como, por ejemplo, montañas nevadas, nubes, etc., para solucionarlo se empleó la carta de grises.<sup>Fig.24</sup>

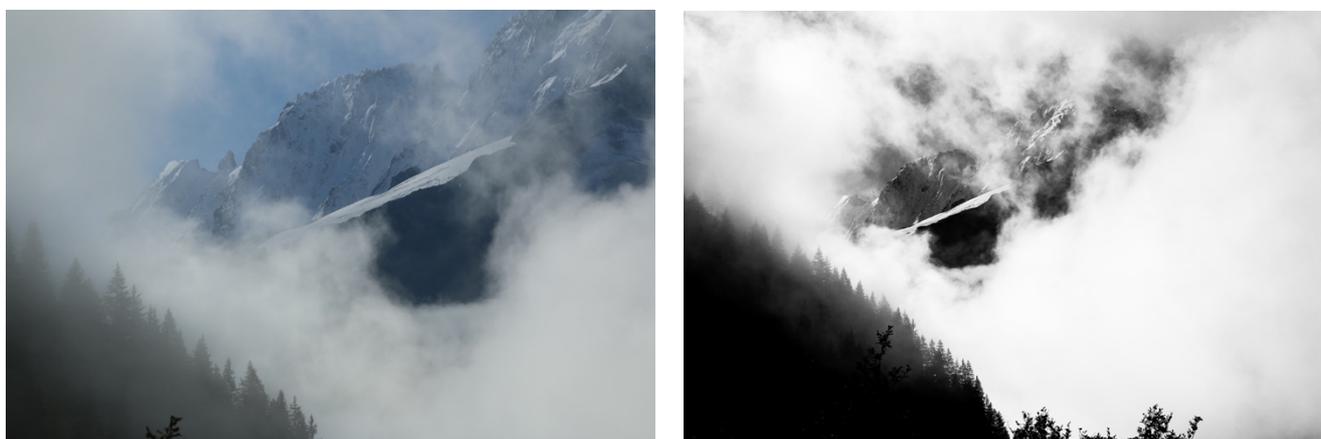


Figura 25. Empleo de carta de grises y balance de blancos para capturar un mismo paisaje.

Fig. 24. EJEMPLO DE EMPLEO DE CARTA DE GRISES Y BALANCE DE BLANCOS. La primera imagen está tomada a color con la calibración automática de la Canon EOS 77D, tanto el balance de blancos automático, como la velocidad de obturación dada por la configuración del diafragma a f/22.

La segunda imagen está tomada en el mismo lugar y a misma hora, siguiendo la calibración del sistema de zonas empleando la carta de grises y adaptándola a la fotografía digital. Se aprecia más los detalles de las hojas de los árboles y los distintos tonos de las nubes y el macizo.

### 3.3.3 *Composición.*

En cuanto a la composición, comentar que es el fundamento del diseño de cualquier obra pues le otorga toda la estructura y permiten al lector navegar fácilmente sin desviarse de la narrativa. De hecho, si no se planificase este apartado, cualquier libro carecería de sentido pues sería un conjunto de ideas inconexas.

En cuanto a la composición del libro, me serví de guía utilizando 5 principios básicos: la proximidad, la alineación, el espacio blanco, el contraste y la repetición que procederemos a desarrollar con más detalle a lo largo de este punto.

En primer lugar, siguiendo el principio de proximidad logré crear el espacio visual deseado para mostrar las relaciones entre el contenido de la obra. Poniendo especial atención a que todo quedase agrupado y vinculado entre sí. En referencia a la alineación, ésta me ayudó a imaginar los elementos del libro de forma organizada en una cuadrícula de modo que, todas las agrupaciones, estuviesen alineadas y manteniendo una armonía con el espacio.

El espacio en blanco es el aspecto más importante a la hora de crear cualquier composición pues no es un mero espacio vacío. Este espacio nos permite crear una separación entre líneas de texto, márgenes, etc. que nos sirve de alivio visual cuando contemplamos la totalidad de la obra. Ayuda a definir y separar diferentes secciones logrando así una lectura más dinámica y cómoda.

Por otra parte, se emplea el contraste para ayudar a atraer la atención del lector, dicho de otro modo, se crea una especie de jerarquía visual que ayuda al espectador a ir recorriendo el libro sin distracciones, marcando la pauta de principio a fin.

