



Manuales de fotografía creativa aplicada

Diseño fotográfico

Jeremy Webb

Título original: *Design Principles*. Publicado originariamente por AVA Publishing SA

Diseño gráfico: an Atelier project, www.atelier.ie

Traducción de Cristina Zelich

Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, S.L.

Ilustración de la cubierta: Windowlit figure / Jeremy Webb

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© de la traducción: Cristina Zelich

© AVA Publishing SA, 2010

para la edición castellana:

© Editorial Gustavo Gili, SL, 2011

ISBN: 978-84-252-2563-5 (digital PDF)

Editorial Gustavo Gili, SL

Roselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 5555 60 60 11

Título: Atardecer

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Un diseño efectivo suele ser fruto de un enfoque que confía en la limitación como fuerza conductora en el proceso creativo de la imagen: hacer más con menos. Una vez que se aíslan y enfatizan uno o dos elementos, la naturaleza transformadora de la luz se encarga de combinarlos con eficacia y dramatismo.





1



Teoría del diseño básico fotográfico	10
El papel del visor en fotografía	12
El uso del espacio	16
Dónde colocarse	18
Estudio de caso 1 – Puntos de vista	22
Las normas y cuándo saltárselas	24
Ejercicio 1 – Reencuadrar	26

2



Formas, iluminación y color	28
La línea	30
La figura o la forma	36
El espacio	40
La textura	46
Estudio de caso 2 – Luz y tiempo	50
La luz	52
El color	60
Ejercicio 2 – Limitaciones en el diseño	68

3



Repetición, ritmo y contraste	70
Dibujo seriado	72
Repetición	76
Interrupción	82
Variedad y unidad	84
Estudio de caso 3 – Profundidad e iluminación	86
Ritmo	88
Contraste	92
Ejercicio 3 – Forma y estructura	96

Contenidos

4



Profundidad y escala	98
Salvar las limitaciones	100
Profundidad real e ilusoria	104
Escala y proporción	110
Estudio de caso 4 – Estilo y escenario	114
La ausencia de escala	116
Abstracción	118
Ejercicio 4 – Imágenes abstractas	122

5



Movimiento y flujo	124
Fuerzas direccionales	126
Estudio de caso 5 – Líneas y figuras	128
Contención	130
Dirección del flujo	134
Ejercicio 5 – Observación	138

6



Énfasis y emoción	140
Punto de interés	142
Zonas enfocadas frente a zonas desenfocadas	146
Yuxtaposición	148
Estudio de caso 6 – Yuxtaposición	150
Incongruencia	152
Atmósfera y emoción	154
Ejercicio 6 – Temas	158

7



Combinar todos los elementos	160
Expresar vistas y visiones	162
El simbolismo como taquígrafía visual	164
Estudio de caso 7 – Lo vernáculo	166
Estrategias creativas	168
Ejercicio 7 – Conceptos e ideas	172

Conclusión	174
Glosario	176
Bibliografía y webografía	178
Índice temático y de autores	180
Agradecimientos y créditos fotográficos	182
La ética profesional	185

Introducción

Estudiar principios de diseño en fotografía tal vez parezca una idea desalentadora, como si se tratara del aburrido aprendizaje de las escalas cuando se empieza a tocar un instrumento. Lejos de ello, este libro confía en conseguir borrar toda asociación negativa de este tipo y demostrar que la fotografía, respaldada por la fuerza de los principios de diseño, tiene el poder de perdurar y de producir un fuerte impacto. El diseño desempeña un papel vital en hacer que las imágenes no sean solo *sprinters*, sino también corredores de larga distancia.

La reticencia ante los principios de diseño es, en parte, fruto de la actitud y la forma de considerar el diseño en el sentido más amplio del término. El público se ha inmunizado ante el efecto irresistible del diseño en la vida cotidiana. Desde el momento en el que una persona se despierta y arroja el despertador al suelo hasta que cierra los ojos y apaga su radio digital, el día ha estado lleno de elementos bien diseñados: muebles, coches, revistas, envases, planificación urbana, etc. La mayoría funciona, aunque sean muchos los que no lo consigan. Sin embargo, el diseño siempre promete algo, por lo general, la idea de que su función es aumentar la calidad de vida de las personas.

Cabría argumentar que los principios de diseño hacen que la fotografía sea un poco mejor. Sin embargo, decir esto sería subestimar la utilidad que pueden tener para los fotógrafos y para los amantes de la fotografía. Más que un conjunto estricto de normas o de incontestables líneas maestras, los principios de diseño aplicados a la fotografía pueden considerarse una especie de sistema nervioso, fluido, flexible e invisible, que da vida a las imágenes. Aunque solo algunos grandes fotógrafos poseen una sabiduría y una comprensión naturales para trabajar con los principios de diseño, se trata de una habilidad que, afortunadamente, puede aprenderse y desarrollarse si se desea crear imágenes perdurables y memorables.

El ascenso continuo de la cultura digital ha reactivado el interés por el mundo de la fotografía como una forma de arte de masas. Se dispone además de nuevos canales de distribución para enviar billones de fotografías que, de esta forma, recorren el globo a una velocidad desconcertante. Pero no solo la nueva era tecnológica facilita este volumen y velocidad de distribución de imágenes, sino que nuestra disposición mental y nuestras ansias de velocidad también ayudan a engrasar la maquinaria. El mundo está repleto de fotografías como nunca antes lo había estado.

Este deseo de fotografía, insaciable pese al alud arrollador de mediocridad y banalidad, sigue hambriento de imágenes con envidia, realizadas con destreza, significativas y con una intencionalidad fuerte. ¿Qué hace que la fotografía resista el paso del tiempo? El fotógrafo que recurre a su sentido de diseño y trabaja con estilo y visión pone en circulación imágenes que constituyen mundos aparte de aquellos generados solo pensando en la rapidez y en el provecho.

Comprender el diseño no supone trabajar con mayor lentitud ni provoca tropiezos ni comporta un obstáculo. Es un recurso que, en cualquier momento, está al alcance de todos. Si el fotógrafo no comunica y capta todo el potencial del medio, entonces la fotografía solo muestra, funciona a medio gas, en lugar de ser vitalista, intensa e imposible de ser ignorada.





Título: Sofá rojo y plátano

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Tener en cuenta el diseño permite al fotógrafo ver un potencial de situaciones que para otros pasa inadvertido. Contribuye a mejorar la fotografía y aumenta la habilidad del fotógrafo para ver el mundo de forma distinta, mediante la comprensión de las oportunidades que incluso la escena más sencilla ofrece para jugar con los principios de diseño.

Teoría del diseño básico fotográfico

El primer capítulo repasa algunos de los pasos más importantes del proceso de fotografiar: cómo encuadrar el tema y desde dónde tomar la fotografía. Las decisiones relativas a la distancia, el ángulo y el punto de vista llegan a influir profundamente en la apariencia general de la imagen final. Además, el uso del espacio en la propia fotografía da vida y corporeidad al tema, e influye así en nuestro modo de “leer” las imágenes fotográficas.

Formas, iluminación y color

Forman parte de los seis rasgos o características de diseño que pueden utilizarse en el proceso de la toma fotográfica a fin de crear imágenes con fuerza visual y creativa. Son como ingredientes en bruto, listos para ser combinados eficazmente a través del proceso de diseño. El siguiente capítulo los repasa uno por uno y evalúa su posible papel en tanto que aspectos de la composición.

Repetición, ritmo y contraste

Esta sección del libro muestra cómo los elementos de diseño se procesan, combinan y manipulan para crear imágenes potentes con atractivo.

Profundidad y escala

La bidimensionalidad de la fotografía no supone necesariamente un límite para las ideas o la intuición del fotógrafo. Al aplicar los principios de diseño es posible crear ilusión de profundidad e influir en la manera como el espectador se implica en la imagen. El fotógrafo debe observar cómo la proporción y la escala confunden y deleitan la mirada, y en qué modo el arte de la abstracción se deriva del conocimiento de algunos principios de diseño sencillos, pero esenciales.

Movimiento y flujo

La fotografía de apariencia demasiado estática o sosa lo es porque no produce una sensación real de movimiento. Movimiento significa vida. La sensación de vida se puede dar mediante fuerzas direccionales potentes en la imagen que exijan una implicación activa con la misma en lugar de una aceptación pasiva. El uso del diseño dinámico es una forma de conseguir esta faceta de la fotografía.

Énfasis y emoción

En gran medida, el éxito de una fotografía se basa en la habilidad del fotógrafo para que el público responda al punto de interés o sienta la respuesta emocional perseguida al construir la imagen. En este capítulo se ve cómo el uso del color, del enfoque y de toda una gama de técnicas compositivas influye en las emociones del espectador de manera ya sutil o ya profunda.

Combinar todos los elementos

¿Para qué sirven estos conocimientos si se quedan en un nivel teórico? La aplicación de los principios de diseño permite al fotógrafo controlar la imagen íntegramente. En este capítulo, se combinan los conocimientos teniendo en cuenta el simbolismo, la presentación y las ideas aprendidas con el fin de conseguir que el diseño estructure nuestro trabajo.



La aplicación de los principios de diseño permite al fotógrafo controlar la imagen íntegramente.

**Título: Carros**

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

El giro diferente que aquí se da a la imagen rutinaria de los carros del supermercado se ha conseguido al realizar la fotografía a través de la ventanilla de un coche empañada por la lluvia. Los colores vivos, azules y rojos, de las tiras de sujeción se han amortiguado y mezclado entre sí como si se tratara de acuarelas sobre papel. Así se ofrece una imagen más suave y menos nítida de lo cotidiano.



1

Teoría del diseño básico fotográfico



Título: Galería de arte

Fuentes/Fotógrafo
Hannah Starkey

En esta imagen tan bellamente construida, tan dependiente de las líneas rectas y de los bloques de diferentes tonos, solo el vaso y la silla de plástico se desmarcan como elementos aislados dentro de un estudio angular y muy gráfico del espacio.

En el nivel más básico, el diseño aplicado a la fotografía consiste en una colocación eficaz de la información de la imagen dentro del encuadre. Los fotógrafos pueden incluir o excluir información, enfatizar o restar importancia a determinados contenidos, y ajustar su posición al milímetro si es necesario para capturar la imagen precisa.

El diseño y la composición en el ámbito de la fotografía son como las dos caras de una moneda, donde el diseño es el proceso y la composición el resultado. Conocer el papel que desempeña el diseño y actuar en consecuencia permite crear imágenes que pueden ser “leídas” y comprendidas por el espectador. Sin embargo, resulta crucial que la adquisición de dicho conocimiento en ningún caso destruya la magia de la fotografía o le reste fuerza.

No existe una fórmula que asegure el éxito ni tampoco un camino fácil para producir sistemáticamente buenas fotografías, si se considera que una “buena” fotografía es aquella que encierra una intencionalidad clara y posee una composición potente. En definitiva, es cuestión de barajar un conjunto de variables de diseño y tener la capacidad de ver lo que está realmente frente a la cámara y no aquello que el fotógrafo espera o da por hecho que está. Una visión carente de elementos superfluos y con curiosidad infantil, es la oportunidad y la motivación para capturar una imagen con una mirada singular y toda la eficacia que ello exige.

El visor crea un límite preciso entre lo que se fotografía y lo que no. Al contrario que la pintura, donde la imagen parte de una superficie blanca, la fotografía puede calificarse como una búsqueda reductiva. Empieza encarándose con “todo” y, gracias a los márgenes del visor, extrae un aspecto minúsculo de ese todo para así crear de forma consciente o inconsciente “algo”, con exclusión de elementos específicos.

Aquí, pues, el término “reductivo” no se utiliza con un sentido negativo, sino para subrayar la esencia de la toma de la imagen fotográfica tal y como se desarrolla normalmente.

El visor es la mayor herramienta de composición en manos del fotógrafo. Sin embargo, rara vez tiene en cuenta su poder para influir en su implicación con las imágenes. Le preocupan demasiado el tema y la centralidad, en lugar del encuadre de la escena de forma nueva o fuera de caminos trillados.

Aparte de su imaginación y de sus expectativas creativas, el visor es el primer lugar donde el fotógrafo se encuentra con el proceso de diseño en su forma más básica. La forma como el visor encuadra el tema propuesto se basa en toda una gama de decisiones que adopta el fotógrafo y tras las cuales los factores más críticos que se encuentran son la altura, el ángulo y la distancia con respecto al tema.

El margen

Si el fotógrafo utiliza toda la capacidad del visor, puede tener en cuenta el cien por cien del espacio disponible de la imagen, hasta los márgenes. La elección consciente de utilizar los márgenes del visor para desmembrar el tema o para aislar algo con el encuadre tiene consecuencias a la vez positivas y negativas. No hay forma de evitar que una imagen tenga límites, pero esto no significa que el fotógrafo deba adoptar una actitud pasiva, sino pensar en utilizar esta restricción inevitable de forma creativa.

Algunos fotógrafos son conscientes del poder que poseen los límites definitorios del visor; sus imágenes juegan creativamente con lo que se incluye o se excluye en la fotografía.

Mediante la utilización consciente y efectiva del visor, los fotógrafos crean imágenes audaces y fascinantes que encuadran el mundo de forma inusual. Permiten al espectador acercarse a un tema familiar a través de una perspectiva nueva, al tiempo que enfatizan y reconfiguran los distintos elementos de diseño con el resultado de composiciones frescas, dotadas de un atractivo visual mucho mayor.

Mediante la utilización consciente y efectiva del visor, los fotógrafos crean imágenes audaces y fascinantes que encuadran el mundo de forma inusual.



Título: Caseta helada para observar aves

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

En esta imagen, el visor se utilizó para encuadrar una parte de la escena situada frente al objetivo y así obtener una composición armoniosa y equilibrada; en ella se conjugan la forma, la textura y el tono que aparecían dentro de los límites del visor.



Título: Ola de nieve

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

A veces la naturaleza presenta las formas más sencillas. Si el fotógrafo se ocupa de medir la distancia y la proximidad, así como de elegir el punto de vista, a su vez, el encuadre llevará a cabo un ejercicio de simplicidad mediante la eliminación de todo aquello que resulta innecesario.



El encuadre: verdades completas o verdades a medias

La fotografía nunca puede presentar toda la verdad, pero puede dar forma a la historia debido a la creencia del público de que la fotografía está íntimamente relacionada con la verdad. Por ejemplo, algunos acontecimientos mundiales han sido originados, registrados y en ocasiones se les ha dado la vuelta por la influencia de la fotografía en las noticias periodísticas.

Un célebre anuncio de televisión creado en la década de 1980 describía la escena donde un *skinhead* caminaba por una calle y echaba a correr hacia una ancianita. El mensaje era claro: se trataba de un individuo peligroso y amenazador dispuesto a robar o golpear a una víctima indefensa a plena luz del día.

Después, tal como revelaba la película, resultaba que el hombre corría hacia la señora para apartarla de debajo de un andamio que estaba a punto de derrumbarse sobre ella. El cuidadoso control de la filmación y del encuadre de las escenas jugaba con los prejuicios del público y al principio de la historia solo contaba una parte. Tras una pausa dramática, se revelaban todos los hechos de la escena y se presentaba toda la verdad. El anuncio demuestra que el encuadre puede capturar parte de la escena para crear un significado concreto, cuidadosamente elaborado, cuando existe la posibilidad de mostrar una vista alternativa con un significado distinto.

Aunque una situación puede contener múltiples significados y puntos de vista, el fotógrafo es quien selecciona la interpretación de la escena que desea dar para una edición o presentación posterior. Esta capacidad de decisión conlleva la responsabilidad de tratar éticamente temas y situaciones potencialmente controvertidos y, en un nivel más artístico, de utilizar el visor (y las composiciones subsiguientes) para extraer los valores más creativos del tema.

Inclusión frente exclusión

La decisión sobre lo que incluir en el encuadre presenta no solo dilemas morales, sino también aspectos de diseño que determinan si lo que se incluye favorece la fuerza general de la imagen o si, por el contrario, le resta contundencia.

Lo ideal es que aquello que se encuadra con el visor contenga solo el detalle y la sustancia necesarios para comunicar la visión del fotógrafo con la mayor fuerza posible. Los maestros de la fotografía son capaces de llegar al corazón de algo o de alguien de tal manera que provocan la envidia de los aficionados: bien porque han conseguido desarrollar una habilidad intuitiva para acercarse a sus temas o bien porque han utilizado su sentido del diseño (en términos de colocación de los elementos en el visor) para excluir cuidadosamente los detalles no deseados o para enfatizar determinados componentes en detrimento de otros.

La inclusión de detalles innecesarios o que causan distracción hará que el público no capte la intención de la fotografía o se sienta confuso ante las múltiples posibilidades de interpretación, así como de respuestas, que puede suscitar una imagen caótica o llena de elementos.



Título: Las zapatillas de Miss Appleton II, 1976

Fuente/Fotógrafo:
Olivia Parker

Olivia Parker crea composiciones de gran belleza con sus imágenes de naturalezas muertas. Esta escena se halla delimitada por un margen negro, establecido por el borde de la hoja de película revelada, que sirve también para ofrecer una referencia de la naturaleza fotográfica de sus imágenes.



El uso del espacio

Ike Turner dijo en una ocasión:

“Lo importante son los espacios que hay entre las notas.”

El espacio es en su totalidad tan importante como la sustancia. En el diseño, es también sustancia y puede utilizarse para aislar, enfatizar, crear contraste con relación a algo, y mostrar la escala y la amplitud de un tema, entre miles de otros posibles usos. Su presencia es tan visible en la imagen como la de cualquier otro elemento tangible que pueda emerger en ella.

Conciencia del espacio

La conciencia del espacio en tanto que principio de diseño permite dar énfasis al sujeto de una fotografía o crear una separación más pronunciada entre este y su entorno o el fondo sobre el que aparece..



Positivo y negativo

Muchas ilusiones ópticas sencillas basan su efecto en la percepción del espacio que tiene el ojo. El espacio define dónde se sitúa un objeto con relación a otros y, por lo tanto, permite dar sentido a una escena o situación. Muchas ilusiones ópticas explotan la costumbre de asumir que las zonas oscuras o negras representan el objeto de la fotografía, mientras que las zonas claras o blancas equivalen a la ausencia del mismo: vacío o espacio.

La fotografía también juega con supuestos. Después de todo, el ojo da sentido a una imagen bidimensional plana y la acepta casi sin cuestionarla como si se tratara del facsímil de un mundo tridimensional.

El uso del espacio como herramienta de diseño permite crear profundidad. A su vez, la sensación de profundidad permite salvar la distancia desde la frustración ante la representación bidimensional hasta la experiencia tridimensional de la vida real. La distancia sigue siendo grande, pero al menos el recorrido va en la buena dirección. La profundidad, en términos fotográficos, permite echar una ojeada más allá de las limitaciones convencionales de las imágenes bidimensionales y crea una versión indirecta de la realidad experimentada.



Título: Hamburguesería

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Al colocar el edificio en la mitad inferior del visor, las formas verticales de la escena disponen de más espacio sobre el que proyectarse. Gracias al mayor énfasis aportado al fondo vacío y al cielo anodino que envuelve la escena, el blanco dominante del fondo también transmite una sensación bastante opresiva en esta imagen invernal y neblinosa que representa un paseo junto al mar fuera de temporada.



Título: Máscara

Fuente/Fotógrafo:
Oleg Dersky

El uso creativo de espacios negativos y positivos permite a los fotógrafos jugar con las percepciones del público sobre lo que viene hacia delante y lo que retrocede. Todo el trabajo manual y de construcción que está detrás de la imagen de Oleg Dersky únicamente se hace evidente cuando el espectador mira más allá de lo que la superficie de la imagen presenta.

Dónde colocarse

La distancia entre el fotógrafo y el objeto fotografiado es fundamental para el diseño de la imagen. Anteriormente, se ha expuesto en qué modo el borde del encuadre puede ser utilizado de forma creativa tanto para engañar al espectador como para dar un tratamiento audaz e innovador incluso al tema más banal. Ahora se expondrá cómo el poder comunicativo de la imagen se modifica drásticamente con la más mínima variación bien de la posición del fotógrafo, o bien de la distancia que lo separa del objeto o bien del ángulo de la toma.

La decisión de dónde colocarse tiene el poder de manipular los sentimientos del espectador en un nivel inconsciente profundo. Por ejemplo, un político fotografiado desde arriba puede parecer empequeñecido, ya que su estatura se ve reducida, literal y metafóricamente, y le hace parecer vulnerable o con aspecto infantil. El mismo político fotografiado desde una posición por debajo del nivel de los ojos ofrecerá una apariencia escultural e imponente, como sucede cuando se mira a alguien desde abajo.

El punto de vista del fotógrafo debe adaptarse para que abarque toda la información importante que necesita en su imagen. Quizás esto requiera más cercanía respecto al objeto fotografiado, para darle un tratamiento audaz, de gran impacto y autoridad, o quizá requiera mayor separación, con el fin de lograr que otros detalles e informaciones se incluyan en el encuadre para así intrigar al espectador.

La mayoría de los grandes fotógrafos llegan a un lugar y, sin pensar, de forma intuitiva, rápida y calladamente, son capaces de hacerse una composición del lugar desde varios ángulos. Esta forma de aproximarse al tema es fruto de una manera perfeccionada e interiorizada de trabajar, adquirida a través de la experiencia y la visión personal. El lugar desde el que se escoge fotografiar debe obedecer al deseo de crear una composición fuerte y apasionante, no a un intento de aplicar un estilo con connotaciones artísticas a un tema que requiere cierta vitalidad.

El poder comunicativo de la imagen se modifica drásticamente con la más mínima variación bien de la posición del fotógrafo, o bien de la distancia que lo separa del objeto o bien del ángulo de la toma.



Título: Tulipán mustio

**Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb**

A una distancia adecuada y sobre un fondo liso, se consigue que las imágenes de los objetos no tengan fondos que distraigan la atención y aparezcan despojadas de elementos indeseados.



La distancia con respecto al tema

La distancia que se percibe en la fotografía entre el fotógrafo y el tema viene determinada generalmente por dos factores clave: uno es la distancia física entre el fotógrafo y el tema, y otro el objetivo de la cámara.

Los teleobjetivos acercan al fotógrafo a su tema sin que sea necesario que se aproxime físicamente a él. Sin embargo, también distorsionan las relaciones espaciales entre los objetos; por ejemplo, hacen que las figuras en un paisaje aparezcan más cercanas entre sí de lo que están.

Se consigue una mayor implicación emocional del espectador con la imagen si el fotógrafo se acerca al tema y lo encuadra de tal manera que lo enfatiza y le da fuerza al aislarlo sobre un fondo liso, o lo coloca dentro del encuadre en una posición que crea empatía con el espectador. Es de crucial importancia que, con la distancia adoptada, el encuadre contenga una información significativa suficiente para comunicar con precisión la intención del fotógrafo y excluir cualquier cosa superflua o que distraiga del propósito principal en la construcción de la imagen.



Título: Pionero trompetista, 1930

Fuente/Fotógrafo:
Aleksandr Mikhajlovich
Rodchenko

Se trata de un icono de la fotografía que para muchos americanos anunciaba el inicio de una nueva era en el arte moderno visual. Es uno de los primeros ejemplos de un enfoque más radical en fotografía, caracterizado por una imagen audaz y nada convencional.



Título: **Zürich, 1981**

Fuente/Fotógrafo:
Franco Fontana

Adoptar una posición inusual para realizar la toma puede aportar resultados sorprendentes. En esta soberbia imagen de calle realizada por Franco Fontana, el sol rasante ha creado sombras alargadas que ofrecen pistas de una situación sencilla. La composición se ve reforzada por el uso habilidoso de las diagonales, con las que se crean formas triangulares dentro de la estructura predominantemente vertical de la imagen.

Ángulo de visión

Ante un determinado tema que se desea encuadrar de forma interesante: ¿se fotografía de frente o se opta por hacerlo desde un lado o por debajo para producir una vista más dinámica? Muchos retratos tendrán una apariencia bastante estática si el fotógrafo y el sujeto fotografiado se encuentran uno frente a otro según el estilo de una imagen típica para pasaporte.

Al adoptar un ángulo de visión que se aparta de lo obvio, es posible dar un enfoque lleno de frescura al tema, sea este arquitectónico, paisajístico, un retrato, una fotografía de moda o una escena cotidiana. La decisión de utilizar un ángulo de visión audaz y fuera de lo convencional debe basarse en si dicho enfoque presenta el tema de forma fresca o reveladora, no en si un ángulo de visión inusual sirve para enmascarar una toma poco interesante.

Posición ventajosa y punto de vista

Después de examinar el tema desde distintos ángulos y distancias, se decide cuál es la mejor posición para fotografiarlo. En muchos casos, el simple acto de observar sin prisas permitirá encontrar una posición que muestre el tema de manera desacostumbrada o poco ortodoxa. Por ejemplo, desde una altura inusual o desde abajo, para que el suelo o el cielo, respectivamente, ofrezcan un fondo liso sobre el que destacará el tema fotografiado.