Finalmente, comentar que la repetición se utiliza a modo de recordatorio de la fórmula del proyecto. Su finalidad es tener siempre presente que nos encontramos ante la misma obra pues sigue una estructura uniforme mediante el empleo de similares elementos y estructuras. De este modo, el lector antes de cambiar de página, en cierto modo puede intuir lo que le espera, para así relajarse y sumergirse de lleno en el contenido.

Dicho esto, en la Figuras 25 y 26 podemos apreciar el equilibrio de los diferentes aspectos comentados en este punto y cómo quedaría la composición final de la obra (el resto de páginas se encuentran disponibles en el ANEXO).

...doncs només els Déus i monstres habitaven  
en el cim.



A mesura que van créixer les ciutats  
ens van anar allunyant de la naturalesa  
i les muntanyes ens cridaven.



Figuras 26 y 27. Detalle de la  
composición del libro *Leyendas de  
l'Aiguille du Midi*.



Figura 28. Maqueta de libro acordeón.

Figura 29. Maqueta de libro acordeón de cuadrados superpuestos.

### 3.3.4 Encuadernación

La encuadernación supone uno de los aspectos fundamentales a la hora de producir el *Libro de artista* pues es característico de este formato que el continente sea parte de la idea global que se quiere contar con el contenido de la obra.

Como si de una escultura se tratase, la encuadernación es una construcción plástica que acompaña al espectador durante el desarrollo de la narrativa. El lector a cada página, será capaz de decodificar la historia e interactuar con la misma, pues el aspecto visual del proyecto forma parte del conjunto de la experiencia sensorial del relato.

El primer paso en la elaboración de las *Leyendas de l'Aiguille du Midi* en formato físico fue, realmente, la creación de la maqueta del libro. Se descartaron diversas encuadernaciones como la japonesa, francesa, con pliegos ocultos o el acordeón con cuadrados superpuestos pues no narraban la historia de la manera en que fue pensada originalmente. El diseño final elegido fue el libro acordeón – también denominado *leporello* – porque era el que mejor comprendía la relación entre texto – imagen – continente (ver ANEXO).

El libro acordeón, no solamente brinda la posibilidad de incluir pliegos ocultos con la suficiente prolongación para lograr un acordeón de la longitud deseada - 377 cm pues es a 3777 m donde se encuentra la estación superior del *Téléphérique de l'Aiguille du Midi*, lugar del que se tomaron algunas fotografías del proyecto – sino que su principal característica es que le da prioridad a la imagen.

Otra de las particularidades del libro acordeón es que podemos realizar tantos grafismos como pliegos contenga o, del mismo modo, podemos incluir grafismos que abarquen diversos pliegos dando una mayor sensación de continuidad. Quizá fuera esto último lo que hizo que, finalmente, me decantase por el acordeón ya que la principal idea es que fuese una composición fluida, que permitiese al lector pasearse por las páginas sin salirse y que, como si de una cordillera se tratase, se pudiera recorrer de principio a fin sin interrupciones.

Como si de una larga senda en la cima de las montañas se tratase, y cada paso que se diese permitiera un nuevo descubrimiento fue, a partir de ahí, que desarrolle el contenido de la obra para que se adaptara a esta singular arquitectura. Quería que fuera una poesía visual, partiendo de un tema que me resulta fascinante como son las montañas y que me brindara la oportunidad de realizar un registro de ellas y compartirlo desde el punto de vista del arte mismo.

A nivel técnico una de las dificultades encontradas a la hora de elaborar el libro acordeón fue la precisión milimétrica a la hora de realizar los pliegos pues, el más mínimo error haría que sobresalieran los bordes y rompiera la estética perseguida. Otra complejidad es el encolado en la unión de las distintas partes que forman la totalidad de la obra pues debe ser perfecta para que no se despegue por el tiempo y el uso.

Finalmente, cabe mencionar un aspecto que me sorprendió mientras realizaba el libro acordeón y es la capacidad de ir aumentando su extensión sobre el terreno. Dicho de otro modo, al no estar cosido, puedes ir manipulando su longitud a medida que realizas el proyecto, suponiendo pues una ventaja ya que es más sencillo realizar correcciones de páginas in situ.

### 3.3.5 *Micro relato*

El micro relato es un pequeño homenaje a las montañas y la naturaleza. Narra el hipotético origen y morada de seres mitológicos y dioses en las montañas y cómo, con la expansión urbanística, el ser humano se alejó de ellas.