Estudio de caso 1 – Puntos de vista

Estas imágenes pertenecen a una serie de tomas realizadas para documentar esculturas y monumentos públicos situados en zonas urbanas. La escultura, *Monumento a Dédalo* de Jonathan Clarke, constituye en muchos sentidos un tema fascinante, ya que contiene distintas referencias tanto a la ciencia ficción como a la mitología clásica.

Si la escultura se contempla rodeándola, adquiere sentido de forma circular y tridimensional. En cambio vista estáticamente desde cualquier punto, su fuerza e impacto se ven en cierto modo reducidos; además, la cámara parece aplanar todo el tema, pues la escultura se sitúa ante un conjunto de árboles invernales que ofrecen un fondo de ramas desnudas totalmente inadecuado. La luz y el entorno también dificultan la elección de la apertura de diafragma o la de un teleobjetivo que ofreciera una profundidad de campo pequeña que permitiera desenfocar los árboles de la forma deseada.

La imagen superior es una toma de una serie realizada con la escultura sobre un fondo invernal luminoso. A esta distancia y desde esta posición, la forma esencial de la pieza no se muestra desde su mejor ángulo, ni resulta fácil separarla del fondo.

La imagen inferior, sin embargo, es una toma realizada desde un ángulo ligeramente inferior y al otro lado de la pieza. Esta vista sitúa la escultura sobre un cielo liso que constituye un fondo más limpio. La imagen se trató con Photoshop para obtener un bitono sutil que enfatizara la forma y textura de la pieza sin tener que recurrir al color.



Estudio de caso 1 Puntos de vista



**Título: Monumento a Dédalo,
de Jonathan Clarke**

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

La altura, la distancia y la posición pueden aliarse entre sí y construir un fondo inadecuado para la imagen. Sin embargo, la utilización de estos elementos también consigue enfatizar el tema.

Suele considerarse que solo es posible saltarse las reglas una vez que se han aprendido. La fotografía es una forma artística llena de reglas que, cuando es joven, el fotógrafo intenta seguir para evitar equivocarse. A medida que pasan los años, se aprenden y se absorben las reglas compositivas sin cuestionarlas. Sin embargo, a menudo dichas reglas inhiben la creatividad del fotógrafo, en lugar de permitirle actuar con confianza y con una perspectiva fresca. Así pues, muchas reglas acaban produciendo imágenes tediosas y predecibles.

¿Por qué no abandonar todas las reglas? Porque probablemente se acabaría produciendo una especie de arte informe y a la deriva que, entonces, debería ser contrarrestado por las reglas. Quien lee algo sobre los principios de diseño con la esperanza de convertirse en un gran fotógrafo se sentirá defraudado. No se puede acabar siendo un “maestro” repitiendo una y otra vez lo que se considera la mejor práctica si esta consiste en seguir servilmente todos los consejos y en regurgitarlos. Los consejos que se ofrecen en este libro, con la esperanza de que sean una guía útil, constituyen sencillamente un resumen de saberes conocidos y fiables pero es necesario poseer capacidad de juicio y sensibilidad para comprender cuándo y dónde es necesario aplicar las distintas técnicas de diseño.

Conocimientos de composición y diseño: ¿aprendidos o intuitivos?

Se trata del viejo debate entre naturaleza o educación: ¿en qué medida el estilo de diseño visual de cada fotógrafo es parte integrante de su personalidad y qué se puede adquirir más allá de lo que se posee al nacer?

Casi todo puede adquirirse, aunque lleva tiempo desarrollar un estilo que, por lo general, es el resultado de una práctica fotográfica con un claro sentido del diseño en su interior. Muchos fotógrafos tardan décadas en coger el ritmo y, con frecuencia, la obra por la que son conocidos difiere en gran medida de su obra inicial. Esto no significa que lo que aprendieron en sus años de formación fuera superfluo. El hecho de que el fotógrafo cambie de estilo y pruebe distintos enfoques artísticos no es señal de debilidad, sino de fuerza: la valentía para explorar y mantener una mirada fresca y curiosa.

Aprender a aplicar los conocimientos de diseño, o al menos a trabajar con una mayor atención puesta en el diseño, requiere dedicación y la voluntad de explorar creativamente. Aunque no es posible dar una fórmula precisa para obtener una “buena composición”, el fotógrafo sí puede fijarse en los componentes clave y ver en qué modo pueden serle útiles cuando, a continuación, mire a través del visor de la cámara.

El hecho de que el fotógrafo cambie de estilo y pruebe distintos enfoques artísticos no es señal de debilidad, sino de fuerza.

**Título: Sin título**

Fuente/Fotógrafo:
Marie Pejouan

Esta imagen constituye una celebración del color que combina con habilidad rojos y azules intensos, los cuales contrastan entre sí sin disonancias en toda la composición.

Ejercicio 1—Reencuadrar

La mayoría de los fotógrafos, incluidos los maestros de la fotografía, siempre han considerado el acto de reencuadrar como una continuación del proceso de la fotografía; una oportunidad para afinar la imagen en una fase posterior a la toma. Con el acto de reencuadrar, el fotógrafo ejercita el dominio del diseño y puede seguir trabajando en una imagen con la finalidad de presentar su visión de la mejor manera posible. Mientras que muchos puristas consideran que cualquier “manipulación” de la imagen debe ser mínima o inexistente, los fotógrafos más pragmáticos admiten las opciones de reencuadrar como una herramienta más a su disposición.

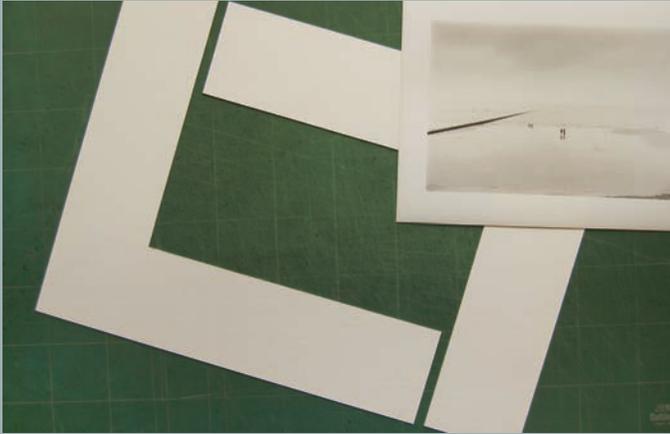
Adoptar una práctica fotográfica que niegue el reencuadre puede ser muy satisfactorio. Esta práctica significa que las copias solo pueden hacerse a partir de la imagen completa realizada en la toma. Como forma de trabajar, ayuda a desarrollar la visión y a reforzar la conciencia fotográfica. Sin embargo, como metodología, el purismo que comporta puede resultar contraproducente e ir en contra de los propios intereses.

Ningún fotógrafo debe carecer de un par de cartulinas cortadas en forma de L para reencuadrar. Se utilizarán un cúter y una cartulina rígida blanca de formato A3 (2,97 × 4,20 cm) para cortar dos plantillas en forma de L, como las que aparecen en la ilustración. Es importante que los cortes sean limpios para obtener bordes rectos y ángulos interiores de 90 grados.

Con ayuda de las plantillas, el ejercicio consiste en hallar composiciones alternativas de las mejores copias realizadas por el fotógrafo. Así, aplicando una serie de formatos extremos o mínimos y cerrando el encuadre, se trata de experimentar para crear significados alternativos o composiciones más interesantes. ¿Han mejorado los originales y se ha conseguido un mayor impacto al ajustar este nuevo visor sobre ellos? ¿El reencuadre ha tenido como resultado que las líneas de diseño y las formas en juego refuercen o resten importancia a los elementos que componen la imagen? Si es necesario, se tomarán notas de los hallazgos o se harán esbozos de las nuevas composiciones para que sirvan de referencia en el futuro.

Ejercicio 1

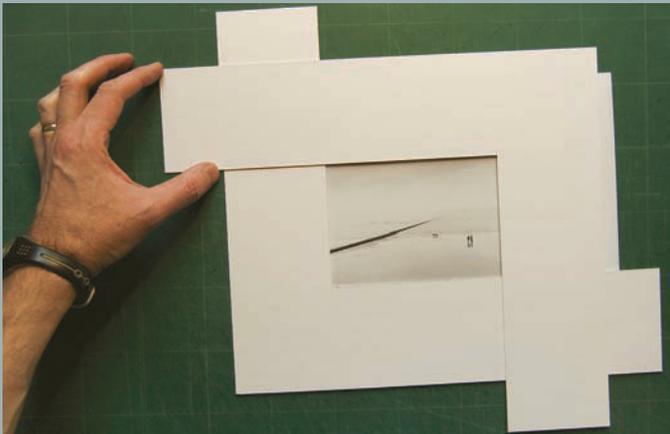
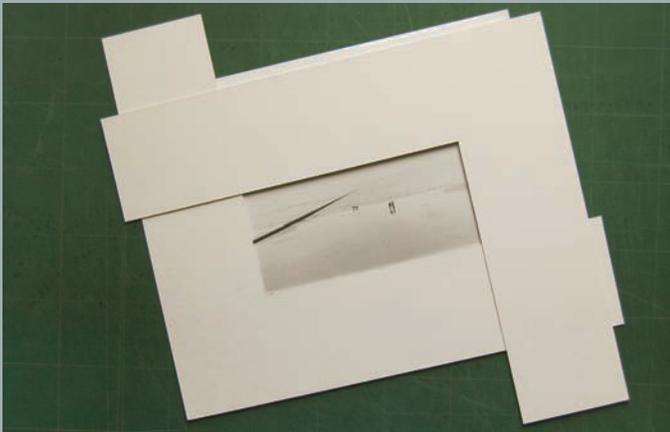
Reencuadrar



Título: Plantillas para reencuadrar

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Al ajustar las proporciones y la medida del marco, el atractivo compositivo de la imagen llega a alterarse espectacularmente. Si nunca se ha tenido la posibilidad de experimentar con formatos de cámara distintos, aquí se encuentra una oportunidad para descubrir que, al variar los bordes del encuadre, se resitúan los elementos de la imagen y se altera intensamente la fotografía en su totalidad.





2

Formas, iluminación y color



**Título: Piedra preciosa
y abrazadera**

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

La iluminación de un bodegón con un foco presenta muchos retos, sobre todo cuando los objetos que coinciden reflejan la luz de manera distinta. Este bodegón combina varias formas y texturas colocadas armoniosamente dentro del encuadre. La iluminación de toda la escena se consiguió con una exposición de 40 segundos.

Desde los primeros grabados en las paredes de las cuevas hasta el mundo actual, saturado de imágenes, una multitud de artistas, teóricos e historiadores del arte se han implicado con entusiasmo en el análisis de las artes visuales, incluidas la pintura y la fotografía. La finalidad común ha sido la de establecer un conjunto general de principios, los denominados “elementos de diseño”. Estos elementos o “elementos básicos” determinan el atractivo compositivo de la imagen, es decir, la facilidad con la que el público la lee, el grado de su respuesta positiva y el valor que otorga a la imagen en cuestión.

La composición es, en primer lugar, el resultado de un proceso de diseño dinámico que el fotógrafo realiza durante el acto de la toma fotográfica. Este proceso se extiende de forma natural para abarcar el acto de reencuadrar, los cambios de contraste, los ajustes de saturación y cualquier otra técnica aplicada después de la toma, fruto del empeño del fotógrafo por crear la mejor composición posible para cada imagen.

Los elementos de diseño pueden incorporarse con eficacia, aplicados a modo de esquema previo invisible, para crear una estructura que sirva de apoyo al atractivo o a la fuerza compositiva de la imagen. Los principios de diseño se encuentran en cada una de las fases del proceso de creación de la imagen: desde el momento en que el fotógrafo elige una posición para disparar hasta la colocación de la imagen en la página impresa o en una exposición.

La línea

En las artes visuales, la línea es quizás el elemento más importante de diseño. Marca límites y puede ser material o virtual. Puede ser real o aparente, o una estructura invisible que guíe la mirada del espectador entre distintos puntos del lienzo o de la fotografía.

El uso de la línea influye de forma significativa en el éxito compositivo de las imágenes fotográficas. Las líneas son elementos de diseño muy poderosos que refuerzan la tridimensionalidad del mundo. Constituyen un impulso profundamente primitivo: de niños, nuestros primeros garabatos son líneas y también fueron líneas las primeras marcas realizadas por la humanidad en las cuevas. En términos artísticos, las líneas siempre se utilizan como la herramienta principal para representar la comprensión del mundo por parte de un autor.

Líneas horizontales

Las líneas horizontales suelen reflejar conceptos tales como estabilidad, continuidad e inactividad. Así lo materializan, por ejemplo, la parte superior de una mesa o la línea del horizonte sobre el mar. Dentro del formato rectangular de una fotografía tradicional, las líneas horizontales son paralelas a los bordes superior e inferior y suscitan un sentimiento de armonía y unidad en la imagen.

Líneas verticales

Las líneas verticales pueden crear en la imagen nociones de fuerza y convicción. Torres, árboles, incluso las antiguas ideas de espiritualidad y religiosidad, son reflejados a través de las líneas verticales: materiales o virtuales. Las líneas verticales que se yerguen siempre han conllevado una relación simbólica entre el cielo y la tierra; entre los dioses y los simples mortales.



Título: Postes, Burnham Overy

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Las líneas verticales colocadas en un encuadre horizontal añaden interés al comunicar un movimiento ascendente que entra en conflicto con la estructura apaisada del formato panorámico.



Título: Paseo con perros, Gorleston-on-Sea

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Contra el fondo de la línea del horizonte, las figuras se recortan sobre la orilla espumosa en esta imagen que enfatiza los espacios vacíos de la costa de Norfolk.



Líneas diagonales

Las líneas diagonales rompen la certeza y la simplicidad de las líneas horizontales y verticales. Casi siempre, comunican un sentimiento más enérgico y activo al contraponerse al movimiento pasivo norte-sur de la verticalidad o al movimiento oeste-este de la horizontalidad. En el mundo tridimensional, las líneas diagonales representan movimiento y acción. Una pierna vertical es estática, pero una pierna en diagonal es una pierna en movimiento, que está andando o corriendo.



**Título: Edificio ENRON,
Houston, Texas**

**Fuente/Fotógrafo:
Damien Gillie**

La densidad arquitectónica de muchos de los centros de nuestras grandes ciudades ofrece oportunidades para crear imágenes dinámicas, impregnadas de diseño. La imagen de Damien Gillie muestra una convergencia interesante de líneas diagonales y formas llenas de contraste y color, interrumpidas por la forma triangular densa que irrumpe en la escena por el lado opuesto del encuadre.





Curvas y arcos

Una línea curva añade dinamismo suave a la imagen. Comparada con las líneas rectas y rígidas del visor o de los bordes de la copia fotográfica, la línea curva puede sugerir algo suave o sutil. En la naturaleza se encuentran muchas curvas o arcos y también están presentes en las formas del cuerpo humano.

La línea curva puede
sugerir algo suave o sutil.



Título: Curvas

Fuente/Fotógrafo:
Alberto Oviedo

El uso de la arquitectura como fondo para la moda constituye una combinación potente que se basa en el uso de figuras y formas audaces para acentuar o enfatizar la pose de la modelo. En esta imagen, el movimiento curvo del tejado del edificio se contrapone a los ángulos rectos del fondo; se ofrece así una forma con mucha fuerza que dirige la mirada del espectador hacia la figura en pie.





Intersecciones

Cuando una línea se cruza con otra, se produce una intersección, sus caminos se entrecruzan. En estos puntos de intersección los fotógrafos colocan el objeto fotografiado con el fin de enfatizar y maximizar el impacto del tema.

Líneas convergentes

De las líneas que se encuentran en un punto en la lejanía se dice que convergen. Si nos colocamos en una vía de tren y miramos a lo lejos, veremos que ambos lados de la vía parecen fundirse en uno. En fotografía, las líneas convergentes pueden representar lejanía, escala, altura y fuerza. Situar el objeto fotografiado en el punto donde las líneas convergen permite realizar composiciones muy potentes.



**Título: Protección para dunas,
Winterton-on-Sea**

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

El punto de convergencia de las líneas se encuentra con frecuencia en un punto fuera del encuadre. Si se aplica este encuadre, las líneas convergentes que recorren la imagen enfatizarán la profundidad y la distancia.

La figura o la forma

La figura o la forma con frecuencia son el resultado final de los límites creados por las líneas. Con la fotografía, la tridimensionalidad se reduce a una imagen bidimensional y, por lo tanto, resulta crucial la conciencia del diseño y su puesta en práctica para maximizar el interés por la figura o la forma representadas.

Por este motivo, con frecuencia los fotógrafos hablan de imágenes “planas” en referencia a aquellas en las que el tema se representa sin dar demasiado énfasis a la forma o al espacio que ocupa. Esto puede ser fruto de una iluminación insuficiente, de una colocación errónea del fotógrafo o, sencillamente, de que la escena contiene demasiados elementos y no permite aislar un objeto y centrarse en él.



Título: Lirio

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Las siluetas y las formas simples requieren con frecuencia una iluminación controlada para resaltar los aspectos más interesantes. Este lirio solitario estaba bañado por una luz cenital suave, desplazada ligeramente hacia atrás para conseguir transmitir al máximo su apariencia suave.





**Título: Tulipanes rojos,
Japón, 1980**

Fuente/Fotógrafo:
Ernst Haas

De forma poco habitual para muchos fotógrafos de la era Haas, el fondo negro se utilizó en esta imagen para intensificar y enriquecer el color rojo de los tulipanes. El uso eficaz de la iluminación revela las gotitas de agua y, además, la colocación de las flores crea una composición inusual y llena de fuerza.

La forma creada o revelada por el espacio

El uso de la figura se aplica a menudo de manera muy eficaz cuando se coloca una forma definida sobre un fondo liso. Así se consigue minimizar cualquier elemento de distracción y se facilita al observador centrarse en la forma representada. En términos de diseño, se suele hablar de una buena separación entre el fondo y el primer plano. Por esta razón, las siluetas se entienden universalmente, ya que presentan una forma fuerte y reconocible que contrasta con facilidad sobre un fondo iluminado.



La figura o la forma

La iluminación

Cuando los fotógrafos consiguen que los objetos fotografiados tengan una apariencia “sólida” es porque tienen un buen ojo para las propiedades de la luz. En manos de un fotógrafo con experiencia, la iluminación sirve para representar el tema con contraste alto o bajo; a su vez, las sombras ayudan a definir el objeto fotografiado o a revelar su colocación dentro de una escena más amplia.



Título: Cocina en una yurta

Fuente/Fotógrafo:
Libby Double-King

Las fotografías brindan la posibilidad de aprovechar e interpretar el efecto de la luz sobre los objetos. Este sencillo bodegón espontáneo muestra el efecto de una luz cenital, tenue y difusa, que parece bañar suavemente la curva formada por el estante de madera; invita al espectador curioso a explorar las zonas más oscuras del fondo, donde la luz disminuye.





Título: Audrey Hepburn, 1950

Fuente/Fotógrafo:
Angus McBean

La imagen superior es uno de los muchos retratos famosos realizados por Angus McBean. La naturaleza surrealista de esta imagen se refuerza con la sombra pronunciada que proyecta la columna del fondo. Parece indicar una luz intensa procedente de un punto distinto del de la luz que ilumina a la actriz.

Objetos

El fotógrafo que estudia meticulosamente la silueta o la forma del objeto que quiere fotografiar intentará darles mucha importancia. Son muchos los elementos de diseño para tener en cuenta y con los que hay que experimentar: por ejemplo, la iluminación, la colocación, una posición ventajosa con respecto al objeto, y la distancia. Sin embargo, la complejidad y el carácter del propio objeto son cruciales en el momento de decidir de qué modo generar interés e implicar al espectador.



Título: Guisantes de la suerte

Fuente/Fotógrafo:
Olivia Parker

Los objetos naturales ofrecen una variedad enorme de formas contundentes con las que jugar. Olivia Parker utiliza una iluminación suave y una composición de gran simplicidad para crear esta imagen maravillosa.

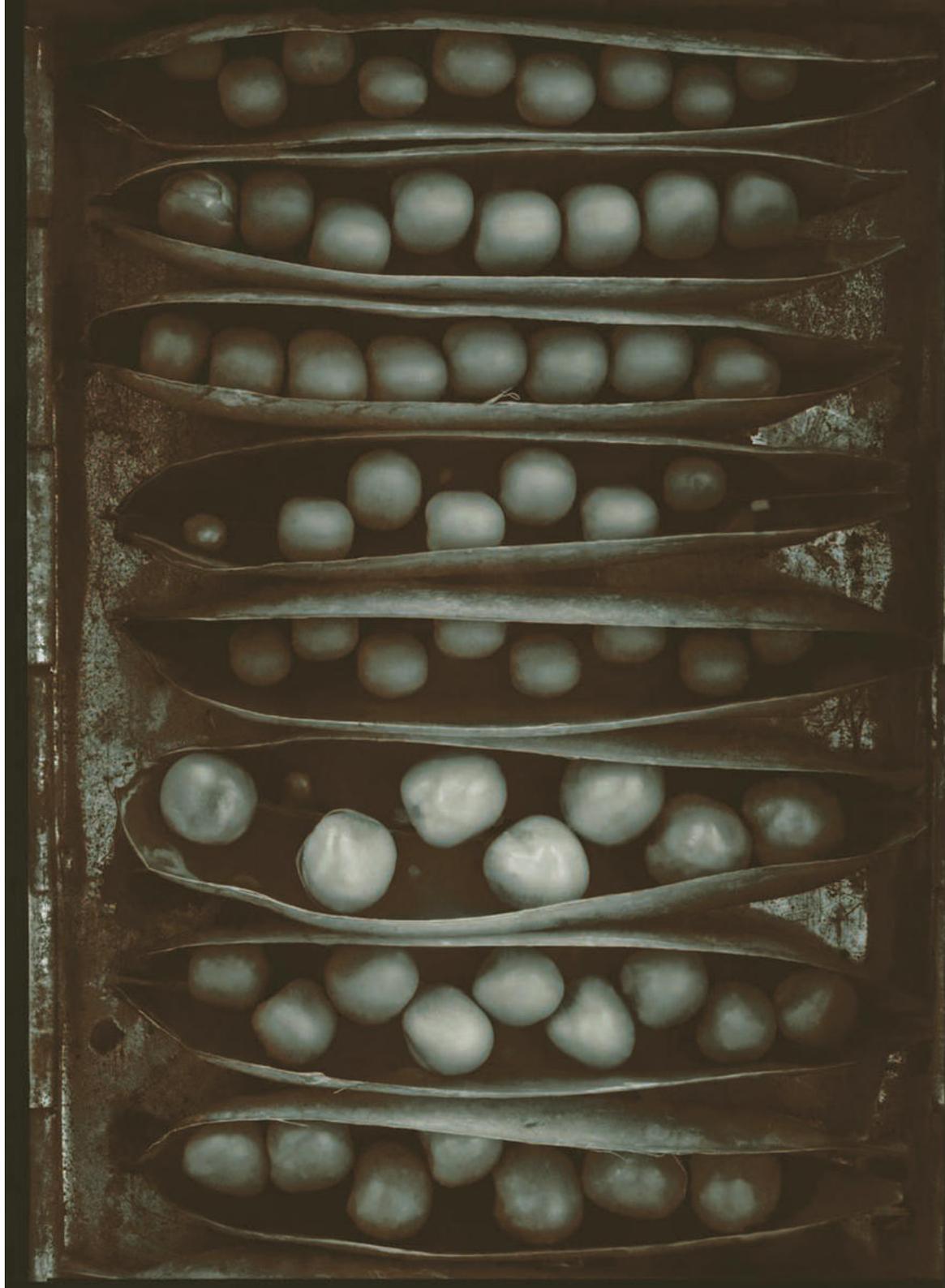


Título: Mesa de tocador por la mañana

Fuente/Fotógrafo:
Smart Photography Ltd.

Un sol brillante o una iluminación de estudio realzan las luces altas y los reflejos en esta imagen publicitaria, llena de color y rica en tonos cálidos, rojos y naranjas. La dirección de la luz revela los contornos y la silueta del cristal, lo que sería difícil de conseguir si se utilizara una luz plana y suave





El espacio

Aunque con frecuencia es el último aspecto que se considera en el momento de componer una imagen, el espacio merece la atención del fotógrafo creativo. Creemos condicionados por llenar el espacio cuando, en numerosas ocasiones, lo que se necesita hacer es eliminar algo para conseguir que la imagen en su totalidad tenga fuerza e impacto.

En términos fotográficos, el espacio es bidimensional, en la copia o en la imagen plana, o tridimensional, el espacio real o material presente en una escena.

El espacio muestra un tema con fuerza; crea sensación de profundidad en la imagen. Mediante la manipulación del espacio, el fotógrafo resuelve el reto de trasladar un fragmento del mundo tridimensional a una hoja de papel bidimensional.