*“Els sers humans les consideràven el domicili de,  
o bé el sagrat,  
o bé l’hostil.  
No hi havia punt intermedi.  
Un regnat que s’havia de respectar des de baix i mai entrar.  
Rodejar-les per les faldes si era necessari  
però mai passar per damunt d’elles...  
...doncs només els Déus i monstres havitaven  
en el cim.  
Este món superior era un lloc sagrat  
per manifestar la nostra devoció  
i realitzar rituals de temor reverencial  
però sempre des de la distancia.  
No obstant, poc a poc, els dracs i divinitats se’n van anar vo-  
lant i els nostres sentiments per les muntanyes  
van donar un gir sorprenent.  
La fascinació va substituir al temor,  
l’aventura al respecte.  
A mesura que van créixer les ciutats  
ens vam anar allunyant de la naturalesa  
i les muntanyes ens cridaven.  
Amb la seua salvatge bellesa,  
la seua capacitat d’enxisar,  
la seua dificultat.  
Inspiren una mescla de por i plaer  
els grans cims, es converteixen en un cant  
de sirena fácil d’escoltar, difícil de resistir.  
Les muntanyes no busquen el nostre amor...  
... ni la nostra mort.  
No volen res de nosaltres.  
No obstant això,  
erosionen els nostres ànims.*

### 3.4 ARTES FINALES

En este apartado quedan recogidas en imágenes el resultado final del proyecto de las *Leyendas de l'Aiguille du Midi*. A destacar especialmente la composición de cada una de las páginas y cómo han quedado distribuidas en el libro de artista de formato acordeón. <sup>Figs. 29-34</sup>

Figuras 30 y 31. *Artes finales I y II*.  
Detalle del acordeón.





Figura 32. *Arte final III*. Acordeón en extensión completa.

Figura 33. *Arte final IV*. Detalle de distribución de dos páginas del libro.

Figura 34. *Arte final V*. Detalle del encuadernado con libro cerrado y dos fotografías sueltas.

Figura 35. *Arte final VI*. Detalle del encuadernado con libro abierto.



## 4. CONCLUSIONES

Esta obra, en mi caso particular, supone una simbiosis perfecta entre lo personal y lo profesional pues me ha servido para poner en práctica todo lo aprendido a nivel teórico durante el grado y me ha brindado la posibilidad de combinarlo con mi pasión por la naturaleza y la fotografía.

En primer lugar, cabe mencionar que la elaboración del mapa conceptual, pese a la complejidad de sintetizar todos los pasos y procedimientos en un mismo lugar, ha sido de mucha utilidad para no salirme de mis objetivos y ser sistemático a la hora de elaborar el proyecto final.

En cuanto al *Sistema de zonas*, una vez concluido este trabajo, recalcar que es una técnica inmaterial dentro del ámbito de la fotografía, de hecho, Ansel Adams vaticinó años antes de su aparición, la llegada de la era digital. De hecho, su adaptación a la fotografía digital, es factible a día de hoy salvando las distancias, claro está, con la fotografía analógica que, a fin de cuentas, es a la que estaba dirigida inicialmente la teoría.

Traducir el *Sistema de zonas* al lenguaje fotográfico moderno supone un esfuerzo de comprensión del funcionamiento de los engranajes internos de la cámara digital pues, no hay que olvidar, que Adams ideó el sistema teniendo en cuenta al negativo y la copia que, a día de hoy, no forman parte del ámbito digital. No obstante, ambos mundos pueden coexistir porque, a grandes rasgos, la fotografía en sí es el arte de capturar y jugar con la luz para conseguir transmitir con una imagen lo que el artista quiera expresar, independientemente de si lo hace el sensor digital o el film analógico.

Como conclusión, el *Sistema de zonas* puede y debe ser utilizado en la actualidad puesto que se logra el dominio de la luz y la exposición de la imagen independientemente de la situación en la que nos encontremos. Este hecho resulta crucial en la fotografía de paisaje pues – como se ha ido relatando a lo largo de esta memoria – las condiciones de trabajo en el exterior son variables y el fotógrafo es quien debe adaptarse a ellas y no al revés. Adams creó y divulgó un recurso indispensable para nuestro ámbito pues, como amante de la naturaleza que fue, sabía que el ser humano era el elemento que debía acoplarse al medio.