Negativo y positivo

El espacio negativo es la ausencia de volumen o masa. Se encuentra detrás del objeto fotografiado y a menudo asume un papel pasivo en la imagen. El espacio positivo desempeña un papel más activo: transmite la sensación de que el fotógrafo ha manipulado el espacio para enfatizar el tema o de que el uso del espacio en la composición tiene un efecto positivo en el tema fotografiado.

El espacio muestra un tema con fuerza; crea sensación de profundidad en la imagen.

Relación entre fondo y primer plano

Si el objeto fotografiado y el fondo son similares, se ve mermada la capacidad del espectador para "leer" la imagen. Esto suele suceder cuando el fotógrafo intenta mostrar demasiado o encuadra mal la escena.

El resultado es que la atención del espectador no conseguirá fijarse y, al no existir un punto claro de interés, se perderá cualquier otra implicación en la imagen. La relación entre fondo y primer plano se refuerza aumentando el contraste o la diferencia entre ambos elementos.



Título: Teléfono de motel

Fuente/Fotógrafo:
Bryan Schutmaat

La simetría de esta imagen se ve perturbada por un único elemento: el cable que sube por la pared desde la cama de la izquierda.



Título: Huella del puño

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

La confusión entre espacio negativo y positivo puede engañar la mirada fácilmente. ¿Sobresale hacia el espectador la huella del puño? O, por el contrario, ¿se hunde en el bloque de espuma de floristería?



El espacio





**Título: Campo de fútbol,
Mousehold Heath**

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Hay que ir más allá de la imagen plana para poder desentrañar las relaciones espaciales entre las distintas zonas y darles sentido. Las distancias entre las diferentes zonas de una imagen se confunden debido a las distancias focales de los objetivos. Así ocurre, por ejemplo, con los teleobjetivos, pues hacen que objetos lejanos parezcan más próximos.

Relaciones espaciales

Las relaciones espaciales denotan la distancia entre los distintos objetos fotografiados en la imagen, así como la colocación de estos. Si la distancia entre los objetos es confusa o poco clara, se dice entonces que la relación espacial es ambigua. Por ejemplo, los objetos pueden estar más próximos o alejados entre sí de lo que pensamos. Disparar desde posiciones poco ortodoxas y producir así relaciones espaciales ambiguas, crea imágenes que llaman mucho la atención y fuerzan al espectador a trabajar más para determinar el sentido de dichas relaciones espaciales.

Crear profundidad o confundir la mirada

Son usuales entre los fotógrafos creativos el dominio del poder del espacio y la capacidad de jugar con el concepto de espacio para conseguir la apariencia de profundidad y distancia en sus fotografías. Esto último se puede lograr gracias a una posición para fotografiar elegida cuidadosamente —por ejemplo, con el fin de que objetos similares se fundan unos en otros y se confundan así sus siluetas o bordes— y a la utilización eficaz del equipo. Los objetivos permiten variaciones amplias de la profundidad según su distancia focal.

Los objetivos gran angular, por ejemplo, abarcan una zona amplia y enfocan con nitidez tanto los objetos cercanos como los lejanos. Del mismo modo, pueden exagerar la distancia entre lo próximo y lo alejado, y dar la sensación de mayor profundidad. Los teleobjetivos, por otro lado, tienden a comprimir la escena y a hacer que los objetos parezcan estar más cerca.



Título: Adday flotando

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Fotografiar desenfocando solo resulta efectivo cuando se aplica a un tema sencillo como este. Demasiados detalles o una separación muy pequeña entre el primer plano y el fondo reforzarán en exceso las formas simples necesarias para este tipo de enfoque.

La textura

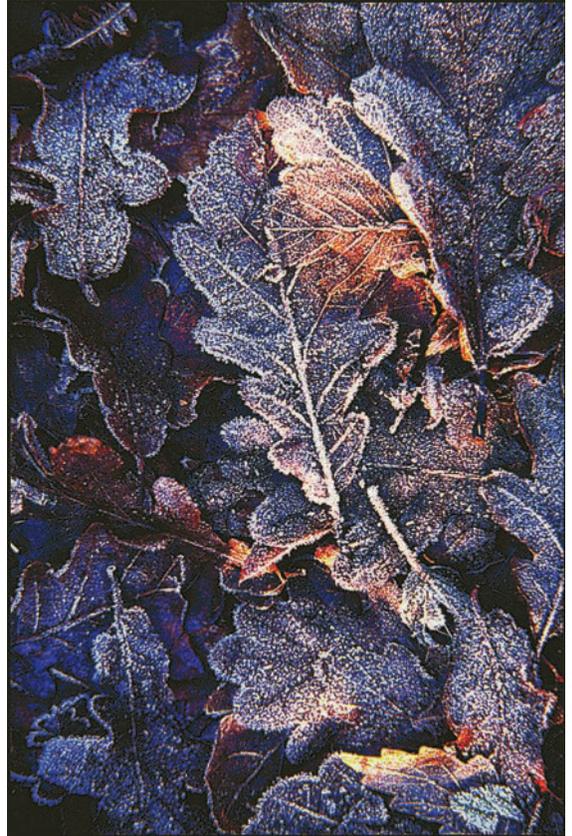
La fotografía consigue combinar de muchas maneras extraordinarias la fuerza dual formada por la textura y la luz. Sin luz, la textura no podría verse, solo sentirse. El efecto combinado de la luz y la textura influye en el espectador con fuerza a través del medio fotográfico.

Muchos nos sentimos maravillados ante la habilidad de la fotografía para mostrar el detalle: algunas imágenes presentan superficies y texturas que nos provocan querer alargar la mano para tocarlas. Hasta ahí llega el poder asombroso de la textura.

Texturas rugosas

Las superficies rugosas, como la madera nudosa o el tejido de fibra basta, se muestran mejor con una luz intensa y direccional que con una iluminación suave, como la luz que hay con el cielo cubierto.

Una luz lateral, por ejemplo, realza fácilmente los detalles y los contornos de un rostro arrugado o de un paisaje de dunas que contiene multitud de hondonadas y cimas. Estas variaciones de la superficie de la textura, al recibir, por ejemplo, una iluminación rasante, atraparán la luz en determinados puntos y se producirán así contrastes fuertes entre las luces altas y las sombras. El resultado será una imagen con un dibujo muy marcado.



Título: Hojas heladas

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

La luz rasante del sol de invierno ayudó a resaltar la textura helada de esta escena. El color azul es típico de las sombras en esa época del año y ayuda a acentuar la sensación de frío intenso invernal.

Algunas imágenes presentan superficies y texturas que nos provocan querer alargar la mano para tocarlas.

**Título: Piel**

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Con frecuencia, las texturas rugosas requieren una luz rasante para acentuar los pliegues, las grietas y los huecos de la superficie.



Texturas lisas

De muchas superficies lisas, tales como el vidrio o el metal pulidos, puede decirse que no tienen textura alguna y sin embargo, gracias a la evidencia que aporta la fotografía, es posible conocer las sensaciones que provoca la luz sobre el objeto y sobre otros elementos incluidos en la imagen. Las superficies lisas transmiten una sensación de tranquilidad o relajación.

Mezcla de texturas

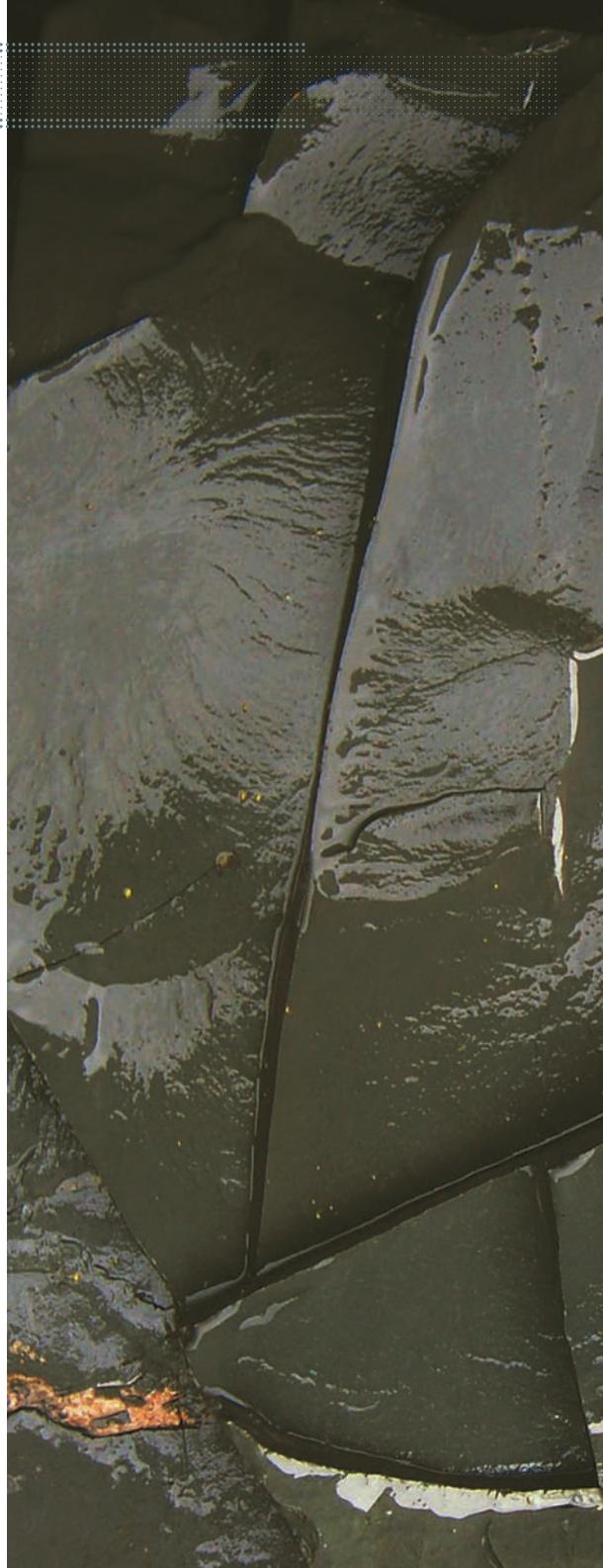
Un tema o imagen con texturas diferentes ofrecerá dificultades para el fotógrafo: la iluminación que sea adecuada para un tipo de superficie será diferente de la que necesiten otras texturas.



Título: Rocas húmedas, Auchencairn

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

La superficie resbaladiza y lisa de las rocas húmedas solo es visible si la luz, el punto de vista y el encuadre se utilizan conjuntamente para enfatizar de forma eficaz su apariencia superficial.





Estudio de caso 2 – Luz y tiempo

La luz transforma todo lo que toca. Estas imágenes fueron tomadas en el mismo lugar, prácticamente desde la misma posición, pero en momentos del día muy distintos.

La imagen inferior muestra la ola rompiendo contra un malecón. Una velocidad alta de obturación ha congelado casi todo el movimiento, pero ha hecho perceptible cierto movimiento en el agua, lo que ha aumentado el dramatismo de la escena. Es una imagen bastante lograda ya que transmite una intención clara y comunica la sensación de la fuerza del mar.

La imagen superior fue tomada en el mismo lugar unas seis horas más tarde. Aquí el mar es menos dramático, pero el sol rasante del invierno —a punto de desaparecer en el horizonte— hace resaltar la ola y le da una tonalidad dorada en el momento en el que impacta contra el malecón, con el resultado de una imagen más interesante y atractiva.

Para la mayoría de los fotógrafos, la luz y el tiempo no son simplemente una “x” y una “y” colocadas en la ecuación que expresa con exactitud el tiempo en que el obturador permanece abierto o el de exposición de la copia en el laboratorio. El tiempo está unido a la luz de manera inseparable y fundamental. Nos permite observar el cambio de la naturaleza de la luz durante el transcurso de muchas horas y controlar el momento de la toma.



Título: Gorleston-on-Sea

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Los fotógrafos de paisaje llegan a esperar horas y horas para tener la luz adecuada. Si disponemos de tiempo para ejecutar la toma con la luz adecuada, el resultado merecerá la pena.

Estudio de caso 2 Luz y tiempo



La luz es la característica principal de la fotografía: todo sucede gracias a la luz. Sin ella no hay imagen. La luz transforma todo lo que toca y los fotógrafos poseen un lenguaje propio extenso para describir su multitud de formas.

Si observamos las mejores fotos del mundo, desde los *Pimientos* de Edward Weston hasta uno de los retratos de Rankin, veremos que el respeto, la comprensión y el control de la luz por parte de cada fotógrafo tienen probablemente el mismo valor, si no más, que el tema fotografiado. El modo de ver la luz y comprender sus propiedades, así como de controlarla y manipularla, distinguen a los grandes fotógrafos de los fotógrafos de oficio. Para muchos no existe una luz mala, en todo caso, hablarán de “condiciones de luz que suponen un reto”. Algunos se crecen en situaciones de escasa iluminación en las que los trípodes y las velocidades de obturación lentas se usan para que el proceso fotográfico detenga el mundo durante un instante para capturar el movimiento del agua o congelar la velocidad del aleteo de un colibrí.

Calidad de la luz

En la imagen fotográfica, la calidad de la luz está relacionada por lo general con la fuente, la dirección y la cantidad de luz. La atmósfera y la emoción dependen en gran medida de la calidad de la luz aplicada.

Las fuentes de luz amplias y extensas darán una iluminación suave a la escena o al sujeto fotografiado, parecida a la luz que un cielo cubierto proporciona a un paisaje. Un haz de luz estrecho y concentrado, como el de un *flash* o un rayo de sol brillante, tiende a producir una iluminación dura con la que se generan sombras intensas que confieren un contraste mayor.



Título: Reflejo del cielo

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

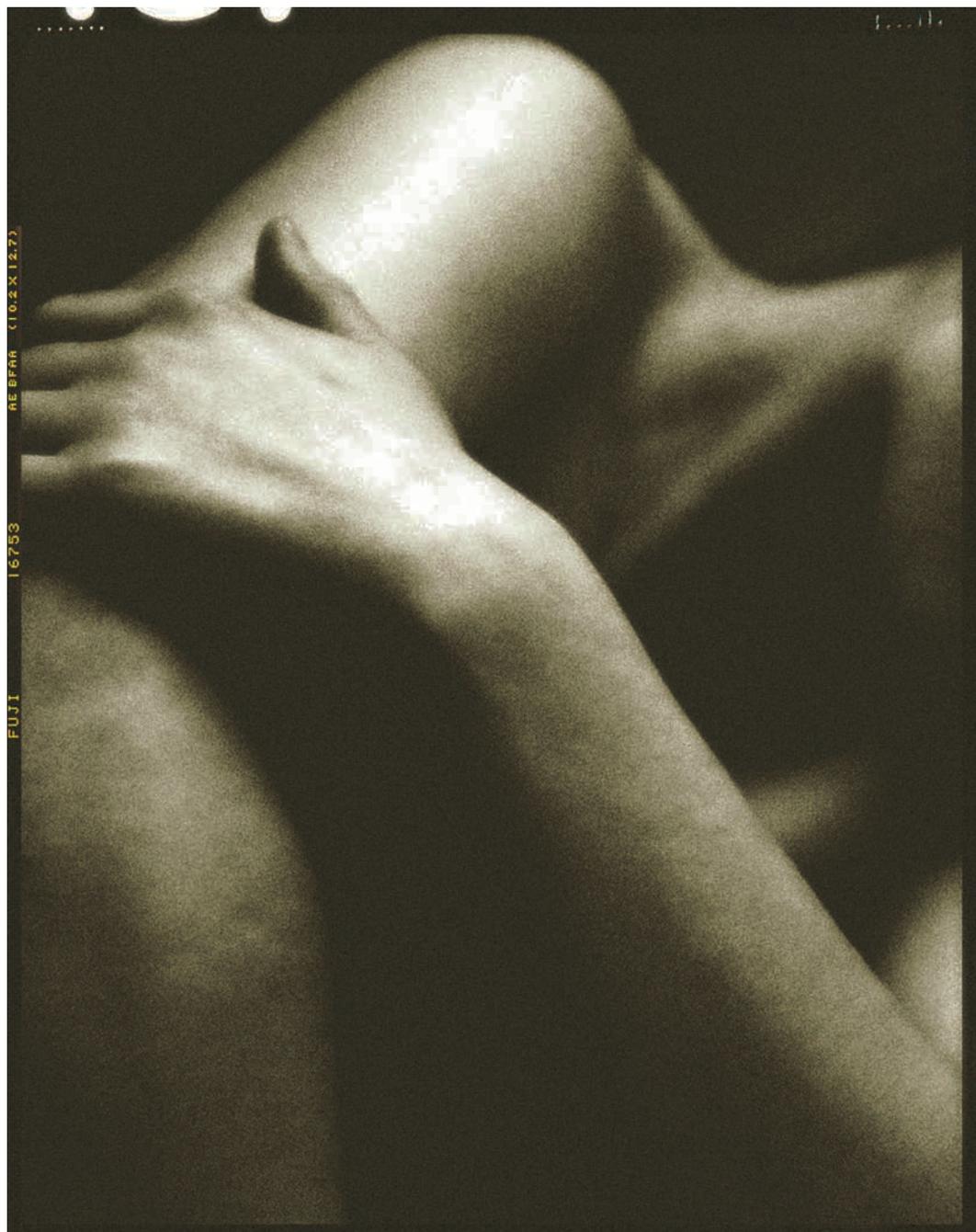
La luz de un cielo invernal muestra la superficie lisa del agua poco profunda y la textura de la arena.



Título: Figura iluminada con la luz de la ventana

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

La suave luz de día constituye una iluminación perfecta para trabajar con figuras en fotografía.



Dirección

Con frecuencia, las fotografías ofrecen claves que nos resultan útiles para llegar a comprender algunos componentes de su construcción. A su vez, esto conduce a comprender la intención o la motivación del fotógrafo.

Las sombras son un ejemplo obvio de esto, ya que implican tanto la cualidad como la dirección de la luz que ilumina el objeto fotografiado. La luz puede proceder de un punto situado encima, a un lado o debajo del objeto.

De nuevo, la dirección de la luz llega a producir efectos espectaculares en la lectura emocional de la imagen. Por ejemplo, las figuras heroicas que aparecen en carteles de cine de acción a menudo se fotografían con una luz cenital intensa que enfatiza los rasgos masculinos del rostro o de un torso escultural. En cambio, un villano de película de terror o un vampiro se iluminan frecuentemente desde abajo para maximizar la sensación de amenaza o de maldad.

Y a quienes crean que estos efectos de iluminación constituyen más una fantasía que una realidad les sugiero que observen el retrato de Alfred Krupp realizado por Arnold Newman. Comprenderán hasta qué punto esa imagen conlleva ramificaciones reales, tanto para el fotógrafo como para el sujeto fotografiado.



Título: Golosinas sobre muestrario

Fuente/Fotógrafo:

Jeremy Webb

Para la iluminación de esta imagen se utilizó una simple linterna. Debido al tiempo largo de exposición, la imagen registró las sombras creadas por la luz que la linterna proyectaba desde de distintos ángulos, como si se "pintara" la escena con el haz luminoso.



Título: La muchacha asiática

Fuente/Fotógrafo:

Barry McCall

El dramatismo de esta imagen está reforzado tanto por la falta de iluminación frontal de la modelo —desde la posición del fotógrafo— como por el uso de iluminación a contraluz y desde los lados, con el que se enfatiza la naturaleza escultórica de la pose.



Fuerza

A la fuerza de la luz se la denomina “intensidad”. Una luz brillante tiene muchas ventajas para el fotógrafo. Puede crear sombras útiles para la composición y también aportar una sensación de profundidad a la imagen. La luz intensa requiere velocidades de obturación rápidas que permitan “congelar” y estudiar la acción momentáneamente. En otros casos, se recurre a una apertura de diafragma pequeña, que ofrecerá una buena profundidad de campo, con el fin de conseguir un enfoque adecuado y nitidez en toda la imagen.

Sin embargo, una luz brillante y fuerte también puede tener efectos negativos. Las ventajas mencionadas suponen igualmente desventajas o limitaciones en función de determinados enfoques creativos. Así, las sombras generadas pueden destruir los detalles de algún elemento presente en la escena. También es posible que el fotógrafo necesite una apertura grande de diafragma para conseguir una profundidad de campo pequeña mediante la que enfatizar solo un determinado aspecto de la escena.

Por supuesto, existen muchas soluciones técnicas para estos problemas, pero los fotógrafos no deben dar por sentado que una luz brillante es buena y una luz tenue, mala. Sencillamente, hay una gama de intensidades distintas de iluminación y dichas intensidades ofrecen oportunidades y retos al fotógrafo creativo.

En qué modo la luz muestra el dibujo escondido

Temas distintos exigen tratamientos distintos por parte de los fotógrafos. Los retratos de belleza, por ejemplo, requieren fuentes de luz amplias, brillantes y suaves, que atenúen y disimulen las arrugas y la textura natural de la piel humana.

Otro ejemplo son los rasgos arrugados del rostro de una persona anciana, que pueden motivar al fotógrafo para mostrar su rico dibujo de líneas casuales; en este caso, se servirá de un contraste brutal y, mediante una iluminación lateral, subrayará las grietas de la superficie de la piel, para así enfatizar la textura.

Los fotógrafos no deben dar por sentado que una luz brillante es buena y una luz tenue, mala.





**Título: Bajo el muelle,
Great Yarmouth**

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

El sol de invierno barre la superficie de la arena debajo de un muelle en la costa y muestra un dibujo texturizado, creado por la arena que ha arrastrado el viento.



La textura

Sin las propiedades de iluminación que da la luz, la textura no es más que una “sensación táctil”, como ya hemos visto. La textura puede sentirse, describirse con palabras o entenderse espacialmente. Pero en ausencia de luz, permanece a oscuras como el resto del mundo material.

Los fotógrafos que entienden la luz, y que saben cómo controlarla y manipularla, mostrarán la textura en multitud de formas innovadoras para darle la mayor fuerza posible dentro de las limitaciones de la imagen bidimensional. No existe ningún otro medio que pueda actuar con tal fuerza sobre la percepción táctil por parte del público. El dominio de la técnica fotográfica y la sensibilidad hacia lo que se fotografía conducen al fotógrafo a aprender a capitalizar las texturas a través del uso de la iluminación, de la elección de su colocación y del punto de vista.



Título: Arena en Hemsby, Norfolk

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

La textura de la arena, realizada por una luz cenital neblinosa, revela los pliegues y contornos de la duna.



Título: Provenza, 1976

Fuente/Fotógrafo:
Martine Franck

La sombra creada por el muchacho tumbado en la hamaca es un elemento esencial de la fuerza compositiva de esta imagen audaz. Intentemos imaginar qué pasaría si no existiera esa sombra y veamos si la imagen seguiría siendo tan potente sin ella.



Sombras alargadas creadas por la luz

Las sombras son tan importantes como la luz. Sencillamente, es imposible que existan unas sin la presencia de la otra. Son fundamentales en la creación de nuestra conexión emocional con la imagen e influyen en nuestro subconsciente en gran medida. Como los niños, podemos inventarnos un peligro, mientras escudriñamos lo que no vemos, o disfrutar de la posibilidad de ocultarnos de la vista de los demás en la sombra. En situaciones controladas también podemos, por supuesto, escoger un estilo de iluminación que minimice las sombras o sacar el máximo partido de su presencia llena de dramatismo.

Las sombras fuertes y densas son el resultado de una única fuente de luz, intensa y direccional, por ejemplo, los rayos del sol o el destello de un *flash*. Las sombras suaves son fruto de fuentes de luz más amplias y suaves, como la luz reflejada por un techo o la que produce un cielo cubierto.

Las sombras alargadas se crean mediante la iluminación de bajo ángulo y su fuerza visual puede verse resaltada si se integran estas formas oscuras en la composición general de la imagen.

No obstante, no hay por qué aceptar aquello que la naturaleza, o las costosas luces de estudio, destinan a nuestro tema. Por ejemplo, si el efecto perseguido es el de suavizar el contraste entre sombras intensas y tenues, la fuerza de las sombras se controla al contrarrestar estas con luz.

El sentido del color, entendido y celebrado por todas las culturas y todas las etapas del desarrollo humano, es una fuerza visual primaria en la vida de las personas y para los fotógrafos, resulta esencial. El color influye en los estados de ánimo y las percepciones; tiene un impacto directo y medible en los latidos del corazón, en la temperatura corporal y en el metabolismo. Para el fotógrafo, el color ofrece un campo enorme para la experimentación. Sumergirse en su potencial fotográfico es a la vez muy divertido y apasionante, pero también resulta complejo y desconcertante al percibir el poder que tiene para influir en cómo se percibe el mundo.

Psicología del color

Existen numerosas conexiones, conocidas y probadas científicamente, entre la experiencia del color y los estados de ánimo resultantes, inducidos por dicha experiencia. Los fotógrafos que poseen un sentido agudo de este poder emplean la paleta de los colores del arco iris para obtener un efecto de gran intensidad. De forma simplificada, los azules y cianes pueden inducir una sensación de frialdad, mientras que los rojos y naranjas transmiten una sensación de calidez. Sin embargo, el poder del color va mucho más allá.

Con el color se crea contraste de varias maneras. Los denominados colores cálidos parecen emerger de la página o de la copia fotográfica, como si se situaran a la cabeza de los demás colores. Por el contrario, los azules y verdes, más fríos, transmiten a menudo la sensación de retraerse; en cierto modo, se muestran reacios a resaltar y no hacen gala de la confianza característica de los colores cálidos.

El contraste se crea también mediante la colocación de colores fuertes al lado de colores pastel o, de forma más obvia, colores oscuros junto a colores claros. El impacto y la inmediatez son el resultado de colocar juntos colores fuertes y activos, y, al contrario, la sensación de calma resulta del uso de fondos oscuros o neutros para realzar un elemento de un único color.



Título: Tiovivo

Fuente/Fotógrafo:
Ricki Knights

La disposición de colores opuestos provoca una respuesta emocional. En esta imagen, los azules fríos del cielo oscuro y los rojos cálidos y atrayentes crean una imagen rica de psicología del color.



Título: Tarta de color rojo aterciopelado

Fuente/Fotógrafo:
Mary Amor

Esta imagen utiliza un encuadre no convencional para crear impacto, gracias al máximo aprovechamiento de un único color situado en el centro de su composición.



Colores complementarios

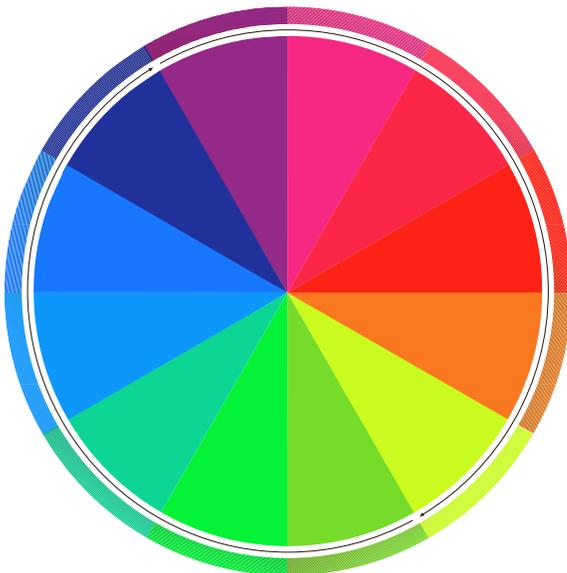
Los colores complementarios más comúnmente conocidos y reconocidos son los pares de rojo con verde y azul con amarillo o naranja. Sin embargo, ahora que los fotógrafos tienden a manipular más tanto los colores primarios como secundarios, el verde y el magenta o el rojo y cian se utilizan como combinaciones llenas de fuerza que ofrecen un contraste intenso.

Estos “dúos dinámicos” proceden de áreas opuestas del círculo cromático y producen efectos potentes en la retina. Pero sus efectos también pueden resultar apagados o perderse al ser introducidos otros colores y formas en la composición.

La fuerza de un único color

A veces una imagen cobra vida cuando un único color domina la escena. Por ejemplo, una mancha de rojo en una imagen dominada por grises y marrones apagados llamará la atención del espectador inmediatamente.

Casi siempre, un color primario conseguirá causar este efecto antes que el tono pastel de un color sutil. Resulta interesante apuntar respecto a esta cuestión que un simple cuadrado rojo aparecerá con un tono más oscuro si se coloca sobre un fondo negro y, en cambio, si se coloca sobre un fondo blanco aparecerá con un matiz más claro. Este es un ejemplo muy básico del fenómeno por el cual los colores pueden ser manipulados, desde el punto de vista de su tonalidad, según el contexto o el fondo sobre el que se coloquen.



Título: Círculo cromático

Fuente/Fotógrafo:
Gavin Ambrose

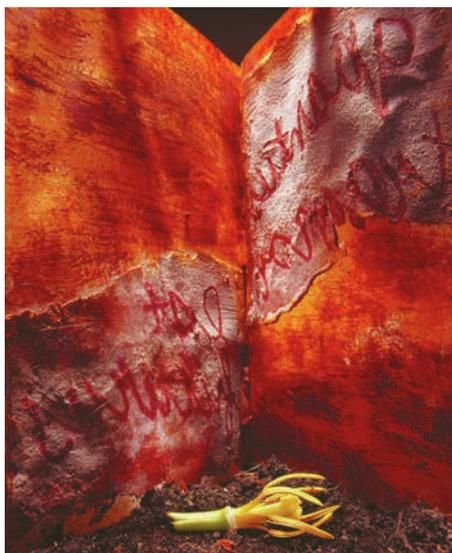
El círculo cromático de la fotografía es distinto del círculo cromático de la pintura y de los pigmentos. Muestra los colores primarios rojo, verde y azul separados por igual. La comprensión del círculo cromático es importante para todo aquel fotógrafo capaz de corregir las dominantes de color cuando, por ejemplo, edita las imágenes digitalmente. Los colores opuestos se introducen para eliminar una dominante de color que, en el círculo cromático, se encuentre situada al otro lado; por ejemplo, se puede aumentar el cian para reducir una dominante roja.



Título: *In medio umbrae,*
confusión, sueños rotos

Fuente/Fotógrafo:
Rommert Boonstra

Estas tres imágenes dan preeminencia al color rojo vivo como elemento esencial de su construcción y refuerzan su intensidad mediante la iluminación, la textura, una composición fuerte y el realce de lo visceral.



El color

Colores audaces frente a colores sutiles

La fuerza del color puede utilizarse para influir en el estado de ánimo del espectador y en su grado de implicación en la imagen. Los colores primarios, audaces y enérgicos, anuncian con frecuencia la intención de la imagen: impactar o sorprender. Por el contrario, una paleta de color suave y sutil invita a establecer una relación más tranquila y contemplativa con la imagen.



Título: Seta en una playa invernal

Fuente/Fotógrafo:
Vadim Tolstov

La fría sombra azul creada por esta estructura imita con precisión el tono de la propia estructura.





Título: Granja en España

Fuente/Fotógrafo:
Libby Double-King

Los fotógrafos deben trabajar con el color en todas sus formas, desde el tono chillón y audaz hasta el más suave y sutil. Esta imagen, bella y sencilla, muestra cómo los colores pastel pueden combinarse de manera armoniosa si se utilizan con una mirada compositiva fuerte.

Los colores primarios,
audaces y enérgicos,
anuncian con frecuencia
la intención de la imagen:
impactar o sorprender.

Monocromo

La fotografía brinda también situaciones en las que el tema en sí ofrece poco o ningún color y aparece, pues, monocromo. Algunos ejemplos podrían ser unas siluetas sobre un cielo nuboso o los dibujos que se forman con el juego de la luz sobre el agua.

Estas imágenes, si se presentan dentro de una serie de color, de inmediato sobresalen y, al mismo tiempo, dan la impresión de que no pertenecen a la misma y de que están relacionadas a través del tema. Muchos fotógrafos disfrutan con las imágenes monocromas porque les obligan a centrar su habilidad en la experimentación con los principios de diseño de una manera distinta.

Conversiones monocromas con Photoshop

Entre los fotógrafos que empiezan a explorar las posibilidades de Photoshop, muchos suelen creer que las conversiones monocromas se hacen fácil y simplemente disminuyendo la saturación del color en la imagen. El resultado será una conversión sosa y tonalmente incorrecta. Lo adecuado es utilizar el Mezclador de canales, marcando la casilla de Monocromo, y editar cada canal de color hasta conseguir el efecto deseado.





Título: Carrera en la playa

Fuente/Fotógrafo:
Ernst Haas

Ernst Haas era muy conocido por su utilización de velocidades lentas de obturación. Al disparar a contraluz, el fotógrafo ha creado una imagen llena de movimiento que no necesita color para resultar atractiva.

Ejercicio 2 – Limitaciones en el diseño

Uno de los mayores retos que debe afrontar el fotógrafo es la exigencia de permanecer fotográficamente “entrenado” para desarrollar una conciencia de diseño y su impacto en la creatividad. Ningún pianista o ninguna bailarina salen al escenario sin antes haber pasado por incabables horas de ensayo, precalentamiento y ejercicios previos para alcanzar la cima de la preparación y de la técnica. Así pues, ¿por qué un fotógrafo podría creer que realizará fotografías estupendas sin pasar por una ejercitación de rigor similar?

Los fotógrafos a menudo sienten la página en blanco de un mundo de posibilidades, pero también el peso abrumador que supone la responsabilidad de hacer algo con ella. Este ejercicio trata dicho problema e invita a dedicar tiempo, con ayuda de unos materiales básicos, a experimentar con los propios conocimientos de diseño y las limitaciones de lugar. La tarea propuesta consiste en combinar y utilizar unos pocos elementos para conseguir algunos diseños sencillos a partir de un enfoque creativo y de una elección cuidadosa de la iluminación y del fondo.

¿Qué elementos básicos? Un huevo, seis palitos, una lente de cristal y un cordel. Se pueden utilizar todos o algunos de estos elementos, pero solo estos. Las limitaciones forzarán al fotógrafo a utilizar sus conocimientos de diseño para crear diseños mínimos o complejos, experimentos con la línea, el tono, el contraste, la textura, etc. Sin olvidar que dispone también de dos ingredientes adicionales muy importantes con los que podrá trabajar: la luz (suave, lateral, dura, rasante, etc.) y el fondo (negro, texturizado, liso, arrugado, etc.). Esta oportunidad requiere una mente abierta y mucho tiempo, para así aprender sobre sí mismo en tanto que fotógrafo.

Ejercicio 2 Limitaciones en el diseño



**Título: Elementos básicos
para un ejercicio de diseño**

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Al dictar algunas restricciones en un ejercicio creativo se imponen unos límites significativos para el desarrollo del trabajo. Estos límites conducen a diseñar la imagen con una creatividad y una concentración mayores.



3

**Repetición,
ritmo y
contraste**

**Título: Kusho 3**

Fuente/Fotógrafo:
Shinichi Maruyama

Líquidos, un *flash* potente y un sentido intuitivo del instante, desarrollado a lo largo de muchos años de práctica, culminan en este choque explosivo que congela el movimiento en el aire y permite al espectador estudiar a su conveniencia una fracción de tiempo congelado.

Tras comentar los elementos principales de diseño, ahora es el momento de combinar estos “ingredientes”. Esta práctica conduce a los fotógrafos por caminos —y a imágenes— muy estimulantes.

El capítulo anterior contemplaba el modo en que los componentes de diseño pueden ser aislados y examinados en el enfoque compositivo de la fotografía. Este capítulo trata de cómo se pueden aplicar en la práctica estos componentes al trabajo del fotógrafo. Los principios de diseño son los procesos mediante los cuales los elementos de diseño interactúan en la imagen.

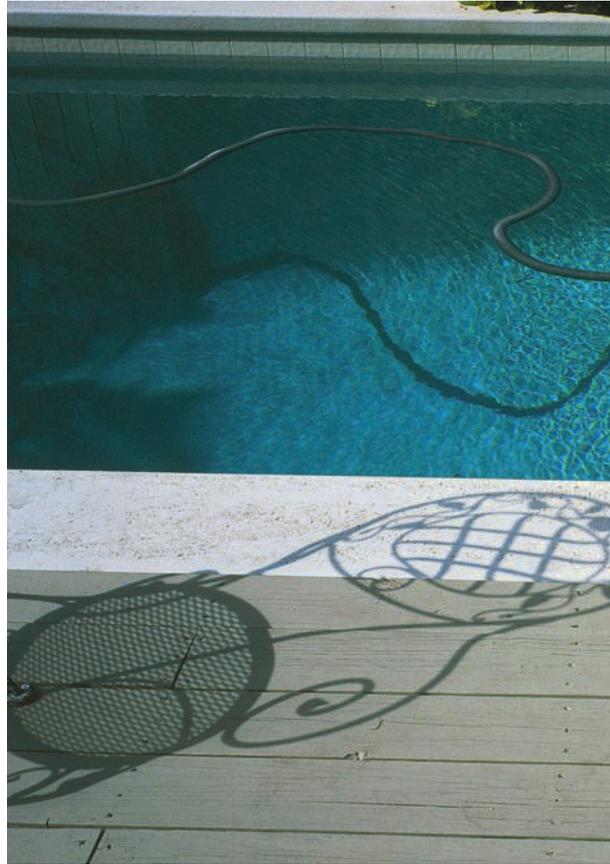
Aparte de una primera reacción instintiva ante el tema de la fotografía, con frecuencia lo que realmente nos atrapa de esta es la aplicación de los principios de diseño. Para fotógrafos y espectadores que se pregunten qué es lo que hace que una fotografía sea buena, es posible afirmar con toda seguridad que, en gran parte, el atractivo de una fotografía es fruto de la aplicación de los principios de diseño. La fusión, la manipulación y la combinación de los distintos elementos de diseño son lo que crea imágenes fascinantes.

Dibujo seriado

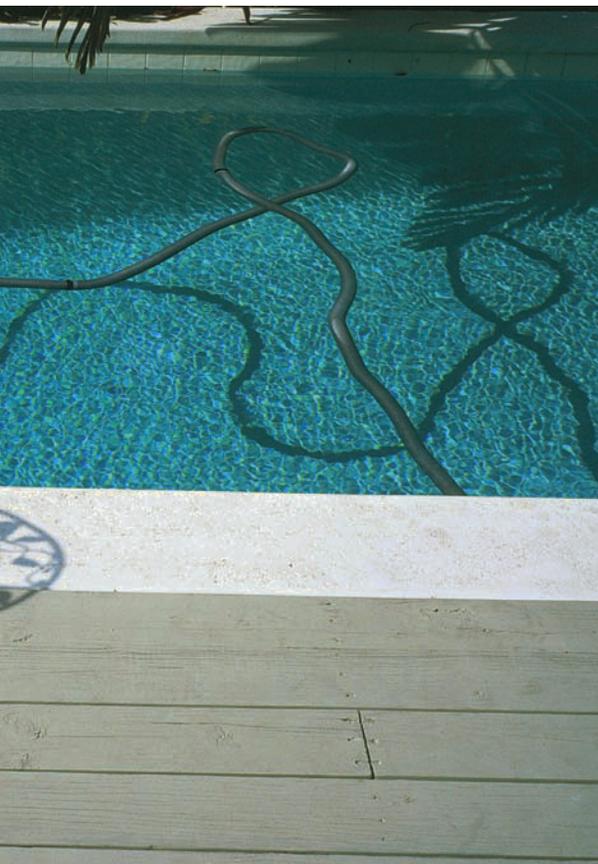
Cuando cualquier elemento de diseño, sea línea, forma, espacio negativo, etc., se repite un determinado número de veces, se desarrolla un dibujo seriado. Los dibujos seriados están por todas partes: en la ropa, en el papel pintado, en los libros, en los adoquines..., en cualquier lugar. Muchas otras formas artísticas, como la música o la danza, utilizan el dibujo seriado porque la repetición de una figura, palabra o forma resulta reconfortante y fácilmente entendible. Facilita la comprensión de un único elemento al amplificar su fuerza; también transmite una certeza emocional que puede resultar tranquilizadora.

La atracción que ejerce un dibujo seriado es un fenómeno universal. Sin embargo, los fotógrafos deben prestar atención a la frecuencia con la que aplican este recurso en su trabajo, con el fin de que sus imágenes no parezcan haber sido producidas con una especie de plantilla. Esto puede suponer un impedimento para la creatividad o para una composición imaginativa en el momento de fotografiar una escena o tema.

Existen varios dibujos seriados que pueden ser fotografiados si el fotógrafo elige la posición correcta y sabe manipular el punto de vista y la distancia. Incluso así, un fotógrafo con experiencia necesitará poner en práctica otras técnicas para resolver el reto de forma creativa.



Los dibujos seriados están por todas partes: en la ropa, en el papel pintado, en los libros, en los adoquines..., en cualquier lugar.



Título: Key West, 2000
de *American Colour*

Fuente/Fotógrafo:
Constantine Manos

La luz natural, en particular la luz solar intensa, siempre crea dibujos que duplican las formas casuales de los objetos que los provocan.

Dibujos seriados casuales

Esta es una expresión un tanto difícil de comprender ya que en ella el término “casual” significa no seguir una pauta y no tener un propósito u objetivo. Los dibujos seriados casuales son aquellos en los que las figuras o formas idénticas están presentes en una imagen, pero su distribución y colocación en la fotografía pueden ser desiguales y/o impredecibles.

Un ejemplo de esto podría ser la interferencia digital en una pantalla de televisión, con la que la imagen se rompe debido a una recepción deficiente. De repente, la imagen se vuelve abstracta y aparecen grandes píxeles digitales o cuadrados (los elementos) que pueden estar colocados de forma irregular en grupos variables en cuanto a tamaño y color dentro del marco de la pantalla.

Dibujo seriado

Dibujos seriados sin fin

Un dibujo seriado sin fin se crea a partir de múltiples elementos con formas similares que se repiten en una misma imagen, pero que disminuyen de tamaño al acercarse al centro o al alejarse hacia un punto de fuga, o que se repiten hasta el infinito.

Este tipo de dibujos suelen dirigir el ojo hacia dentro como la espiral de la concha del nautilo, que obliga al ojo a recorrer un trazado en círculos desde el punto más exterior hasta el punto más pequeño situado en su centro. Si sostenemos dos espejos pequeños, encarándolos uno con otro, veremos cómo se crea un dibujo infinito a través de una repetición aparentemente sin fin del propio reflejo.

Espirales o círculos dentro de otros círculos dan la sensación de proseguir hacia dentro, hacia el infinito. Otros dibujos que no son simétricos dan la sensación de propagarse a partir de un punto inicial en múltiples reproducciones de sí mismos, y aquí la sensación de infinitud solo puede ser sugerida, ya que las páginas de un libro, en última instancia, tienen que vérselas con los límites creados por sus bordes.

Las imágenes fractales y las imágenes de Mandelbrot muestran, con un detalle increíble, cómo al acercarnos a la imagen, un dibujo repetido puede seguir hasta el infinito. Estas imágenes generadas por ordenador, impresionantes y deslumbrantes, no son en modo alguno una invención moderna. Los mundos del arte y de la religión antiguos, como, por ejemplo, el budismo y el islamismo, están llenos de ejemplos de dibujos sin fin de gran belleza.

Imágenes fractales y de Mandelbrot

Los fractales son curvas o figuras geométricas que se utilizan para modelar una estructura en la que dibujos similares se repiten a escalas progresivamente menores, por ejemplo, los copos de nieve.

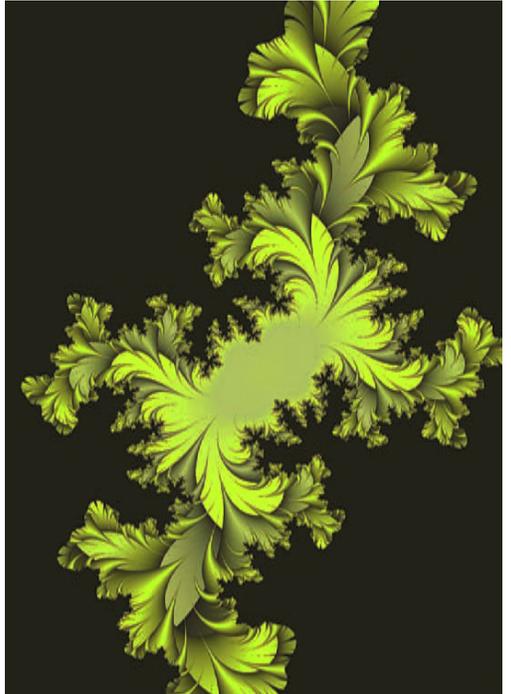
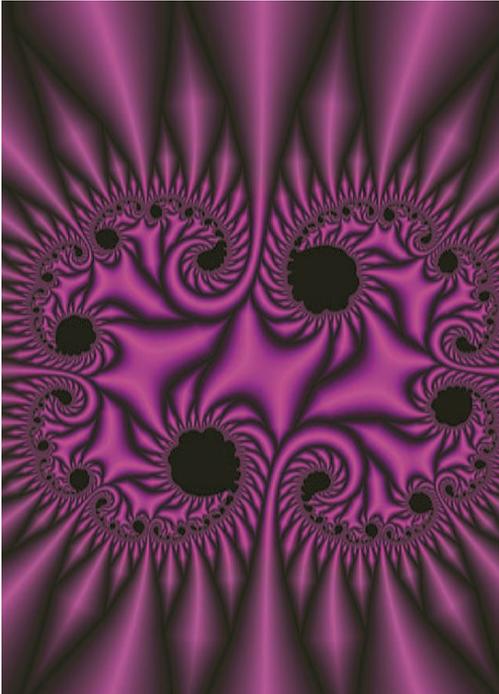
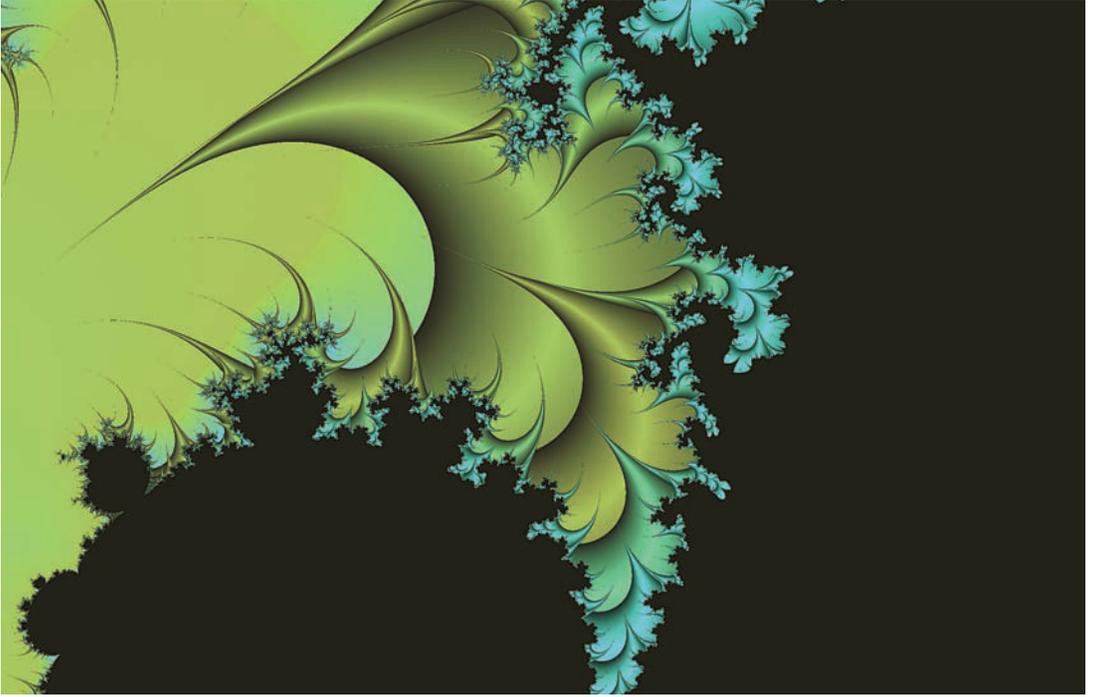
Benoît Mandelbrot, matemático francés de origen polaco, fue el pionero de la geometría fractal.



Título: Fractales

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Estas imágenes se crearon con el potente *plug-in* de Photoshop, Kai's Power Tools, que sirve para experimentar con imágenes fractales. Los dibujos fractales muestran diseños complejos que se duplican y se repiten a sí mismos de forma infinita.



Repetición

La idea de que un único elemento pueda repetirse una y otra vez en una imagen goza de gran aceptación entre los fotógrafos. La técnica parece que se preste fácilmente al medio fotográfico.

¿Qué haría la mayoría de los fotógrafos ante un desfile militar? ¿Disparar al centro de la formación? ¿Capturar una imagen de una fila de diez o más soldados idénticos? Esto podría transmitir la idea de la precisión y del orgullo militar, sin embargo, otros fotógrafos, deseosos de crear otro tipo de imagen, se desplazarán al final de la fila y encuadrarán de tal modo que incluyan toda la formación y la imagen de un soldado que parezca repetirse sin fin hasta el límite. Una imagen de este tipo abarcaría toda la formación en una única imagen y crearía un dibujo repetido de naturaleza más dinámica que el que se obtendría fotografiando a unos soldados colocados en el centro de la formación.

La repetición tiene sus usos, aunque también es posible que los fotógrafos hagan una utilización abusiva de ella, sin salir del terreno conocido y probado, en lugar de buscar respuestas más creativas o tratarla directamente. Lo mejor es que el tema determine el enfoque del fotógrafo, en lugar de que el fotógrafo aborde la creación de la imagen mediante el recurso a técnicas preestablecidas o a soluciones fáciles.