La elección del formato *Libro de artista* para la elaboración del proyecto no está hecha de manera casual puesto que quería lograr un soporte que expresase exactamente lo que quería transmitir y poder vincularlo a mi manera de ser y entender el entorno. La primera vez que descubrí la existencia de dicho formato, supe que quería emplearlo en mi día a día como artista pues me resultaba fascinante como la idea preconcebida que se tiene del libro convencional se va desdibujando hasta tomar un nuevo significado e, incluso, nuevas formas de lectura.

Las posibilidades plásticas que ofrece el *libro de artista* son infinitas en el sentido último de la expresión del arte pues, contenido y continente, son los absolutos protagonistas y la manera de encuadernar o componer el libro es parte de la manera de entender la obra. Puedes contar una historia muy diferente únicamente variando el contenido. Por eso elegí este formato, pues es tradicional y a su vez no, al igual que la fotografía digital combinada con el *Sistema de zonas*, es esa dualidad la que me permitió contar con mi propio lenguaje esta historia y, además, hacer que el lector sea partícipe de la obra mientras la va recorriendo. La creencia de que todos los libros son iguales es como creer que de una misma escena se puede tomar una única fotografía, esto es falso y quería desmentirla con este proyecto.

A modo de conclusión, comentar que este trabajo me ha permitido profundizar un poco más en el ámbito de la fotografía y conocer más al detalle los intrincados aspectos de este mundo. Poder entender los orígenes, estudiar a los clásicos y emplearlos como referentes en mi trabajo, ha sido una experiencia enriquecedora. La fotografía – al igual que la pintura, escultura o el dibujo – es una forma más de expresar la visión que tenemos del entorno como artistas y, con el tiempo, ha logrado ocupar el sitio que le corresponde en el mundo del arte y con esta obra de las *Leyendas de l'Aiguille du midi*, espero haber conseguido plasmar todas mis ideas y pasión por este ámbito.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, A.** (2002) *La cámara*. Madrid: Omnicorn.
- ADAMS, A.** (2002) *Trilogía fotográficas de Ansel Adams*. Madrid: Omnicorn.
- ADAMS, A.** (2007) *400 photographs*. Londres: UK Time Warner.
- ANTÓN, J.** (2004). Visión de un género artístico. *Libros de artista Historia*. Recuperado de <http://librosdeartista-historia.blogspot.com/>
- BONET, J.M; ALCARAZ, A** (2008). *El llibre, Espai de creació*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- BRAVO, G.** (s.f.). Ansel Adams. Profesor de fotografía. Recuperado de <https://fotogasteiz.com/blog/fotografos/ansel-adams-vida-obra-biografia/>
- BROSSA, J; MADDOZ, C.** (2010) *Fotopoemario*. Madrid: La Fábrica.
- CARRERE, A.** (2009). *Retórica tipográfica*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- CARRIÓN, U; HELLION, M.** (2003). *Libros de artista*. Madrid: Turner.
- CLADERA, A.** (s.f.). Exposición en Fotografía: La Guía Definitiva - Capítulo 2. *PhotoPills*. Recuperado de <https://www.photopills.com/es/articulos/guia-exposicion-fotografia-2>
- FARZAD, B.** (2001). *The Confused Photographer's Guide to Photographic Exposure and the Simplified Zone System*. Birmingham: Confused Photographer's Guide Books
- FERFOTO.** (7 de abril de 2016). La trilogía de Ansel Adams. *FERFOTOblog*. Recuperado de <https://www.ferfoto.es/ferfotoblog/cultura-fotografica/la-trilogia-ansel-adams/>
- LAGUILLO, M.** (1988) *El sistema de zonas: control del tono fotográfico*. España. Photovision.
- MAFFEI, G; MADERUELO, J.** (2014). *¿Qué es un libro de artista?* Heras (Cantabria): Ediciones la Bahía.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, J.** (2010) *Pequeña historia del libro*. Asturias: Trea.
- MOLINERO AYALA, F.** (2009) *El libro de artista como materialización del pensamiento: LAMP cuaderno sobre el libro*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- PEDRE.** (13 de marzo de 2012). Joseph Nicéphore Niépce. *La Visión Fotográfica*. Recuperado de <http://pedre-lavisionfotografica.blogspot.com/2012/03/joseph-nicephore-niepce.html>