La forma

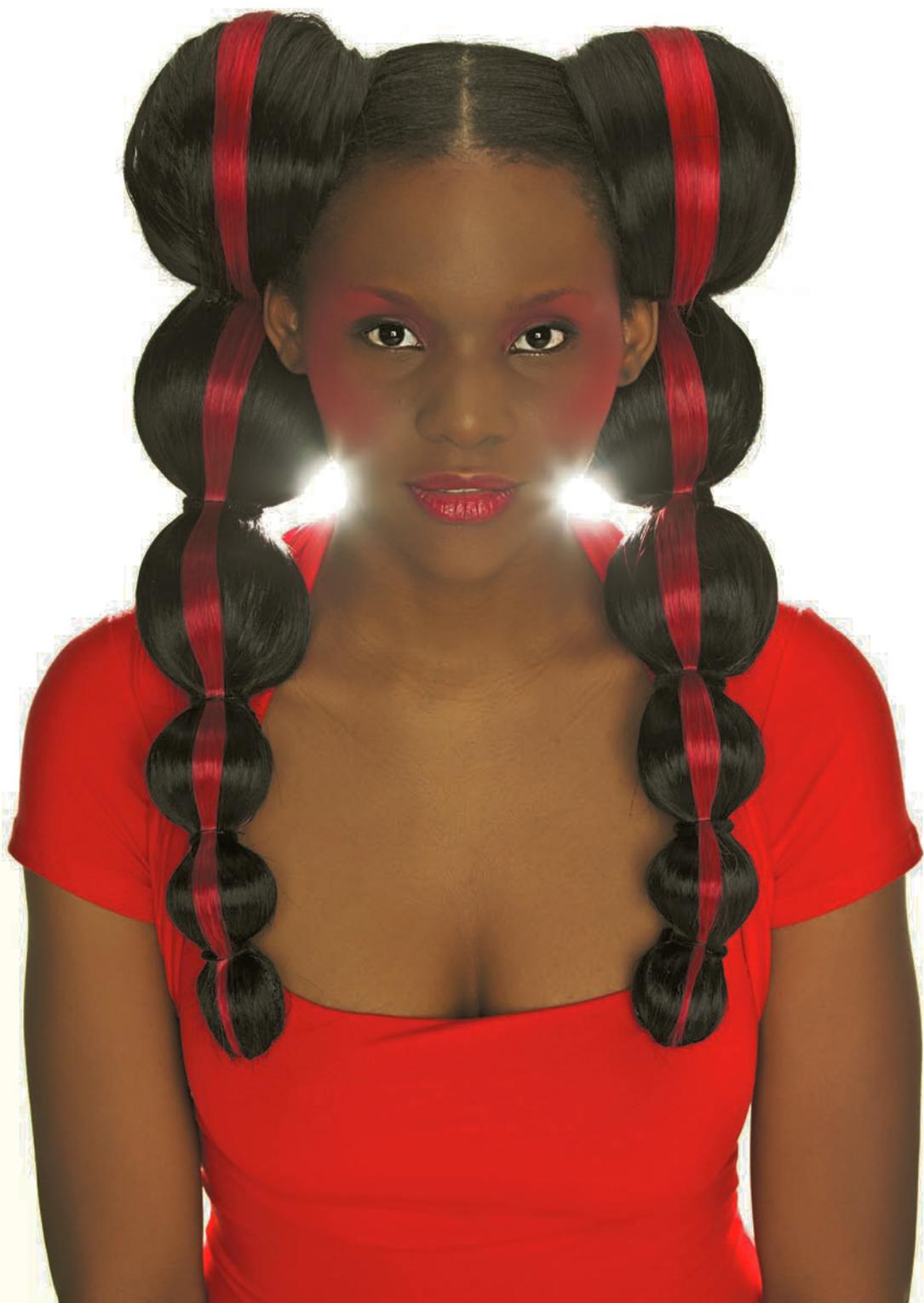
Si la repetición de una única figura o forma es la finalidad, esto ayudará a llenar el encuadre. Algunas formas se reconocen al instante como siluetas; un tenedor corriente, por ejemplo, es casi imposible que sea percibido de otra forma. En cambio, la repetición de formas no objetivas o abstractas en la fotografía logra que la ambigüedad de su representación resulte intrigante para el espectador. La repetición de una forma única y fuerte amplifica de manera considerable la intención de nuestra fotografía.



Título: Rojo – Sally publicidad 2009

Fuente/Fotógrafo:
Steve Hart

Las formas que se repiten crean diseños sorprendentes, sobre todo si se combinan con un color intenso.



Repetición

La línea

Muchos fotógrafos disfrutan de la oportunidad de desarrollar lo que podríamos denominar un enfoque más “gráfico” de su trabajo y esto supone una motivación para capturar imágenes que incluyan la repetición de la línea.

Las líneas no solo definen el área limitada dentro de la cual se crea la imagen, sino que también el acto de colocar una línea dentro de dichos límites puede afectar profundamente al atractivo y al impacto visual de la imagen, ya que dicha línea se presenta dentro de un marco rectangular.

Las seis ilustraciones de la página siguiente muestran en qué modo las líneas ejercen una influencia importante en la composición de las imágenes y en la sensación que estas transmiten. En las ilustraciones 1 y 2, las líneas verticales y horizontales parecen pasivas en el interior del marco al imitar los bordes superior e inferior o los lados, colocadas en paralelo con los límites del rectángulo.

La línea diagonal en la ilustración 3 crea un efecto dinámico muy distinto al de los otros ejemplos. De inmediato transmite una sensación más enérgica y supone la división del rectángulo en secciones triangulares, en lugar de crear otras formas rectangulares.

Las figuras 4 y 5 ejemplifican cómo la repetición de líneas horizontales o verticales amplifica su apariencia estática o fija, al tiempo que transmite una sensación de unidad y armonía en la composición.

En la ilustración 6, las diagonales repetidas conservan esa misma apariencia de unidad, pero crean un impacto mucho mayor.

El acto de colocar una línea dentro de los límites de la imagen puede afectar profundamente al atractivo y al impacto visual de la imagen.



Ilustración 1

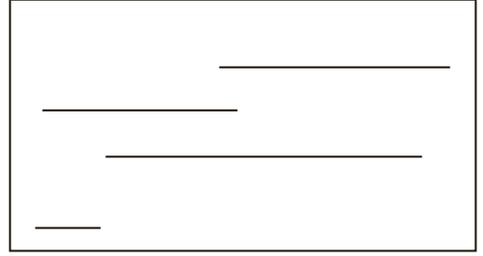


Ilustración 4

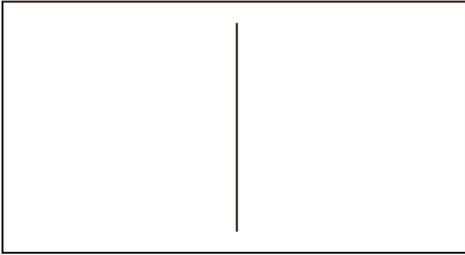


Ilustración 2

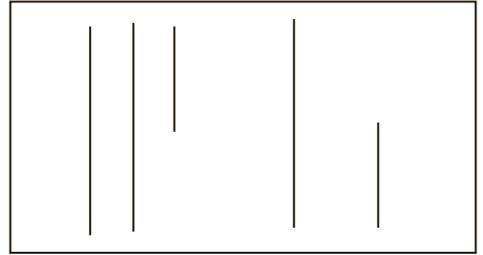


Ilustración 5

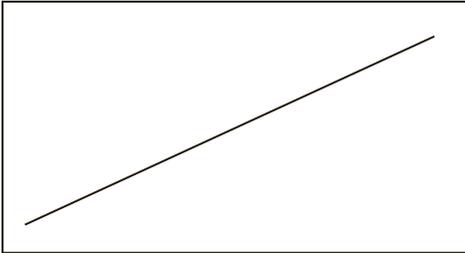


Ilustración 3

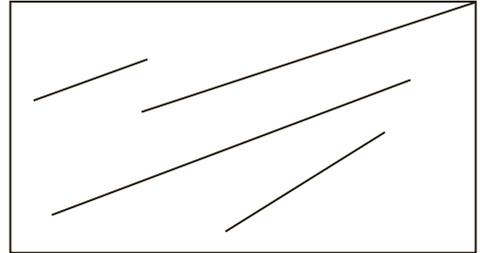


Ilustración 6

Repetición

El motivo

Mediante el uso repetido de un motivo, sea una idea o un elemento, el fotógrafo relaciona sus imágenes temáticamente. Esta repetición tiene un alcance mayor y es mucho más ambiciosa que la de un dibujo o de una forma, pues articula la investigación del concepto o idea que representa el motivo a través de toda una serie de imágenes.

Grandes fotógrafos han construido su reputación y creado un conjunto de obras de gran calidad al utilizar su capacidad de investigación para explorar un único tema a lo largo de toda su carrera. Por ejemplo, las vidas y los paisajes suburbanos de Estados Unidos, en los que nadie se fijaba, fueron los temas centrales del trabajo de Garry Winogrand. Y Fay Godwin realizó una obra inspirada por la huella de la civilización en el paisaje británico, mientras que Robert Doisneau contó historias memorables de la vida en las calles de París durante la década de 1940.

Los motivos también son útiles para producir pequeños conjuntos o series de imágenes; sirven de engarce conceptual para dar coherencia a una colección de imágenes en el ámbito de un proyecto específico.

Motivos y símbolos

Un motivo es una imagen única o repetida que forma un diseño; es un tema dominante o característico en una obra de arte.

Un símbolo representa u ocupa el lugar de algo; es un objeto material que representa algo abstracto.



Título: Cintas

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Las imágenes colocadas en forma de cuadrícula como esta crean al mismo tiempo una única imagen y una exposición de varias imágenes separadas.



Título: Carrusel en Eaton

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

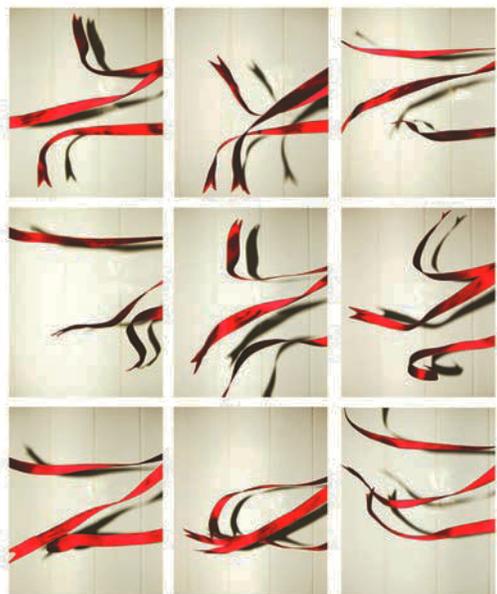
La sombra desempeña un papel activo en la composición. Aquí se ha utilizado para conseguir un dibujo de líneas rectas y en ángulo, como resultado de fotografiar a contraluz.

El símbolo

Los símbolos resultan atractivos para los fotógrafos porque constituyen un lenguaje visual específico e identificable que, como la propia fotografía, exige ser decodificado y deconstruido para ser interpretado adecuadamente.

Los símbolos son representaciones. Generalmente, se muestran como un código simplificado. Por ejemplo, una señal tan sencilla como alzar el pulgar es el código para "OK". La utilización de un simbolismo en fotografía permite a los fotógrafos añadir complejidad a sus imágenes. Esto quizá ralentice la interacción del espectador con la imagen y la lectura de la misma, ya que requiere penetrar en capas adicionales de significado.

Hay que tener mucho cuidado al utilizar símbolos ya que entran en juego especificidades culturales que impiden que puedan entenderse de forma universal. De hecho, un determinado símbolo en una cultura puede significar lo opuesto en otra. Por ejemplo, el color rojo puede significar peligro, vida o sexualidad, dependiendo de su uso y del contexto: en las culturas orientales, el color rojo hace referencia a la suerte o a la fortuna, en cambio, en otros lugares significa peligro.



Interrupción

El uso de la interrupción como técnica de diseño funciona a distintos niveles. En el nivel más sencillo, se trata del uso intencionado o fortuito de un único elemento que rompe la continuidad y la armonía de una unidad que, de otro modo, sería perfecta o estaría ordenada. En términos visuales, es el guijarro lanzado al agua quieta del estanque, que destruye su tranquilidad y crea ondas.

La interrupción del orden

La interrupción nos confronta con un dibujo armonioso que aparecería unificado de no ser por un elemento que rechaza resueltamente formar parte de la imagen o de la obra. Este pequeño acto de “rebelión” puede obligar al espectador a examinar dicho elemento, si esa es la intención, o a plantearse cuestiones sobre el contexto o el ámbito armonioso en el que se halla situado.

Su efecto emocional puede ser registrado de forma muy similar al provocado por lo que los músicos denominan disonancia: una falta de armonía o una tensión creada por la colisión de dos elementos inadecuados. Los artistas creativos entienden que un único elemento que rompe el orden de una imagen u obra resulta muy útil a modo de llamada de atención. En términos de diseño, consigue que el espectador reaccione y preste atención.

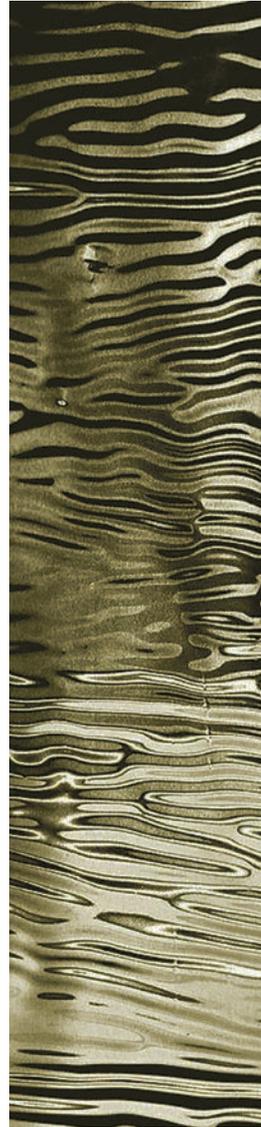
Los artistas creativos entienden que un único elemento que rompe el orden de una imagen u obra resulta muy útil a modo de llamada de atención.

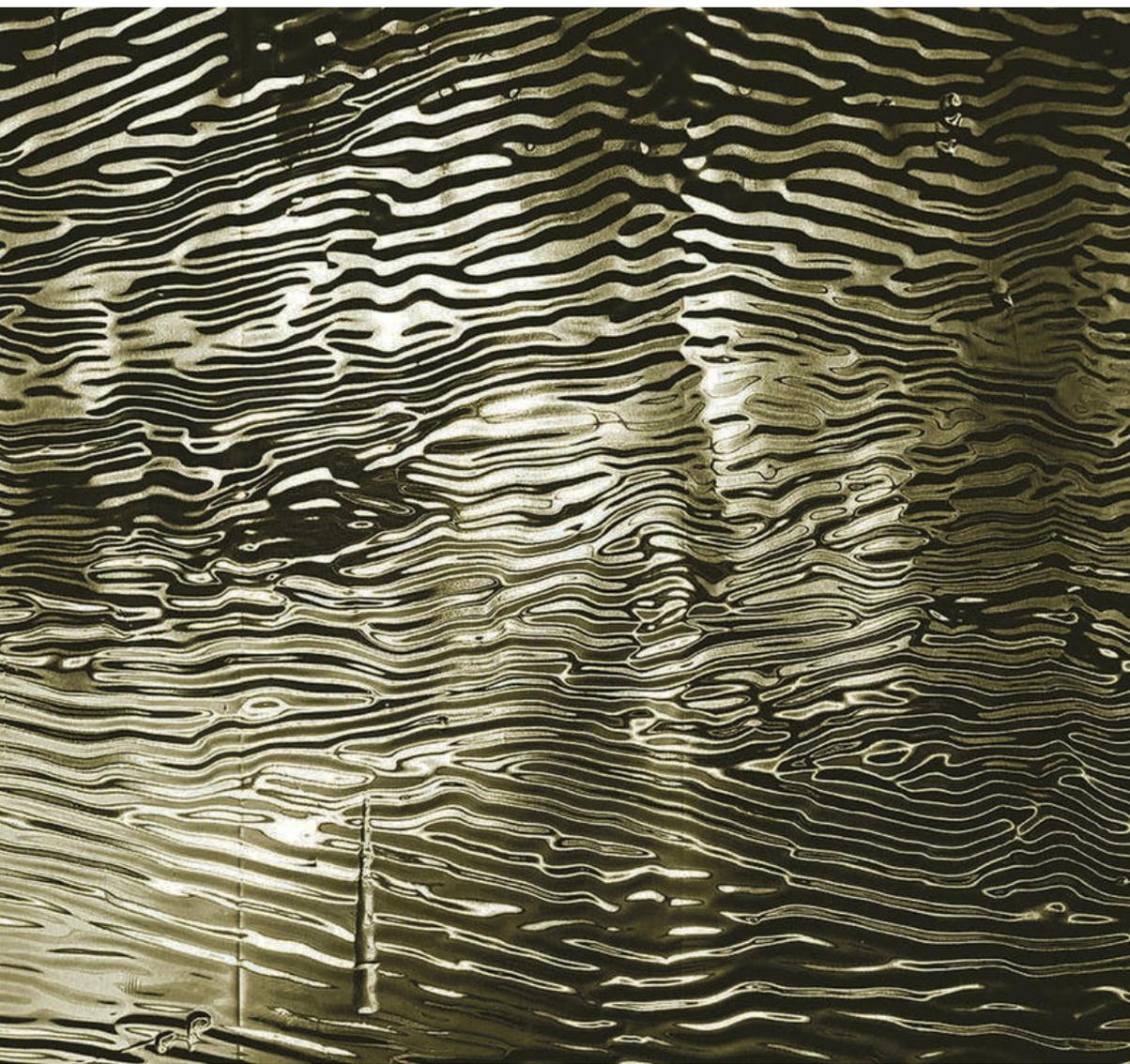


Título: Mono multiondas

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Una sola línea vertical en un dibujo de ondas horizontales interrumpe la unidad de esta imagen y crea un punto de interés en una escena que de otro modo resultaría monótona.





En varias ocasiones en este capítulo se ha hablado de “un sentido de unidad”. Al repasar toda una gama de principios de diseño, los conceptos de “variedad” y “unidad” resultan cruciales para la comprensión del funcionamiento del diseño en fotografía.

La variedad procede de elementos agrupados que poseen figuras, formas y texturas distintas. La unidad es fruto de un sentido de similitud o unidad que percibe una relación entre los elementos presentes en la imagen. Esto se consigue con un motivo de formas similares que se repiten o con un diseño de distintos matices o fuerzas del mismo color.

Similitud y uniformidad

Demasiado de lo mismo puede resultar soso y, sin embargo, no cabe negar el atractivo de un dibujo o de un diseño simétrico que permite disfrutar de un sentido de la armonía o del orden.

Repetir un dibujo puede resultar tranquilizador. La similitud y la unidad de los elementos de la imagen son ordenadas, seguras y predecibles, aunque también el uso repetitivo de esa similitud puede conducir a un cierto tedio.

La similitud impide que un motivo central o un único objeto destaquen sobre fondo o el entorno. Si es el fotógrafo quien no hace que un elemento resalte en una composición uniforme, las posibilidades creativas se están limitando a un uso ocasional, cuando esta estrategia creativa podría aplicarse con efectividad a las imágenes.

Diferencia

La variedad o la diferencia permiten realizar comparaciones entre elementos dentro de una imagen. Por otra parte, demasiada variedad puede conducir a una imagen caótica y el espectador puede sentirse confuso: ¿qué es lo que debo mirar?, ¿cuál es la intención del fotógrafo en esta imagen? El uso de la variedad debe pensarse y sopesarse cuidadosamente.

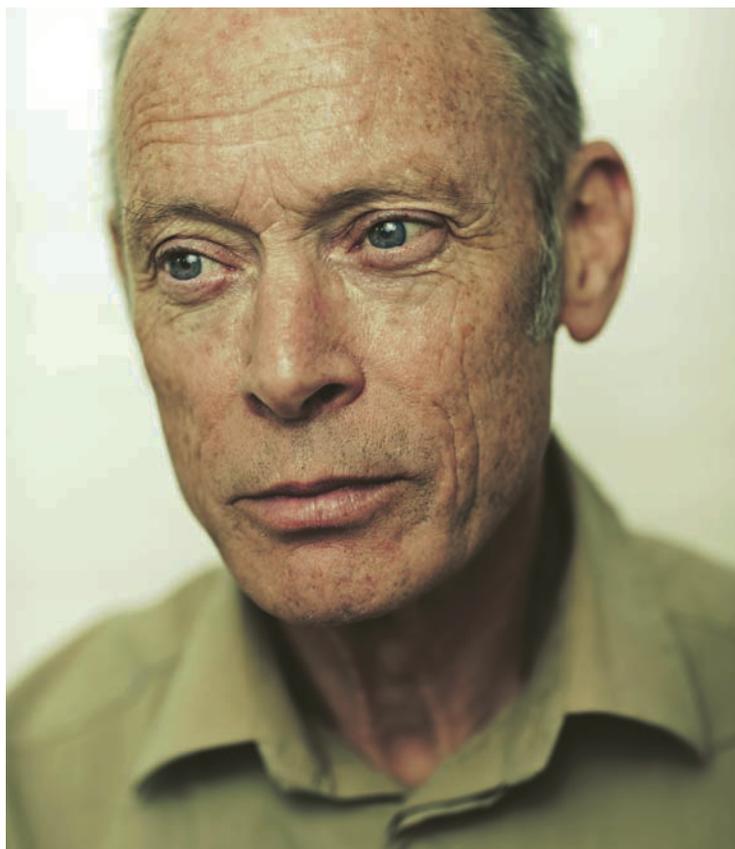
La variedad sirve como elemento de equilibrio en una imagen demasiado unificada. Como el símbolo taoísta del yin y el yang, la similitud y la diferencia están unidas y son inseparables. Una imagen demasiado unitaria necesita un elemento de diferencia para cobrar vida. Por el mismo motivo, una imagen caóticamente compleja puede equilibrarse mediante un elemento unificador.



Título: Geoffrey

Fuente/Fotógrafo:
Greg Funnell

Este hermoso retrato evoca un cierto tipo de sinceridad natural y calidez emocional fruto de una hábil combinación de unos cuantos elementos clave de diseño: una iluminación suave, poca profundidad de campo, una composición que ocupa todo el encuadre y un uso del color en el que se conjugan a la perfección el verde pálido de la camisa con el tono natural de la piel.



Título: Despacho del director

Fuente/Fotógrafo:
Naoya Hatakeyama

Este curioso interior contiene muchos elementos y formas que se repiten, entre ellos, las sillas, los archivadores, las formas de las plantas y los trozos de cinta adhesiva en la pared. Es importante que esta imagen, tan llena de elementos, también comprenda objetos que no se dupliquen, sino que sean únicos, ya que añadirán interés a la compleja variedad de formas y colores que se disputan nuestra atención en la imagen entendida como un todo.

Estudio de caso 3 – Profundidad e iluminación

Esta serie de imágenes realizadas por Osman Ashraf demuestra con belleza cómo un tema sencillo (las manos) puede generar una respuesta creativa y llena de estilo y cómo los principios de diseño se utilizan para apoyar la intencionalidad del fotógrafo.

La textura, la colocación, la iluminación, el punto de vista, la fuerza del color, el énfasis, la unidad de la serie, y la capacidad del fotógrafo para aplicar la sencillez con claridad han desembocado en un hermoso conjunto de imágenes, unidas por el tema y el estilo.

Con la utilización de distintos puntos de vista que añaden profundidad a la escena, el fotógrafo hace que crezca la implicación del espectador en las imágenes que crea. Así, por ejemplo, incluye el tema en el primer plano, próximo a la cámara, para después atraer la atención hacia el fondo, de forma que ofrece un contexto y un significado más amplios. Invita a un viaje, aunque sea breve, entre lo próximo y lo lejano.

La iluminación también resulta crucial en este conjunto de imágenes. El sol ilumina las manos y el rostro durante la plegaria; la luz rebota en los trastes de la guitarra y aumenta el contraste; y la textura de las manos que sostienen la taza de café está iluminada suavemente.



Título: Sin título

Fuente/Fotógrafo:
Osman Ashraf

Al utilizar distintos puntos de vista, Osman Ashraf ha capturado una serie contundente de imágenes que muestran en qué modo se usan las manos en situaciones cotidianas.

Estudio de caso 3 Profundidad e iluminación



Para que una imagen tenga ritmo, debe poseer pulso. En términos musicales, el ritmo se utiliza como un compás o una estructura marcada sobre la que se coloca una melodía con el fin de que toda la pieza se desarrolle a la misma velocidad o con la misma intensidad. De este modo se asegura que los sonidos emitidos no sean caóticos o discordantes.

En términos fotográficos, el pulso se genera de distintas maneras: con la colocación armónica de los objetos a la misma distancia unos de otros; con la repetición de un motivo de forma que sugiera un dibujo reconocible; con una sensación de familiaridad en toda la imagen. Los fotógrafos con experiencia y conscientes del diseño siempre están en contacto con una serie de principios de diseño que favorecen la habilidad para crear ritmo.

Los dibujos seriados, la repetición y una manipulación hábil de la figura o la forma son aplicados para crear un ritmo visual. El ritmo es más evidente cuando consiste en una secuencia de picos separados por pausas. En términos musicales, esto se ve fácilmente en la notación que aparece en la página; en cambio, el ritmo creado visualmente se expresa a través de los principios de movimiento y flujo.

El flujo

El flujo de una imagen es su movimiento o ritmo, aunque no impide al espectador llevar a cabo un viaje amable a través de la imagen sin interrupción o disonancia.

La colocación estratégica de dos o tres elementos en la imagen ayuda a conseguir una sensación de flujo. También se logra mediante el uso armonioso y equilibrado de líneas directivas o curvas suaves en la imagen.



Título: Alicante, 1933

Fuente/Fotógrafo:
Henri Cartier-Bresson

A veces esta imagen ha sido criticada por su puesta en escena, que entra en conflicto con el método habitual de fotografiar de Cartier-Bresson, el reportaje directo. Tanto si se trata de una escenificación como si no, el humor y el atractivo visual han convertido esta imagen en popular e inolvidable. En ella, el concepto de flujo aparece claramente.





El ritmo es más evidente cuando
consiste en una secuencia de
picos separados por pausas.

Crear movimiento

Las fotografías son objetos estáticos, así pues, ¿cómo se crea el movimiento? Y no se trata de fotografiar algo en movimiento, sino de comprender cómo el ojo es conducido y se puede mover en torno y dentro de la imagen, y cómo una sensación de movimiento puede estar presente en una fotografía.

Crear movimiento puede ser algo muy sencillo, basta con mover la cámara de forma deliberada, utilizar una velocidad de obturación lenta o realizar un barrido o *panning* con la cámara para aislar la figura congelada de un ciclista sobre un fondo borroso.

Es posible evocar con fuerza el movimiento mediante la composición, si se colocan estratégicamente los objetos fotografiados dentro del encuadre. Por ejemplo, una pelota de golf alineada con el último hoyo puede ser colocada a un lado del encuadre y dejar el hoyo en el lado opuesto. El espacio verde entre ambos elementos ocupa el centro de la escena en el encuadre y el espectador, con su imaginación, hace rodar la pelota hasta el agujero.



**Título: Biblioteca infantil,
Clamart, 1965**

**Fuente/Fotógrafo:
Martine Franck**

La forma sencilla de la espiral requiere que el ojo siga la línea hasta su punto final en el centro de la imagen.



Título: Payaso a rayas

Fuente/Fotógrafo:
Luka Kase

Un ritmo fluido y circular introduce al espectador en la imagen, donde los elementos repetidos del motivo con rayas curvas en blanco y negro ofrecen una sensación distorsionada del espacio.

En términos fotográficos, el contraste consiste en la diferencia entre una cosa y otra. Se utiliza generalmente para describir la diferencia entre tonos. En un sentido más amplio, el contraste se utiliza para describir diferencias entre colores y objetos de una imagen que describen propiedades o características distintas (véase también Yuxtaposición en la página 148).

Crear contraste

El concepto de contraste es fácil de entender cuando está relacionado con la fotografía en blanco y negro: es fruto de la reflectancia lumínica y se refiere a los grados de diferencia entre tonos oscuros y claros. En cuanto a la fotografía en color, existen varias maneras de explorar el contraste.

La saturación del color o su intensidad constituye un instrumento poderoso con el que realizar una imagen audaz. Los rojos o amarillos brillantes y limpios atraen nuestra atención y nos obligan a mirar de una manera como no consiguen hacerlo los colores secundarios más suaves o matices pasteles. Sin embargo, esto no significa que no se puedan combinar. Algunos contrastes llamativos se crean al colocar un color primario intenso sobre un color más tenue, pero hay que tener cuidado si se quiere conseguir el equilibrio correcto.

Los colores complementarios se encuentran en el lado opuesto del círculo cromático (véase el círculo cromático en la página 62). Sus combinaciones crean el contraste más inmediatamente visible a pesar de que presentan la misma intensidad de color, por ejemplo, azul sobre amarillo o naranja. El ojo humano tiene dificultad para aceptar y absorber la longitud de onda lumínica de cada color simultáneamente y esto da lugar a una tensión que el ojo intenta procesar y resolver.

Las temperaturas de color opuestas crean contraste entre tonos cálidos y fríos. Los tonos cálidos poseen la facultad de evocar una respuesta emocional de carácter positivo y de aceptación, mientras que los tonos fríos hacen que el espectador se sienta algo incómodo y distanciado. Se dice que los colores cálidos son “activos” debido a su facultad de llamar la atención. Y de los colores azules y verdes, más fríos, se dice que son “pasivos” ya que parecen servir de apoyo a los colores más fuertes y activos.

Un contraste de color sutil se consigue mediante combinaciones de colores próximos entre sí en el círculo cromático. Las imágenes relajantes y tranquilas se crean con una selección cuidadosa de las combinaciones de color que presentan un brillo tonal similar o que se equilibran entre sí de alguna manera en términos de intensidad o saturación.



Título: Manzanas y peras

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Esta imagen ilustra unos elementos cotidianos que combinan y contrastan bien entre sí.



El tono

El contraste tonal en fotografía tiene que ver con la diferencia entre luces altas y sombras; entre oscuridad y luz.

Una imagen de contraste alto presentará negros profundos y densos, y blancos contundentes y limpios. Aunque contenga detalles reconocibles en los tonos medios, algunos se perderán. Se sacrifican algunos tonos para conseguir una imagen más contrastada y enérgica.

Una imagen de contraste bajo es aquella en la que se hace hincapié en las diferencias entre los tonos medios de grises, para lo que se sacrifican algunos negros profundos y densos, y algunos blancos inmaculados.

La mayoría de los fotógrafos se decantan por un equilibrio entre ambas opciones, para lograr la inmediatez contundente y el impacto primario de la imagen de contraste alto, al mismo tiempo que conservan la claridad y el atractivo secundario de una imagen en la que todos los detalles son visibles.

Los programas modernos de edición digital de imágenes responden fácilmente a esta exigencia al permitir la combinación de dos o más exposiciones en la imagen final. Sin embargo, algunas imágenes resultan más atractivas si se opta por una u otra opción. En este caso, en lugar de confiar en que el espectador acepte una imagen demasiado perfecta, se elige que sea su cerebro el que, en un proceso de anticipación imaginativa, se encargue de llenar los huecos.



Título: Ingravidez

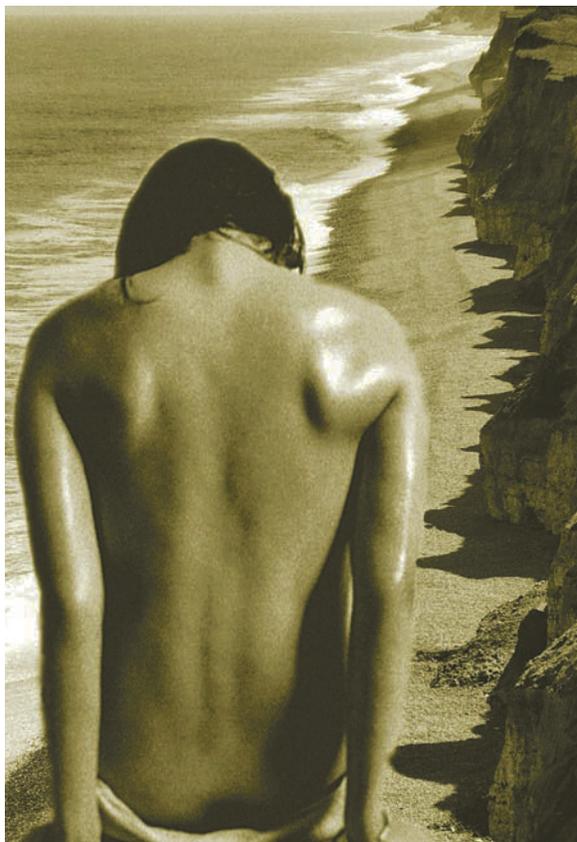
Fuente/Fotógrafo:
Pascal Renoux

Los temas en blanco y negro ofrecen la oportunidad de estudiar las diferencias tonales y de contraste sin que el espectador tenga que procesar las primeras impresiones dictadas por su respuesta a los colores de la imagen.

Los elementos de la imagen

El contraste entre distintos elementos brinda a los fotógrafos la oportunidad de jugar con el sentido del orden del mundo que posee el espectador. Si uno de los logros más importantes de la fotografía es el de hacer ver lo ordinario de manera extraordinaria, entonces, colocar un elemento con otro, o sobre un fondo inhabitual, para crear contraste no es otra cosa que la continuación de esa noble ambición.

Tomemos un pomelo, coloquémolo en un simple plato blanco y fotografiémoslo desde arriba. La mayoría de nosotros somos capaces de imaginar esa escena. Si colocamos el pomelo en un plato cuadrado, conseguiremos aumentar aún más el contraste entre el fruto y el plato; una figura de ángulos cuadrados sirve de soporte a una forma circular. Para aumentar más el contraste, podemos colocar el pomelo en un plato cuadrado de color azul. ¿Hasta dónde se puede seguir llevando el contraste?



Título: Vértigo en lo alto del acantilado

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Esta imagen, deliberadamente ambigua, establece un contraste entre las formas redondas del cuerpo y las siluetas angulosas y puntiagudas de las sombras del acantilado sobre los guijarros de la playa.

Ejercicio 3 – Forma y estructura

Tomaremos varias plumas estilográficas y varios lápices de forma y tamaño similares, o una pila de una docena de libros.

Mediante los principios de diseño de los que se ha hablado hasta ahora, se trata de crear un grupo de seis imágenes que respondan a los temas siguientes:

Dibujo seriado

Mosaico

Interrupción

Movimiento

Simetría

Asimetría

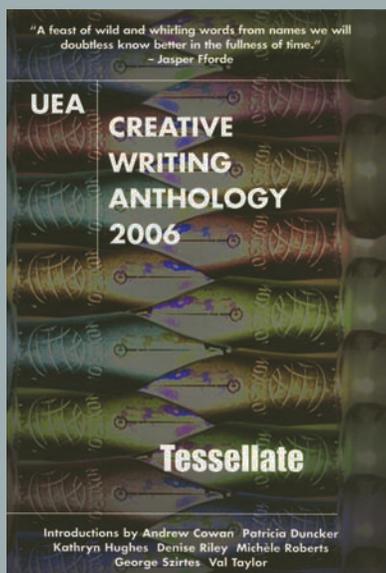
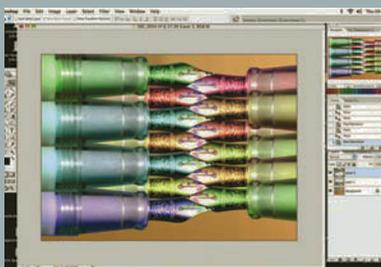
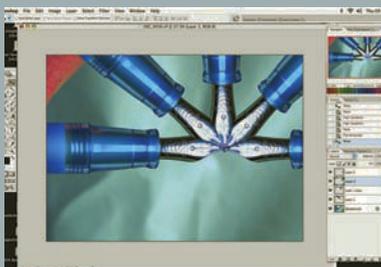
Consejo

Se propone la reflexión sobre la variedad de herramientas y técnicas de diseño a nuestra disposición: iluminación, composición, color, línea, sombra, espacio y profundidad de campo. Cualquiera de ellas o todas (y otras muchas) pueden utilizarse para crear un conjunto de imágenes llenas de dinamismo y arte.

El tema no es lo importante en este caso, pues consiste en una posibilidad concreta para jugar con los principios básicos de diseño a fin de desarrollar la conciencia y los recursos de diseño, haciendo un buen ejercicio de “gimnasia creativa”.

Las imágenes de la página siguiente son ejemplos de ideas generadas a modo de respuesta fotográfica para una portada encargada por la editorial Pen & Ink Press.

Ejercicio 3 Forma y estructura



Título: Ejemplos de mosaico

Fuente/Fotógrafo:
Pen & Ink Press

Algunas de estas ideas de diseño se crearon como ideas iniciales en respuesta al título del libro, *Tessellate*, que significa "producir una imagen mediante el uso repetido de una figura, sin dejar huecos ni realizar superposiciones". La imagen final de las plumillas de las estilográficas, que se alternan para crear un fondo, se oscureció y se suavizó con el fin de establecer una buena separación entre la tipografía y la imagen de la portada.



4

**Profundidad
y escala**



**Título: Nube en forma de mancha
y sombrero**

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

El ojo se mueve constantemente entre dos elementos rivales dentro del marco de la fotografía con el objetivo de determinar la relación espacial entre ellos.

Uno de los aspectos más frustrantes de la fotografía es la incapacidad de la imagen fotográfica para esquivar su condición inherente de objeto bidimensional.

Resulta obvio que una copia bidimensional que representa una pequeña porción de una realidad tridimensional siempre será decepcionante a menos que se acepte y se intente trabajar dentro de sus limitaciones.

La imaginación humana es muy hábil cuando se trata de interpretar una sensación de profundidad al observar una fotografía. Las distancias entre objetos y la escala relativa se calculan de forma instintiva y a través del propio juicio sin que se tenga conciencia del proceso. Así pues, en un intento de salvar los límites de la bidimensionalidad, el fotógrafo construye capas invisibles de profundidad o marcadores que denotan el espacio y la distancia percibidos.

Los fotógrafos con experiencia, bien preparados para afrontar este aspecto, se han convertido en adeptos al trabajo con principios de diseño convencionales para crear la ilusión de profundidad. Existen varias técnicas que pueden ser utilizadas por cualquier fotógrafo para aumentar la apariencia de profundidad de sus fotografías.

Salvar las limitaciones

Contar con recursos para la composición es una de las técnicas esenciales para salvar las limitaciones de la fotografía. La habilidad de situar y colocar los elementos principales en el encuadre, aquellos que guían la mirada a través de la escena, es preferible a situar al espectador ante un punto focal anodino, lo que no dará alas a su imaginación y hará que pierda interés rápidamente.

Hay otros factores más inmediatos que están ahí esperando al fotógrafo, incluso antes de que este se lleve el visor de la cámara al ojo, y de ellos hablaremos en este apartado.

Uso de la luz para dar profundidad

Los fotógrafos hablan de la luz según las propiedades físicas que posee y el efecto que causa en la apariencia del tema fotografiado. Una luz “plana” procede casi siempre de una fuente lumínica bastante fuerte, pero difusa, situada en un punto alejado y en un ángulo próximo al eje de la cámara o del tema fotografiado.

Los cielos cubiertos producen este tipo de luz y ofrecen mucha iluminación; sin embargo, no aportan contraste suficiente para definir la separación entre tonos distintos y así intensificar nuestra apreciación de la tridimensionalidad del tema fotografiado (véase el capítulo anterior).

Los fotógrafos se sirven de una iluminación plana con distintas finalidades. En el ámbito de la fotografía de moda y belleza se elige porque es suave y no revela las imperfecciones de la piel o las arrugas en los tejidos. Ilumina de forma uniforme y crea muy pocas sombras. En el estudio, este efecto se crea mediante una caja difusora, que ofrece una luz uniforme, casi sin sombras.

Una luz baja y rasante proporciona lo contrario. Esta iluminación, consistente en una única fuente de luz brillante colocada a poca altura y a un lado del tema fotografiado, hará que destaquen todos los picos que sobresalgan y dejará sombras profundas y largas en cualquier cavidad o depresión de la superficie del tema fotografiado. El efecto logrado resalta la textura del objeto fotografiado y amplifica nuestra apreciación de su superficie o su forma. Una luz de este tipo se utiliza, por ejemplo, para enfatizar una piel arrugada cuando se realiza un retrato de carácter, y se obtiene fácilmente en el estudio mediante fuentes de luz intensa, como focos o, incluso, un proyector de diapositivas. En la naturaleza, este efecto se ve a la luz rasante de la puesta de sol que ilumina la corteza áspera de un árbol.



Título: Ondulaciones de la arena

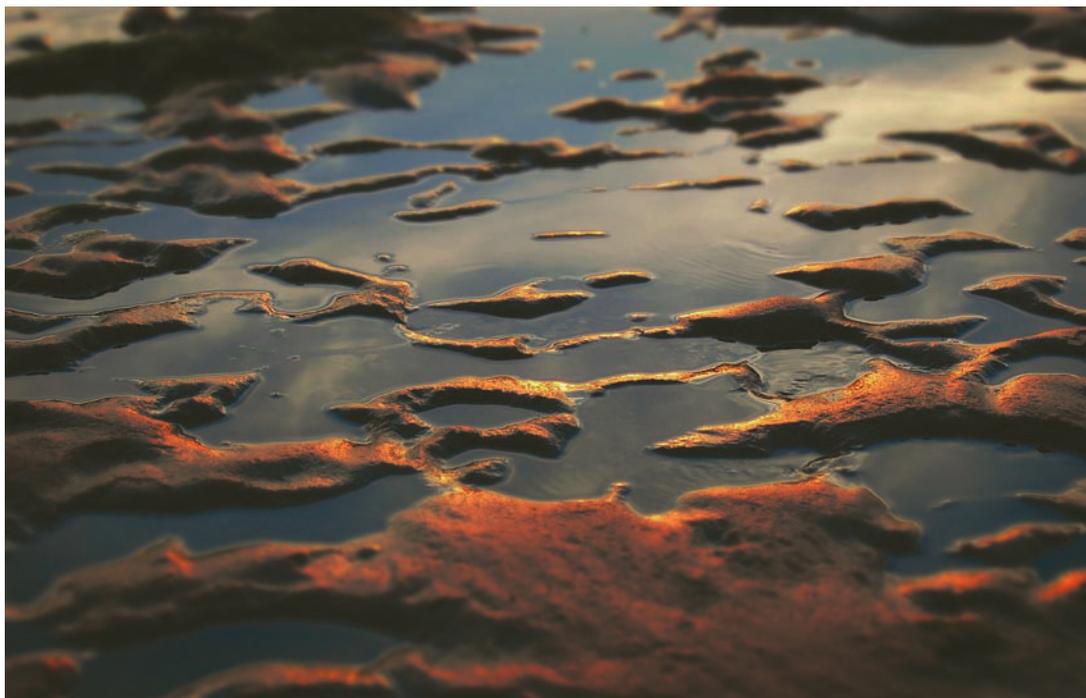
Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

El contraluz y un ángulo de visión bajo pueden utilizarse también para aumentar la apariencia de profundidad en una imagen. Aquí, la luz crepuscular solo permite fotografiar con una apertura de diafragma grande que provoca los efectos típicos de una profundidad de campo escasa.

**Título: Oleoducto, 2005**

Fuente/Fotógrafo:
Michael Levin

La sensación de espacio producida por el dique que se extiende a lo lejos en el horizonte genera la profundidad necesaria para esta imagen. Mitiga así algunas de las limitaciones que impone la imagen plana bidimensional.



Contenido y contexto

De un objeto que se destaca del fondo se dice que presenta una separación adecuada entre primer plano y fondo. Se trata de un concepto fundamental en diseño y fotografía y es esencial para nuestra apreciación de la distancia espacial entre el objeto fotografiado y su entorno.

En la mayoría de los casos, el objeto principal de la imagen se hallará en primer plano mientras que el entorno o contexto en el que se sitúa ocupará el fondo. Sin embargo, surgen oportunidades creativas si se da la vuelta a esta relación dual y se invierte la colocación convencional para fotografiar más allá del primer plano, mediante un desenfoque deliberado. De esta forma, el énfasis de la imagen recaerá en el fondo, convertido en tema de la fotografía.



Título: Esposas

Fuente/Fotógrafo:
Oliviero Toscani

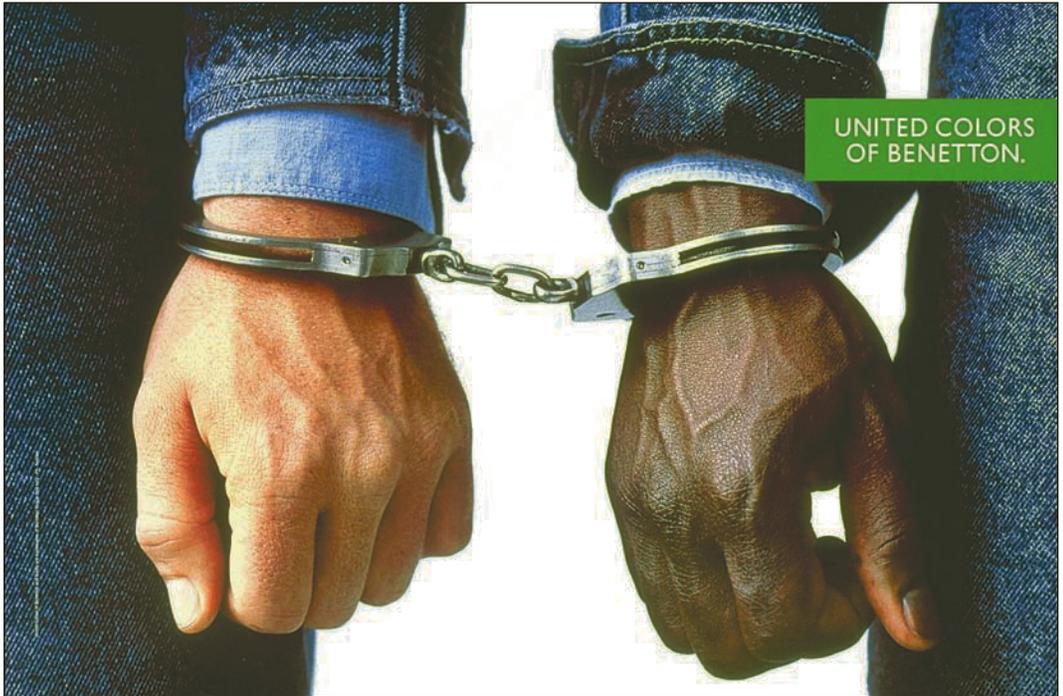
Las imágenes de las campañas publicitarias de Benetton no deben su éxito internacional únicamente a que cuestionan valores y crean controversia. Al despojar a la imagen de todo aquello que resulta superfluo e innecesario, el contenido resulta directo y esencial, y se evita cualquier ambigüedad en la fuerza del mensaje visual.



Título: Ola rompiente, Scratby

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

En determinadas situaciones en las que se produce un movimiento rápido e impredecible, la función autofoco de muchas cámaras digitales modernas no resultará útil. Es preferible enfocar manualmente el punto en el que se prevé que tenga lugar la acción.



Las limitaciones del enfoque y la exposición automáticos

Las cámaras modernas incorporan toda una serie de circuitos y elementos para la corrección de errores que aseguran, por encima de todo, la obtención de una fotografía con la máxima nitidez. Existe el modo antivibración y modos de exposición predeterminados por el fabricante para realizar fotografías de paisaje, retrato, de primeros planos e incluso en días soleados o nublados. De toda esta serie de elementos de ayuda, el enfoque y la exposición automáticos son los que han recibido una mayor aceptación. No obstante, ambas herramientas también resultan perniciosas para la fotografía creativa. Sin duda, estos dos modos ayudan a resolver un problema; además, si se

presenta esa ocasión única de obtener una imagen irrepetible, ¿por qué disparar de otro modo? Pese a todo, en la mayoría de los casos se dispone de tiempo suficiente y lo que ocurre es que los fotógrafos se han vuelto vagos: confían en que el enfoque y la exposición automáticos resuelvan la tarea. El resultado es que así difícilmente se optará por tomar las propias decisiones. Con frecuencia, la automatización reduce el poder del fotógrafo de influir en algunas de las técnicas más básicas de la fotografía. Suele bastar con que el usuario controle dichas técnicas para que se libere de forma genuina su creatividad e idiosincrasia. Por desgracia, solemos sentirnos más felices permaneciendo esclavos de todas las cosas automáticas.



Título: Funámbulo

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

La información del primer plano ayuda a la imaginación del espectador a establecer la profundidad y la distancia en la imagen.

La profundidad real solo puede ser fruto de la experiencia. La sensación inicial que proporciona al espectador la conciencia de su posición en un determinado entorno es reemplazada rápidamente por la conciencia de que, a partir de dicha posición, la distancia se extiende en todas las direcciones.

Cuando el espectador no se implica en una imagen es porque carece de sentido de profundidad. Quizá su tema resulte interesante y la colocación de los distintos elementos sea atractiva, pero algo en la imagen hace sentir que constituye un aperitivo insípido cuando, en realidad, lo que apetece a la imaginación es darse un festín.