**PEREIRA, J.** (27 de julio de 2014). El sistema de Zonas De Ansel Adams en la era digital. *Digital Heritage*. Recuperado de <http://www.jpereira.net/gestion-de-color-articulos/el-sistema-de-zonas-de-ansel-adams-en-la-era-digital>

**ROCKWELL K; ROCKWELL R.** (5 de febrero de 2016). Zone System Film Speed Calibration. *KenRockwell*. Recuperado de <https://www.kenrockwell.com/tech/film-speed-calibration.htm>

**RUSCHA, E.** (1963) *Twentysix Gasoline Stations*. Los Ángeles: Ed Ruscha.

**SIERZPUTOWSKI, K.** (23 de enero de 2019). Mountainous Landforms Top Carved Book Configurations by Guy Laramée. *Colossal*. Recuperado de <https://www.thisiscolossal.com/2019/01/new-carved-book-configurations-by-guy-laramee/>

**TARÍN, P.** (20 de agosto de 2015). 'Yo soy el Arte': el Libro de Artista. *Infotecarios*. Recuperado de <https://www.infotecarios.com/libro-de-artista/#.YOliROA5O->

**VAQUERIZO, A.** (s.f.). *Procesos de Preimpresión. Diseño y producción Editorial*. Recuperado de <https://disenopreimpresionvaqana.wordpress.com/>

**WHITE, K.** (9 de julio de 2019). Ed Ruscha in Artforum: Revisit the Critical Evolution. *Sotheby's*. Recuperado de <https://www.sothebys.com/en/articles/ed-ruscha-in-artforum-revisit-the-critical-evolution>

## 6. ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1** (Pág. 10) NIÉPCE J. *Punto de vista desde la ventana de Gras* (1826). Fuente: <http://pedre-lavisionfotografica.blogspot.com/2012/03/joseph-nicephore-niepce.html>
- Fig. 2** (Pág. 10) TROCH B. *Abend Silhouette* (1904). Fuente: <http://www.zeno.org/Fotografien/A/Troch,+Bernhard>
- Fig. 3** (Pág. 10) STEINERT O. *Pedestrian's foot* (1950). Fuente: <https://juan314.wordpress.com/2013/03/09/pie-de-peaton-pedestrians-foot-by-otto-steinert-1950/>
- Fig. 4** (Pág. 10) PFAHL J. *Blue Grid, serie Altered Landscapes* (1977). Fuente: <https://fansinaflashbulb.wordpress.com/2013/10/04/monocular-vision-and-absurd-perspectives/>
- Fig. 5** (Pág. 11) MARTÍNEZ A. *Las tres muelas* (2014). <http://jumillanatural.blogspot.com/2014/08/las-tres-muelas.html>
- Fig. 6** (Pág. 12) WICK B. *Bureau of Land Management* (s.f.). Fuente: <https://www.flickr.com/photos/mypubliclands/9406947868>
- Fig. 7** (Pág. 13) Extintómetro de Watkins. Fuente: <https://mostre.museogalileo.it/cms/it/fotografia-scientifica-ita/esordi-e-affermazione/l-affermazione-della-fotografia-scientifica.html>
- Fig. 8** (Pág. 14) WHITE M. *Zone System Manual: Previsualization, Exposure, Development, Printing: the Ansel Adams zone system as a basis of intuitive photography* (1961). Fuente: [https://openlibrary.org/books/OL5825353M/Zone\\_system\\_manual](https://openlibrary.org/books/OL5825353M/Zone_system_manual)
- Fig. 9** (Pág. 14) Retrato de Minor White (s.f.). Fuente: <https://www.itfashion.com/cultura/arte-y-parte/loewe-te-presenta-a-minor-white/>
- Fig. 10** (Pág. 15) Clasificación visual del sistema de zonas. Fuente: <https://www.fotopills.com/es/articulos/guia-exposicion-fotografia-2>
- Fig. 11** (Pág. 16) Ejemplo de carta de grises y empleo de la palma de la mano como técnica de medición de los tonos. Fuente: propia
- Fig. 12** (Pág. 17) TAFALLA A. *Molinos de viento* (2013). Fuente: <https://www.infotecarios.com/libro-de-artista/#.YNNwHBOA43R>
- Fig. 13** (Pág. 17) ROTH D. *Little Tentative Recipe* (1969). Fuente: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2015/03/dieter-roth-little-tentative-recipe.html>
- Fig. 14** (Pág. 18) LARAMEE G. *Historia das Americas* (2018). Fuente: <https://www.jhbgallery.com/m/artist.php?id=86>
- Fig. 15** (Pág. 19) FRANK R. *The americans* (1958). Fuente: <https://fotoform.co/robert-frank-the-americans>
- Fig. 16** (Pág. 19) VV.AA. *Fotofobia Zine #2* (2015). Fuente: [https://issuu.com/ufcaissuu/docs/fotofobia\\_2](https://issuu.com/ufcaissuu/docs/fotofobia_2)