Los fotógrafos disponen de recursos para crear ese festín, mediante la selección de un punto de vista, de una distancia y de una profundidad de campo que enfatizan la sensación de profundidad. Ya que todas las imágenes son bidimensionales, la profundidad creada es ilusoria, pero esto no significa que no sea capaz de convencer al ojo y hacerle creer que se trata de algo más. Existen muchas maneras para conseguirlo.

Separación del primer plano y el fondo

Como se ha dicho, esto se refiere a los recursos que se aplican para que el objeto principal de la fotografía destaque de su entorno o del fondo. Los fotógrafos han de conocer los elementos de diseño que refuerzan el grado de separación entre primer plano y fondo si desea aumentar la profundidad de la imagen. Muchos de los elementos de diseño tratados hasta ahora incrementan la separación entre primer plano y fondo: el contraste, los colores complementarios u opuestos, y las diferencias de textura, por solo nombrar algunos.

Sin embargo, la falta de separación puede crear una imagen atractiva. Así, una sensación de misterio o abandono atrae al espectador a pesar de que resulte difícil distinguir distintos niveles de profundidad; por ejemplo, un paisaje de árboles envueltos en la niebla, en el que sea difícil situar cada elemento con relación a los demás.

**Título: Vivienne Westwood**

Fuente/Fotógrafo:
Mark Johnson

La separación entre el primer plano y el fondo se refuerza al utilizar un objetivo con una focal más larga con el que se utilicen mejor los efectos de profundidad de campo para desenfocar el fondo. Este retrato estupendo de Vivienne Westwood muestra además una combinación interesante de colores: los más vivos y saturados, que corresponden al pelo y al jersey, se encuentran en primer término; en cambio, los colores más sutiles, los marrones y verdes del entorno urbano, están detrás.

Colocación de los elementos de la imagen

Muchos fotógrafos de éxito se sirven del sofisticado sentido de la perspectiva y del espacio propio del ser humano para colocar con habilidad una serie de elementos o puntos de interés a distancias distintas dentro del encuadre: en el primer plano, en el centro y en la lejanía. Estos puntos de interés fijan la mirada temporalmente y permiten al espectador deambular por la imagen siguiendo una ruta trazada por el fotógrafo.

La colocación cuidadosa de los elementos se concibe y se consigue más fácilmente cuando las imágenes se planifican y se preparan desde el principio. Un buen ejemplo lo constituyen los bodegones, con respecto a los que cabe construir una imagen fotográfica desde el principio, en lugar de pretender manipular múltiples elementos y puntos de vista en la realidad, ya que esto puede ser físicamente imposible de llevar a cabo o poco práctico.

Utilización de la profundidad de campo

Más que cualquier otra técnica, los fotógrafos deben conocer los principios que hacen posible la profundidad de campo. La luz, la longitud focal del objetivo y la apertura del mismo —o diámetro de la abertura utilizada por la lente para dejar pasar la luz con la que realizar una exposición precisa— son determinantes a la hora de definir el grado de nitidez de la imagen.

Las aperturas pequeñas de f16 o f22 ofrecen la mayor profundidad de campo —nitidez desde el primer plano hasta la lejanía—, mientras que otras mayores, como f2 o f4, permiten solo la posibilidad de enfocar con nitidez una franja estrecha de la imagen: tanto los elementos situados en primer plano como los que se hallan lejos aparecerán desenfocados.

Los objetivos gran angular permiten una mayor profundidad de campo con aperturas grandes, pero también comportan la posibilidad de distorsionar en el fotógrafo su sentido de la perspectiva, de la escala y de las relaciones espaciales. Los teleobjetivos toleran mucho menos el uso de aperturas grandes y el enfoque es mucho más crítico, si bien facilitan conseguir una profundidad de campo reducida.

¿Por qué son importantes todos estos detalles técnicos? La profundidad de campo ayuda a la imaginación a percibir la profundidad en una imagen debido al énfasis (nitidez) que crean en un área o áreas de la imagen que se desea destacar. Así se consigue restar importancia a elementos que aparecen poco nítidos o desenfocados.

La colocación cuidadosa de los elementos se concibe y se consigue más fácilmente cuando las imágenes se planifican y se preparan desde el principio.



Título: Rumanía, 2005

Fuente/Fotógrafo:
Tamas Dezso

Al situar las figuras en ambos extremos del encuadre o a distintas distancias, el ojo irá de una a otra y también explorará el fondo que aparece entre ellas.

Relación falsa

Se trata de un truco ingenioso utilizado ocasionalmente por aquellos fotógrafos que aprovechan la oportunidad de jugar con el conocimiento que posee el público acerca de la imagen plana bidimensional y de la realidad tridimensional. Se necesitan dos planos situados a distancias distintas —uno próximo y otro alejado— para crear la apariencia de que lo cercano tiene el mismo tamaño que lo distante. De hecho, con este truco se intenta conseguir una ilusión óptica, mediante la sugerencia de que tanto el primer plano como el fondo se ajustan a la misma escala y se encuentran a la misma distancia de la cámara. Nuestro cerebro, sin embargo, descubre el engaño y separa rápidamente los planos y nosotros, como espectadores, simplemente disfrutamos de la broma.

Imágenes con elementos alineados

Pensemos en cómo fotografiar una fila de botellas colocadas en el alféizar de una ventana. ¿Frontalmente? ¿Encuadrando todas, dándoles el mismo tamaño, alineadas de izquierda a derecha del encuadre?

Un enfoque un poco más creativo se podría conseguir en un extremo de la fila y fotografiando las botellas alineadas, una tras otra, de forma que algunas queden enfocadas y las demás borrosas. Fotografiadas de este modo, cada botella parecerá de un tamaño distinto, cuando en realidad esta apariencia es fruto del efecto de la perspectiva sobre objetos de tamaño similar que parecen decrecer.

Aunque este tipo de enfoque parezca obvio y simplista, existe una enorme diferencia entre los resultados de ambas formas de tratar el tema. El primero es plano y uniforme, y el dibujo ordenado resulta monótono. El segundo consigue generar una imagen con una sensación de profundidad mucho mayor.



Título: Relación falsa

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Simples ilusiones ópticas como esta combinan objetos que se encuentran alejados entre sí para que parezcan encontrarse a la misma distancia de la cámara.



Título: Reflejo de la iglesia de San Pedro

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Lo antiguo y lo nuevo se unen para formar capas diferentes mediante los reflejos que se dan en el ámbito urbano.



Capas, reflejos y exposiciones múltiples

Las capas creadas por los reflejos permiten al fotógrafo proyectar más de un significado o interpretación en sus imágenes y, al mismo tiempo, invitan al espectador a pasar de un mensaje a otro.

Un fotógrafo con experiencia es capaz de controlar el grado en el que las capas distintas de significado o intención se hacen patentes para crear la sensación de profundidad. Se trata de un proceso delicado y el fotógrafo debe asegurarse de que la imagen no se empasta o se vuelve confusa. Es necesario tener criterio para conseguir una imagen que no sea demasiado compleja o ilegible.

Las exposiciones múltiples siempre han fascinado a los fotógrafos de naturaleza más háptica y se han utilizado desde los inicios de la fotografía. Si se emplean bien, las exposiciones múltiples crean una sensación de profundidad al conseguir que el ojo pase de una exposición a otra. Sin embargo, hay que tener en cuenta que si el resultado de estos conglomerados es demasiado aleatorio o inadecuado, solo se obtienen confusión y frustración.

Escala y proporción

La escala permite ver el tamaño de algo comparado con un patrón “normal” o “medio”. Si bien la mayoría de las fotografías representa escenas y sujetos que se perciben a diario tal como son, la escala es otra herramienta de diseño de la que dispone el fotógrafo para forzar al espectador a ver un tema bajo una luz totalmente distinta.

La importancia de la escala en la percepción

La disposición con la que pueden aceptarse las exageraciones de escala, tanto si se trata de aumentar el tamaño normal como de disminuirlo, depende de muchos factores, entre ellos —y no es el menos importante—, la capacidad para juzgar la intención del fotógrafo o del creador de la imagen.

Si la sensación es que el fotógrafo intenta engañar con un truco visual, por ejemplo, mediante la edición digital de la imagen, quizá no despierte interés por ver la imagen, sino rechazo, por considerarla demasiado absurda o ridícula. Pero si se establece algún tipo de contacto con el creador de la imagen y se comparte un cierto sentido de la diversión, se llega a aceptar el engaño y a participar en esa manipulación obvia.



**Título: Albuquerque,
Nuevo México, 1957**

**Fuente/Fotógrafo:
Garry Winogrand**

Winogrand captó de forma intuitiva momentos de ambigüedad o incertidumbre en su obra.

En esta imagen, un niño pequeño sale de un interior amplio y oscuro a un mundo iluminado por el sol en el que parece que no existen fronteras entre la seguridad del hogar y la naturaleza salvaje del exterior. El tamaño del niño y su proporción con relación a todos los demás elementos de la imagen es lo que da fuerza a la fotografía.



Título: Supergirl con zapato gigante plateado

Fuente/Fotógrafo:
Steve Hart

Los engaños y trucos visuales que explotan la habilidad del espectador para percibir el tamaño y la escala constituyen la técnica favorita de la fotografía publicitaria; poseen la habilidad de llamar la atención.



Separación del primer plano y el fondo

La proporción, al igual que la escala, suele medirse comparándola con una escala de valores “normales”. La proporción describe el tamaño de algo con relación a esa idea preestablecida de normalidad. En términos fotográficos, no solo describe las relaciones desproporcionadas entre figuras o formas que presentan diferencias extremas, sino que también describe objetos cuya distancia con respecto a la cámara —y por lo tanto, su tamaño dentro del encuadre fotográfico— es desproporcionada.

Estas técnicas, tanto si son fruto de la manipulación como accidentales, pueden crear imágenes maravillosamente intrigantes, ya que el cerebro intenta dar sentido a las diferencias entre el tamaño aparente de algo y aquello que se espera.

La fotografía siempre ha disfrutado de una relación tenue con la verdad. Subvertir las expectativas y las ideas que se dan por sentadas mediante la manipulación del tamaño o de las proporciones de las figuras, constituye otra herramienta para explorar de forma creativa el medio fotográfico.



Título: Túnel #2, 2003

**Fuente/Fotógrafo:
James Casebere**

Casebere explota a fondo nuestro deseo de aceptar la “verdad” fotográfica de sus interiores contruidos de forma meticulosa y bellamente iluminados. A pesar de que parecen reales y a escala natural, están creados a escala mucho menor en un estudio. El uso de la iluminación que realiza el fotógrafo, la creación de la sensación de profundidad, la ausencia de cualquier elemento o detalle superfluos y la gama de color utilizada se combinan para crear estas escenas de interiores de gran carga emocional, que provocan en el espectador respuestas emocionales quizás inesperadas.

La fotografía siempre ha disfrutado
de una relación tenue con la verdad.





La estudiante de fotografía Sanette Blignaut realizó una serie de fotografías de moda con la finalidad de mostrar una gama de prendas en el exterior. Aparte de poseer un bello estilismo, las imágenes transmiten confianza y profesionalidad como resultado de muchos factores, en especial, el haber tenido en cuenta los principios de diseño. El escenario natural se conjuga a la perfección con las prendas y los colores del maquillaje complementan la gama de color de las fotografías.

La imagen superior izquierda muestra una separación adecuada entre el primer plano y el fondo, fruto de la profundidad de campo, que mantiene el fondo desenfocado y destaca a la modelo.

En la imagen superior derecha se distingue una gran riqueza de texturas: la piel suave del rostro de la modelo, el sombrero, el pelo, los pliegues del abrigo y la corteza del árbol. La luz parece proceder de un sol fuerte que ilumina desde arriba y desde el lado izquierdo de la modelo. Esta iluminación se ha suavizado utilizando un reflector que rebota la luz hacia la parte en sombra del rostro de la modelo. Un mechón de pelo proyecta una sombra intrigante y crea así un punto de interés.

Bajo la anterior, la imagen inferior derecha consigue crear sensación de profundidad mediante el uso de una valla de madera que va desde el primer plano hacia el fondo. De nuevo aquí la separación entre el primer plano y el fondo es evidente, y la luz del sol ligeramente brumosa, que entra por la derecha de la imagen, proyecta una luz brillante y suave sobre la modelo.

Y la imagen inferior izquierda constituye un buen ejemplo de cómo romper las normas de forma creativa. No solo la cara de la modelo ocupa la parte alta del encuadre de forma desproporcionada, sino que además el borde de la imagen corta la parte superior de la cabeza. Sin embargo, lo que funciona es el equilibrio entre dos áreas de interés y el espacio que las separa. La cara de la modelo ocupa la parte superior del encuadre mientras que el detalle de la prenda y las cuentas del collar ocupan la parte inferior. En general el tema principal se suele colocar en o cerca de la zona central del encuadre, pero aquí el espacio se utiliza como separación entre las dos áreas de interés principales para que el ojo vaya de una a otra y explore los elementos cercanos.

Estudio de caso 4 Estilo y escenario



Título: Imágenes de moda

Fuente/Fotógrafo:
Sanette Blignaut

La pertinencia del entorno es esencial para la lectura de las imágenes. En esta serie, los fondos y las texturas naturales de la madera se combinan armoniosamente con las prendas y hacen un buen uso de la luz natural disponible.

La ausencia de escala

Al jugar con la escala, el fotógrafo puede ocultar o enturbiar lo obvio. En la práctica, muchos temas pueden ser fotografiados desde distancias muy variadas. Esto permite tomar desde lejos imágenes del objeto, adecuadas y simples, que lo muestren sin su entorno y con un tamaño proporcionado dentro del encuadre.

Otra posibilidad es dejar a un lado la proporción y, mediante el uso de objetivos, punto de vista, ángulo de toma o distancia, eliminar la sensación de escala.

Desorientación

La gran fascinación que ejerce la fotografía abstracta se debe a que no ofrece una sensación de escala o de proporción. Deja al espectador desorientado. Sin embargo, el cerebro está predeterminado y programado para dar sentido hasta a las circunstancias más confusas. A algunas personas les resulta más fácil que a otras dejar a un lado la racionalidad y el enfoque analítico deconstructivo para acercarse a las imágenes abstractas. Es posible encontrar mucha belleza en las preguntas sin respuesta o en lo inexplicable; a veces es estupendo perderse.

Puntos de referencia

Como las anclas en la tormenta, los puntos de referencia ofrecen una clave o una señal que ayuda a dar sentido a las imágenes que desorientan. Una vez encontrados dichos puntos, el ojo y el cerebro empiezan a comprender lo que se está viendo.

Una imagen de un desierto desnudo y dorado en el momento de la puesta de sol puede realizarse desde una avioneta; el resultado será un dibujo interesante de luces y sombras, hondonadas y lomas redondeadas, y una hermosa textura dorada. Y sin embargo, si se muestra esta imagen a alguien que desconoce el tema o las circunstancias de su toma, puede pensar que se trata de la imagen de un palmo cuadrado de arena próximo al pie del fotógrafo.

Solo un punto de referencia, por ejemplo, la sombra alargada de un camello o un pequeño oasis, conseguirá romper la unidad de esa imagen, al ofrecer así una marca que permite determinar la escala y la proporción.





Título: Madera, Winterton

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

La ausencia de escala reconocible influye con fuerza en la lectura que se hace de la imagen.

La fotografía abstracta es fruto de un enfoque expresionista del medio y por su relación con la escala merece atención. Aunque es más visible en el mundo del arte, la abstracción también ha sido muy utilizada en la fotografía comercial como modo artístico para expresar conceptos importantes. En la publicidad de coches, por ejemplo, la cámara consigue presentar un coche en todo su esplendor a partir de una gota que se desliza por un capó reluciente.

Por cercanía con el tema

En el capítulo 1 se ha visto cómo los bordes del encuadre definen los objetos en el espacio y cómo se puede conseguir una comprensión racional de una determinada escena a través del modo de organizar los elementos en la imagen.

Un objeto que se muestra sin sus bordes se convierte en algo extraño, hace que el espectador se sienta perdido y le obliga a observar la sustancia del objeto en lugar de su figura o forma. Las imágenes abstractas ofrecen la oportunidad de disfrutar de la observación de los elementos de diseño resultantes, por ejemplo, la línea, el color y la textura. Para un fotógrafo, las abstracciones son una manera estupenda de mantenerse ágil fotográficamente, pues le obligan a ejercitar la creatividad para producir imágenes con significado a partir de los temas menos prometedores.

Los teleobjetivos también acercan de manera artificial a un tema debido a su habilidad para condensar y reducir una escena y, como resultado de comprimir la perspectiva, para llenar el encuadre con muchas figuras idénticas. Los temas o elementos que, con un gran angular, parezcan más dispersos también se pueden fotografiar siempre y cuando excluyamos los bordes de la escena o del objeto.



Título: Luz de cristal

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Las abstracciones causan impacto cuando carecen de escala y proporción, pues obligan al espectador a centrarse en el modo como los elementos de diseño se combinan entre sí.

**Título: En cuclillas**

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

En su aproximación a cualquier tema, el fotógrafo tiene la opción de crear una imagen abstracta, que quizá posea más atractivo visual que una toma más convencional realizada desde más lejos.

A través del punto de vista

Alterar el punto de vista es una manera fácil de crear imágenes abstractas; se trata de que el fotógrafo ajuste su posición con relación al tema elegido.

Fotografiar desde una posición en la que el encuadre tradicional de la imagen se vea obstruido por la inclusión de elementos conflictivos disimulará algunas claves del objeto fotografiado, como la figura o forma real, debido a que no tenemos una visión global del mismo.

Una alternativa es utilizar un punto de vista bajo para encuadrar; por ejemplo, fotografiar la corteza de un árbol sobre un fondo de cielo blanco y plano. Este es un modo de obviar cualquier referencia que sirva para reconocer el tema y, por lo tanto, constituye un buen método para reforzar una imagen abstracta.

A través del desenfoque

Al hacer que algunas zonas de la imagen aparezcan desenfocadas, se consigue abstraer la escena o el objeto fotografiado, de forma ya convincente o ya sutil. Muchos fotógrafos crean abstracciones llenas de misterio mediante el desenfoque de toda la imagen; invierten así la práctica convencional y reducen la nitidez de los detalles hasta conseguir zonas indiferenciadas de colores y formas borrosos.

Este procedimiento permite, en definitiva, abandonar el enfoque intelectual y reductivo de la imagen y disfrutar de la composición abstracta de elementos de diseño que, de este modo, empiezan a destacar.

El grado de desenfoque de la imagen se controla con un uso cuidadoso de la profundidad de campo. No es necesario desenfocar toda la fotografía para conseguir una abstracción interesante, es suficiente, por ejemplo, con desenfocar el primer plano y enfocar el fondo. Solo un trabajo de tiempo y metódico crea intriga y misterio gracias a la inversión de los métodos convencionales. Las reglas existen para saltárselas, siempre y cuando sea posible justificar de forma suficiente los resultados.

Las reglas existen para saltárselas,
siempre y cuando sea posible
justificar de forma suficiente
los resultados.



Título: Verde III de la serie Winterstille

Fuente/Fotógrafo:
Christiane Zschlommer

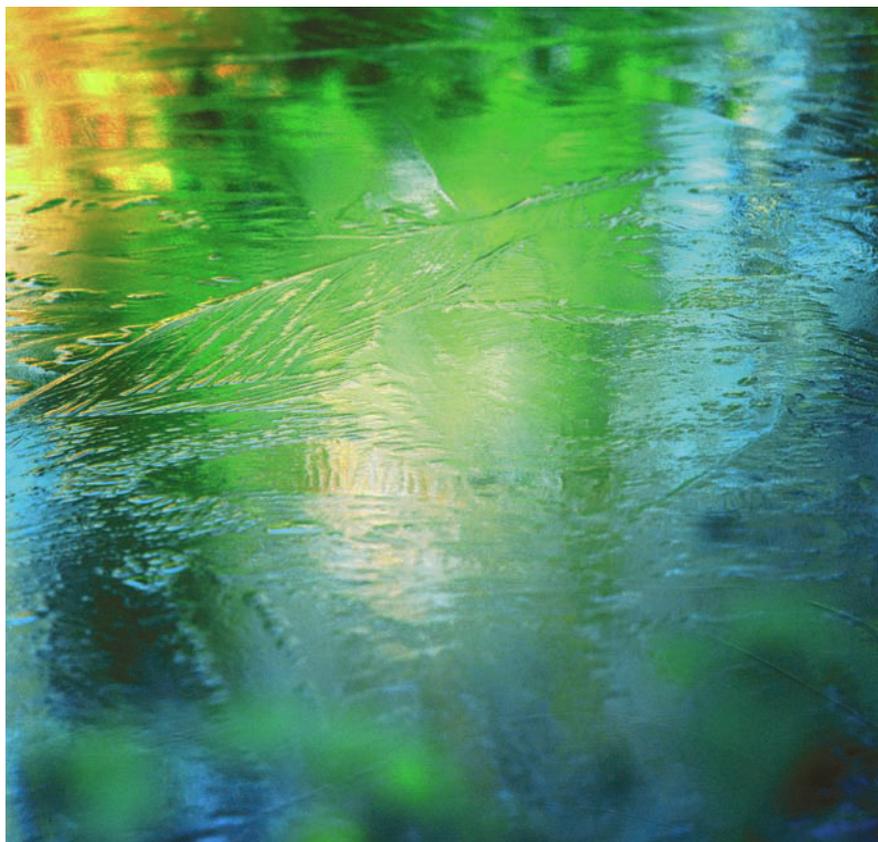
El desenfoco utilizado para desorientar al espectador crea abstracciones intrigantes. Y si se aplica a colores intensos, el efecto resulta aún más potente, pues la imagen hace valer los elementos de diseño con particular confianza y coherencia.



Título: Cabeza de martillo

Fuente/Fotógrafo:
Duncan Loughrey

Esta imagen combina con fuerza la iluminación y el punto de vista. No es necesario que incluya el mango de la herramienta ya que la forma sencilla de la cabeza del martillo lo da a entender por sí sola; la imaginación hace el resto.



Ejercicio 4– Imágenes abstractas

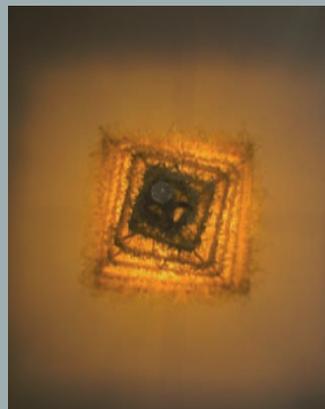
Las imágenes abstractas, quizá más que cualquier otro tipo de imágenes, debido a la ausencia de un tema reconocible y específico, obligan a examinar los principios de diseño que son la base de su construcción. Lo que queda permite disfrutar en todo su esplendor de los efectos más visibles de los elementos de diseño.

A partir del entorno, interiores y exteriores, se realizará una serie de seis imágenes abstractas centradas en aspectos concretos de diseño:

1. Una imagen abstracta creada por el juego de la luz del sol sobre una superficie con textura.
2. Una imagen abstracta creada a través de un punto de vista inusual o poco ortodoxo.
3. Una imagen abstracta creada a través del desenfoque o borrosidad del color.
4. Una imagen abstracta monocroma que muestre un buen contraste y detalle.
5. Una imagen abstracta que muestre un dibujo repetido.
6. Una imagen abstracta que transmita sensación de profundidad: existente (real), deducida o construida.

Ejercicio 4 Imágenes abstractas





Título: Imágenes abstractas

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

No es necesario ir muy lejos para empezar a descubrir imágenes abstractas. Todas las imágenes de esta página fueron creadas en distintos entornos domésticos como resultado de observar en qué modo la luz, el tiempo de exposición, el punto de vista y la cercanía al objeto se combinan entre sí para producir imágenes sorprendentes.



5

Movimiento y flujo

**Título: Incertidumbre**

Fuente/Fotógrafo:
Ansen Seale

El uso imaginativo de la técnica de la fotografía *slit-scan* logra colisiones extrañas de movimiento y tiempo mediante un proceso en el que los objetos estáticos aparecen borrosos y los cuerpos en movimiento se representan con nitidez. Esta imagen es fruto de la repetición inusual de una única figura, con cada uno de los cuatro elementos o fases ligeramente distinto del siguiente.

Detrás de muchas composiciones extraordinarias hay una sólida estructura de diseño. A modo de esquema invisible, sobre ella parece descansar toda la parte visible del contenido fotográfico. En el mundo del arte esto se confunde a menudo con el “genio” compositivo cuando en realidad es el resultado de un don genuino de instinto artístico; quizá desarrollado de forma inconsciente a través de la inmersión o de un interés en las artes visuales iniciado en edad temprana.

Sin embargo, todo fotógrafo es capaz de aproximarse al poder de la composición y a los recursos de diseño, ambos necesarios para basar la creación de una fotografía original y atractiva. Los artistas visuales de todo tipo utilizan de continuo muchas de las herramientas y técnicas de diseño que ofrecen los medios para contrarrestar, o al menos resolver parcialmente, la naturaleza estática de la imagen única. De esta forma, logran dirigir la mirada del espectador por la imagen y transmiten así una sensación de movimiento o flujo.