**Fig. 17** (Pág. 21) Retrato de Ansel Adams (s.f.). Fuente:

<https://fotogasteiz.com/blog/fotografos/ansel-adams-vida-obra-biografia/>

**Fig. 18** (Pág. 21) ADAMS A. Cathedral Peak and Lake, Yosemite, National Park (c.1960). Fuente: <https://www.bonhams.com/auctions/15403/lot/430/>

**Fig. 19** (Pág. 22) ADAMS A. The Ansel Adams Photography Series (1) The Camera, (2) The Negative y (3) The Print (1950-1980). Fuente:

<http://modulodefotografiagranada.blogspot.com/2015/02/martes-post-examen.html>

**Fig. 20** (Pág. 23) Retrato de Edward Ruscha (s.f.). Fuente:

<https://www.sothebys.com/en/articles/ed-ruscha-in-artforum-revisit-the-critical-evolution>

**Fig. 21** (Pág. 23) RUSCHA E. Twentysix Gasoline Stations (1963). Fuente:

<https://www.moma.org/collection/works/146929>

**Fig. 22** (Pág. 23) RUSCHA E. Twentysix Gasoline Stations (1963). Fuente:

<http://latamuda.com/gasoline-encuentros-torno-al-libro-artista>

**Fig. 23** (Pág. 24) Mapa conceptual de las *Leyendas de l'Aiguille du Midi*. Fuente: propia

**Fig. 24** (Pág. 25) Escala del Sistema de zonas adaptada al formato digital. Fuente: <http://www.jpereira.net/gestion-de-color-articulos/el-sistema-de-zonas-de-ansel-adams-en-la-era-digital>

**Fig. 25** (Pág. 25) Ejemplo de carta de grises y balance de blancos para capturar en un mismo paisaje. Fuente: propia

**Fig. 26** (Pág. 27) NAVARRO M. *Leyendas de l'Aiguille du Midi* (2019-2021). Fuente: propia

**Fig. 27** (Pág. 27) NAVARRO M. *Leyendas de l'Aiguille du Midi* (2019-2021). Fuente: propia

**Fig. 28** (Pág. 28) Maqueta de libro acordeón. Fuente: propia

**Fig. 29** (Pág. 28) Maqueta de libro acordeón de cuadrados superpuestos. Fuente: propia

**Fig. 30** (Pág. 31) NAVARRO M. *Leyendas de l'Aiguille du Midi* (2019-2021). Arte final I, detalle del acordeón. Fuente: propia

**Fig. 31** (Pág. 31) NAVARRO M. *Leyendas de l'Aiguille du Midi* (2019-2021). Arte final II, detalle del acordeón. Fuente: propia

**Fig. 32** (Pág. 32) NAVARRO M. *Leyendas de l'Aiguille du Midi* (2019-2021). Arte final III, acordeón en extensión completa. Fuente: propia

**Fig. 33** (Pág. 32) NAVARRO M. *Leyendas de l'Aiguille du Midi* (2019-2021). Arte final IV, detalle de distribución de dos páginas del libro. Fuente: propia

**Fig. 34** (Pág. 33) NAVARRO M. *Leyendas de l'Aiguille du Midi* (2019-2021). Arte final V, detalle del encuadernado con libro cerrado y dos fotografías sueltas. Fuente: propia

**Fig. 35** (Pág. 31) NAVARRO M. *Leyendas de l'Aiguille du Midi* (2019-2021). Arte final VI, detalle del encuadernado con libro abierto. Fuente: propia.

## 7. ANEXO

En este apartado se recopila en formato PDF el resto de material de trabajo que sirve de respaldo a esta memoria.

Se incluyen diversas imágenes adicionales al proceso de desarrollo del *Libro de artista*, así como, algunas imágenes de los artes finales que, por problemas de extensión, no han podido ser incluidas en el cuerpo de la memoria del TFG.