Fuerzas direccionales

El uso de fuerzas direccionales permite al fotógrafo dirigir la mirada del espectador hacia determinados elementos de la imagen: quizás en un orden particular o guiándole a través de un recorrido que le permitirá captar el significado de la imagen.

Este proceso no se puede llevar a cabo cuando el tema elegido tiene un movimiento rápido o en situaciones en las que el tiempo y el movimiento del tema fotografiado se encuentran fuera de nuestro control. En estos casos, es posible conservar un alto interés en la imagen si en el interior del encuadre se observan con cuidado la trayectoria, real e imaginada, y la dirección. La capacidad para producir composiciones que dirijan el movimiento de los ojos de esta manera es un recurso muy valioso para cualquier fotógrafo.

Líneas

El uso de una línea exige de forma natural que el ojo la siga, está condicionado para ello. Los fotógrafos aprovechan este conocimiento y colocan los elementos en determinados puntos, hacia el principio y el final de dichas líneas. De este modo, se incita al ojo a que vaya de un extremo a otro y explore los puntos o zonas de interés situados entre ambos.

Cuando hablamos de líneas en fotografía debemos considerar dos tipos: líneas reales y líneas ópticas. Las líneas reales son elementos diferenciados de la imagen, mientras que las líneas ópticas no son visibles: son líneas que corresponden al movimiento del ojo que conecta y une elementos distintos dentro del encuadre.

Las líneas diagonales (ópticas) tienen diferentes comportamientos. Crean "líneas de fuerza" dinámicas y poderosas cuando van desde el ángulo inferior izquierdo hasta el ángulo superior derecho. Sin embargo, su impacto es mucho menor cuando van desde el ángulo superior izquierdo al ángulo inferior derecho. Por otra parte, las líneas diagonales que van de derecha a izquierda a menudo se oponen al movimiento izquierda-derecha al que está condicionado nuestro cerebro.



Título: Escuela dramática, 2006

Fuente/Fotógrafo:
Hannah Starkey

En este uso de líneas diagonales que zigzaguean a través de la escena, el movimiento horizontal de izquierda a derecha en la imagen se ve alterado por las figuras humanas que interrumpen los dibujos lineales creados.



Curvas

Desde el punto de vista del diseño, una línea curva hace gala de toda su fuerza cuando se contrapone a líneas rectas. Actúa a modo de contraste con la línea recta, más corriente y uniforme, al introducir un elemento de cambio, suavidad o imprevisibilidad que resulta muy potente si se coloca adecuadamente y con sensibilidad en la composición.

De forma más general, las curvas se asocian tradicionalmente con las formas y rasgos femeninos; las encontramos en las formas naturales como, por ejemplo, en los paisajes ondulantes o guijarros redondeados. La aparición de una curva o curvas puede crear asociaciones con el agua, la naturaleza, la espiritualidad o una cierta tranquilidad, que contrarresta la línea recta, más rígida e inflexible.



Título: Pavimento gris

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

En casi todo y a partir de casi todo podemos observar y crear composiciones interesantes; incluso a partir del suelo que pisamos. Una forma curva muy marcada se desliza entre la cuadrícula de adoquines. En el proceso de edición posterior a la captura de la imagen, se ha intensificado el dibujo y la textura de las losas.

El estudiante de fotografía Tomasz Tylicki eligió un enfoque audaz para realizar un trabajo de curso que consistía en fotografiar aspectos distintos de la fachada marítima de Portsmouth, en el Reino Unido.

La toma exterior de la cristalera del restaurante y la sombrilla de la terraza contiene una composición de líneas, reflejos y zonas de gran complejidad de detalles que divide el encuadre en una serie de espacios y figuras diferentes.

La fuerza de la composición reside en una cuidada composición, en la distancia y el punto de vista del fotógrafo que, de forma estudiada, excluye cualquier detalle no deseado del entorno. Al mismo tiempo, logra que la naturaleza compleja de las líneas y formas del entorno arquitectónico se expresen por sí mismas.

La toma interior de las butacas colocadas delante de la barra del bar se basa en una imagen más sencilla del mobiliario del restaurante, en la que los colores armónicos y la repetición de las figuras constituyen los elementos de diseño predominantes.



Estudio de caso 5 Líneas y figuras



Título: Portsmouth

Fuente/Fotógrafo:
Tomasz Tylicki

Fotografiar lugares, semejantes a los que aquí se muestran, como parte de un encargo comercial, supone un reto creativo. Desde el punto de vista del diseño, exige que el fotógrafo sea muy selectivo con lo que incluye y excluye del encuadre, y le obliga a aprovechar al máximo la luz existente a la hora de reflejar la atmósfera y el ambiente, sobre todo en el caso de interiores.



Contención

Las imágenes fotográficas no siempre llevan a explorar y curiosear libremente en ellas, sino que también implican al público y le hacen partícipe de la experiencia. Los fotógrafos quieren que el espectador se detenga lo suficiente en la contemplación de su imagen como para conseguir que el mensaje que desean transmitir se aprecie y se entienda.

El problema está en que, cuando el fotógrafo domina la técnica para guiar al espectador a través de un uso habilidoso de líneas ópticas y curvas deslizantes, estas mismas líneas pueden conducir a su visitante curioso fuera de la imagen, hacia otra cosa. De repente, el interés se pierde y el espectador percibe el espacio que se encuentra fuera de la imagen.

Esto es debido a que una línea real u óptica nos conduce directamente fuera de la imagen. Cuando así ocurre, es necesario contener la escena y los elementos que la componen. Para ello, una opción es colocar un detalle o un elemento de interrupción al final de esa línea errante; entonces, la línea deja de ser una vía de salida para el ojo. La observación metódica y sensible de las zonas de luz o sombra también sirve para disimular una línea que parece dirigirse fuera del encuadre. Y existen también otros medios para conseguir esta contención.



Título: Encima de la pared, 1983

Fuente/Fotógrafo:
Olivia Parker

Los bordes de la hoja de película crean un límite inmediato en esta imagen que contribuye a contener de forma clara su contenido, pues evita que los blancos y los tonos más claros rebasen el encuadre y se confundan con la página blanca.



Título: "Big" Joe Thomas – placador Cleveland Browns

Fuente/Fotógrafo:
Peter Read Miller

El límite creado por los bordes de la hoja de película es la forma más sencilla para contener el tamaño y la corpulencia del sujeto fotografiado dentro de los márgenes de la imagen. El sujeto llena el encuadre y el espacio, de forma que oculta el fondo y evita la distracción del espectador.

El uso de bordes

Los bordes son uno de los temas de controversia entre los fotógrafos. Algunos puristas siguen argumentando en contra de la construcción esencialmente artificial de un borde. Prefieren un tratamiento menos mediado de la fotografía que haga que la imagen respire en su propio espacio sin tratamientos gráficos restrictivos o introducidos artificialmente.

Todas las fotografías poseen un borde: los inevitables límites entre la imagen y lo que no es imagen. La manera de tratar dicho borde es de gran importancia para el fotógrafo consciente de los principios de diseño.

Por ejemplo, un borde grueso puede resultar demasiado tosco. Cuando su grosor es excesivo, el borde empieza a intervenir en la imagen; puede llegar a dominar y resultar agobiante. Muchos fotógrafos prefieren utilizar una línea delgada que sugiera de manera mucho más sutil el límite de la imagen. Este tipo de línea sirve para contener los elementos de la imagen, pero sin que ese borde discreto llegue a dominar o a reducir el poder de la imagen.

El uso de bordes debe ser tenido en cuenta por los fotógrafos para la presentación de su trabajo. Sin embargo, en muchas ocasiones, en el ámbito comercial, estas decisiones no estarán en manos del fotógrafo, sino del editor gráfico y de los diseñadores, que son quienes toman las decisiones estéticas relacionadas con la composición y el diseño global de la página.

A la hora de mostrar sus obras en exposiciones, algunos fotógrafos prefieren montar sus fotografías sobre soportes planos. El grosor de dichos soportes permite que la imagen sobresalga de la pared de la galería, y parece que carece de bordes o límites, salvo por el borde de la propia imagen, definida por el espacio y el grosor del soporte de presentación, no por una línea.



Encuadres dentro de encuadres

Si podemos decir que un encuadre contiene una imagen, ¿conseguirían dos encuadres enfatizar el tema fotografiado? La finalidad del encuadre es seleccionar y aislar un fragmento del mundo y mantenerlo dentro de un espacio definido. En cierto sentido, toda imagen está encuadrada, ya que existe un borde tangible que define el espacio donde están contenidos los elementos que la forman. Cuando dentro de un encuadre se coloca otro marco, se crea otra imagen dentro de una imagen más amplia.

El contorno del encuadre está determinado por el sujeto y no necesariamente debe ser rectangular, puede ser circular o consistir en una serie de figuras: por ejemplo, los ojos de buey alineados en el caso de un crucero, o un paisaje dividido en vistas más reducidas a través de las ventanas de un vagón de tren.

Como recurso compositivo, encuadrar supone para el fotógrafo la posibilidad de contar varias historias al mismo tiempo; por ejemplo, al ofrecer vistas separadas pero relacionadas entre sí del mismo tema. También es un medio muy eficaz para dar apariencia de profundidad a la escena, sobre todo si el encuadre se produce en el primer plano y divide el fondo en áreas más pequeñas.

Si se utilizan con cuidado y racionalmente, los encuadres dentro de los encuadres aumentan la comprensión y el aprecio del tema por parte del fotógrafo. Sin embargo, si se aplican sin ton ni son o sin cuidar la composición general, se convierten en un recurso que da lugar a imágenes artificiales en las que se evidencia el truco constructivo.

Los recursos para encuadrar pueden ser sencillos o complejos:

Un simple marco rectangular – colocado de manera limpia, con los bordes inferior y superior del marco interior, crea una distancia paralela entre los bordes del encuadre exterior.

Encuadre desordenado – permite una composición menos estática sin paralelas, cuyo dinamismo se basa en las líneas diagonales, pero en la que las líneas rectas mantienen la estructura.

Encuadre con contornos distintos – por ejemplo, circular dentro de un marco exterior tradicional rectangular.

Encuadres que se cortan entre sí o se superponen – esta forma de encuadrar contiene uno o más encuadres con contornos distintos y da lugar a una composición con formas geométricas.



Título: Guante 2 dúo

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Mediante la utilización de este marco vacío dentro del encuadre se ha creado una serie de bodegones en los que guantes corrientes de jardinería se presentan y se relacionan entre sí.



Dirección del flujo

Un uso experto de las líneas guía y de las fuerzas direccionales en la imagen determina el grado de implicación del espectador ante ella. La adhesión a este principio es casi imposible en situaciones fotográficas donde la finalidad es conseguir la foto, y el tratamiento de los aspectos estéticos es posterior a ello.

Conocer el poder de las líneas ópticas y las reales para dirigir la mirada alimenta el instinto del fotógrafo para el diseño. Le ayudará a crear composiciones potentes e imaginativas en las circunstancias más difíciles e inesperadas.

La dirección del flujo conduce la mirada de una manera determinada mediante un uso experto de la línea y la curva; conjuga los distintos elementos de diseño que ofrece el contenido de la imagen.

Preferencia del ojo humano por el movimiento de izquierda a derecha

Como se ha dicho, este aspecto guarda relación con los patrones reconocidos y establecidos del movimiento del ojo. Sin embargo, la teoría se desmonta en cierto modo cuando se aplica universalmente. Por ejemplo, en algunas culturas, la descodificación del lenguaje, de los signos y símbolos se realiza con el ojo entrenado a moverse en la dirección contraria.

En cualquier caso, incluso cuando el ojo se enfrenta con un rectángulo vacío de formato panorámico, tiende inmediatamente a fijarse en el ángulo superior izquierdo, luego zigzaguea hacia abajo, en un movimiento de izquierda a derecha, un intento vano de leer lo que no existe.

Este conocimiento no es de gran utilidad por sí solo, pero para los fotógrafos tiene implicaciones muy reales, ya que influye en la composición. Los elementos colocados según el patrón habitual del movimiento de izquierda a derecha no crearán incomodidad u obstrucción visual. Las composiciones formadas en la dirección opuesta a veces pueden parecer extrañas, sin saber muy bien por qué.

La dirección del flujo conduce la mirada de una manera determinada mediante un uso experto de la línea y la curva.



Título: Más allá, 2006

**Fuente/Fotógrafo:
Mona Kuhn**

Esta hermosa imagen transmite suavidad e intriga, conseguidas mediante el uso de la exposición y la profundidad de campo que en ella ha hecho Mona Kuhn, así como por su habilidad al componer sus fotografías.

La imagen, bellamente construida, guía la mirada del espectador desde el ángulo superior izquierdo hasta el ángulo inferior derecho.



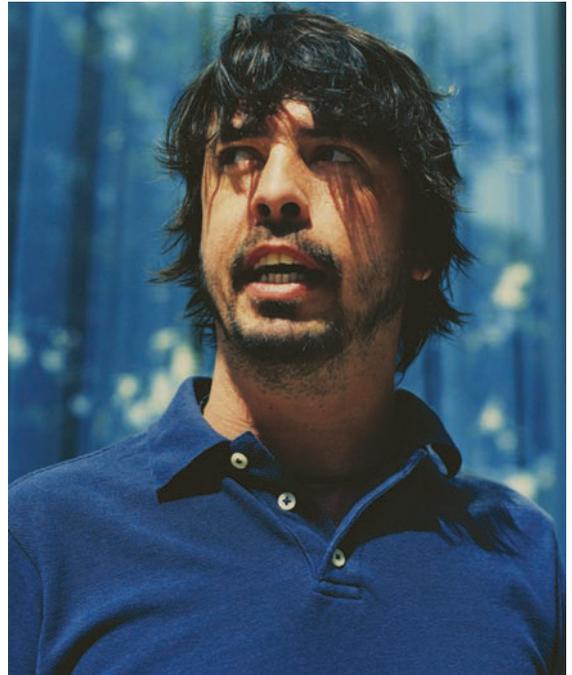
Horizontal

El uso de líneas horizontales para influir en la dirección del flujo es eficaz cuando se utiliza el formato panorámico, ya que posee el potencial de recorrer la distancia entre los puntos más alejados del encuadre.

De este modo, la línea del horizonte se convierte en un elemento dominante de diseño, como respuesta a la urgencia atávica de barrer con la mirada el horizonte para descubrir la amenaza de algún depredador o el retorno de la tribu. El espectador explora los puntos contiguos al horizonte y tiende a iniciar el recorrido desde la izquierda para acabar a la derecha, a menos que se coloquen elementos de interrupción o detalles dominantes hacia el lado derecho del centro, lo que le incitará a empezar desde ese punto y continuar hacia la izquierda.

Las líneas horizontales utilizadas en una imagen de formato retrato son muy eficaces para romper con la expectativa de encontrar líneas largas y extensas colocadas solo en las proporciones más largas y extensas del formato panorámico.

Los objetivos gran angular distorsionan la línea recta y, de esta forma, los horizontes largos y vacíos fotografiados con una lente angular aparecen con una distorsión de barril pronunciada. Para algunos fotógrafos, la característica de estos objetivos de distorsionar las líneas rectas, por ejemplo, de la arquitectura, posee un atractivo creativo. Sin embargo, para otros, sobre todo en el ámbito de la fotografía comercial, el efecto es perjudicial profesionalmente y debe ser corregido. Esto se puede hacer o bien utilizando una cámara de placas o bien procesando digitalmente la imagen después de la toma.



Título: Dave Grohl

Fuente/Fotógrafo:
Neil Gavin

La fuerte luz del sol, que ilumina al sujeto desde arriba, ha creado sobre su cara sombras sutiles que parecen caer desde el flequillo y evocan las líneas verticales del fondo. Al realizar este retrato desde abajo, se incrementa la fuerza vertical de la imagen del sujeto; además, el uso del color azul en toda la fotografía la hace aún más atractiva.



Vertical

La utilización de líneas verticales para dirigir el flujo del movimiento y de la mirada se percibe casi siempre en las imágenes de formato retrato, en las que la longitud y el movimiento dinámico pueden ser contenidos fácilmente. Pero de nuevo, se pueden crear subversiones interesantes utilizando el formato de visor panorámico, más amplio, para capturar líneas verticales. Con frecuencia este recurso es explotado por fotógrafos que entienden que el interés puede generarse pasando de un formato a otro.

El fotógrafo tiene el poder de cambiar la dirección de cualquier línea. Ajustar el cerebro a la observación de un tema y después ajustarlo a la visión de ese mismo tema en términos de elementos de diseño de forma y línea es una gran ventaja con respecto a la mirada de aquellos fotógrafos que solo observan el tema como tema.

Diagonal

Las imágenes que no contienen líneas horizontales ni verticales son también atractivas para el ojo ya que conducen a comparaciones de manera subconsciente entre los elementos dominantes del diseño y el índice de orden, ofrecido por las líneas verticales y horizontales de los bordes del encuadre, que los contiene.

Por lo tanto, las líneas diagonales actúan como fuerzas dinámicas e intensas que crean formas interesantes y dibujos fruto de la intersección de líneas. Las formas romboidales y triangulares se convierten en estructuras de diseño fuertes sobre las que construir la imagen al ser colocadas en el interior del encuadre rectangular, sólido y fiable. Sin embargo, sería erróneo salir y empezar a fotografiar más y más líneas diagonales con la idea de que las fotografías serán automáticamente más atractivas. La aplicación de este aspecto del diseño es útil sobre todo al “leer” las imágenes en general, es decir, se debe asimilar este conocimiento a la comprensión del léxico visual.



Título: Euforia vertiginosa

Fuente/Fotógrafo:
Rut Blees Luxemburg

La sensación de malestar y peligro urbano de esta imagen guarda relación con el punto de vista atrevido desde el que se ha fotografiado. Además, dicha sensación es subrayada por las diagonales, que ofrecen unas líneas de fuerza más dinámicas en el interior del encuadre rectangular.

Ejercicio 5 – Observación

Escogeremos un edificio de nuestro barrio que conozcamos. Puede ser uno junto al que pasamos a diario: una casa abandonada y en estado ruinoso, una iglesia, un rascacielos o la tienda de la esquina; cualquier lugar que nos interese o que nos suscite curiosidad.

Dedicaremos media hora a observar sus características, sus propiedades físicas y el modo como la luz natural ilumina sus distintas partes. No fotografiaremos todavía, observaremos el tema con la mente abierta y con todos los sentidos puestos en su construcción y apariencia. A continuación, nos haremos algunas preguntas: ¿posee texturas, dibujos o colores que nos intriguen? ¿Qué sensación nos suscita? ¿Qué papel desempeña este edificio en el entorno inmediato o en la comunidad? ¿Qué finalidad tiene o para qué sirve?

Si se trata de un edificio o propiedad en la que podamos entrar legalmente y sin peligro, ¿qué hay en el interior? Hay que tener en cuenta que quizá necesitamos permiso si el edificio es de uso público o si se trata de una finca privada. ¿Es posible captar el espíritu del lugar fijándonos en detalles que narren una historia más global? ¿Cómo podemos sacar el mejor provecho de la luz disponible?

Cuando nos sintamos preparados, definiremos un enfoque para fotografiar el tema. Intentaremos incorporar algunos de los elementos de diseño que hemos tratado hasta ahora. En particular, nos fijaremos en la línea, el color, las curvas, los encuadres dentro de los encuadres, los puntos de interés, las abstracciones y la profundidad de campo. Realizaremos únicamente veinte disparos y editaremos nuestra serie con una selección de seis imágenes que formen un conjunto de fotografías uniforme y atractivo.

Ejercicio 5 Observación



Título: Ejercicio de observación

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

A diferencia de la fotografía analógica, la fotografía digital permite realizar tomas de un sujeto sin apenas coste y sin limitación de número. Por ello, muchos fotógrafos creativos que utilizan la tecnología digital han tenido que convertirse en grandes expertos en la edición rigurosa de su propio trabajo, lo que suele significar o bien restringir el número de disparos o tomar decisiones muy bien pensadas después de la toma.



6

Énfasis y emoción



Título: Riachuelo nocturno 4

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

En aquellos lugares donde resulta imposible utilizar un trípode, el paisaje puede ofrecer una solución. Esta imagen fue tomada apoyando la cámara sobre una corteza, con lo que se consiguió situarla casi a ras de suelo, al nivel del agua del riachuelo. Un tiempo de exposición de ocho segundos registró tanto la profundidad de campo como el tono azulado que ofrecía el cielo del anochecer, y consiguió convertir el movimiento del agua en algo suave.

La fotografía tiene el poder de influir profundamente en las personas. Afecta a las vidas emocionales, las actitudes y el comportamiento en modos sorprendentes. En su mejor faceta, este aspecto del medio fotográfico es el que convence a las personas para donar dinero a determinadas causas, comprar productos que realmente no necesitan, visitar lugares exóticos que se encuentran en las antípodas, o gastar una pequeña fortuna en la impresión de una imagen para después colgarla con orgullo de la pared.

La construcción meticulosa y creativa de la imagen desempeña un papel muy importante en la transmisión de la visión del fotógrafo a un público más amplio. Sin embargo, no se aprende de memoria, ni a partir de una lista de elementos estéticos que contribuyen o no a la consecución de un éxito garantizado. En muchos fotografías, los fundamentos de una buena composición y la aplicación de una técnica adecuada son intuitivos y se encuentran arraigados profundamente.

Dar énfasis a un elemento determinado en una imagen es suscitar interés por un tema concreto a expensas de otra cosa. Esto genera efectos muy fuertes en la lectura de la imagen y en la habilidad del espectador para extraer de ella el significado que pretendía el fotógrafo.

Esta sección del libro trata de cómo sacar más partido de los principios de diseño, y de cómo una técnica fotográfica sencilla altera estos elementos con la finalidad de maximizar el énfasis y crear un impacto emocional en nuestras imágenes.

Punto de interés

El punto de interés (PDI) es aquello que fija la atención del espectador en la imagen. Generalmente, se trata de una figura principal o tema en torno al cual la información restante de la imagen es secundaria: un rostro reconocible, vuelto para mirar hacia atrás en medio de la muchedumbre, por ejemplo, o un árbol desnudo que se alza sobre el horizonte llano de un paisaje desolado.

Muchas personas ancladas en la tradición tienen dificultad para deshacerse de las normas rígidas y de los conocimientos recibidos, y consideran la falta de un PDI como una debilidad. Es difícil argumentar en contra de esto, sin embargo, sigue siendo posible crear una fotografía innovadora y atractiva sin un PDI en el sentido tradicional. Las imágenes abstractas constituyen un ámbito particular en el que la imagen debe transmitir una intención y un significado persuasivo a pesar de no poseer un PDI obvio. Muchas de las mejores imágenes abstractas conducen al espectador a un "paisaje mental" para desorientarle; sus sentidos deambulan entonces libremente sin ser dirigidos y el espectador se siente satisfecho, perdido en ese paisaje.

Los fotógrafos disponen de toda una serie de principios de diseño, que ya se han abordado en los primeros capítulos. Dichos principios se utilizan para enfatizar o atenuar elementos de la imagen y así expresar claramente el PDI a través de la estructura de la obra. Las líneas conductoras, las zonas enfocadas y desenfocadas, el color, etc., son elementos que pueden manipularse para conseguir hacer emerger un PDI como fuente principal de curiosidad de la imagen.

Puntos de interés secundarios

Demasiados PDI pueden diluir la capacidad de una imagen para comunicar su tema principal de manera efectiva. Sin embargo, un PDI secundario puede ser útil para conducir al ojo en la exploración de todo el encuadre, pues le fuerza a pasar de un punto a otro para que el espectador capte el sentido de la configuración de los elementos utilizados y del espacio.

Muchos fotógrafos siguen trabajando con la teoría de que los PDI principales y secundarios deben ser aplicados siempre teniendo en cuenta la regla de los tercios, y que deben ser situados en las intersecciones de la cuadrícula que divide el encuadre rectangular en nueve partes.

La regla de los tercios

Sin embargo, también muchos otros fotógrafos se han vuelto muy escépticos, y con razón, a propósito de la regla de los tercios, agobiante y omnipresente. Alegan que su uso excesivo crea ahora imágenes corrientes y convencionales, como aquellas en las que aparecía el tema centrado y que la regla de los tercios intentó mejorar.

En la práctica, muchas de esas llamadas "reglas" de fotografía son más útiles como parte del bagaje de posibilidades que tienen los fotógrafos que si se aplican en todo momento, sin tener en cuenta su idoneidad.



Título: Jennifer y cometa, Austin, Tejas

Fuente/Fotógrafo: Sandy Carson

Una técnica compositiva simple no tiene por qué ser intimidatoria. En esta imagen, el ojo realiza un recorrido sencillo que empieza en el pie, sigue hacia arriba por el brazo y acaba posándose en la cometa que vuela en el cielo.



Colocación del punto de interés

Algunos fotógrafos tratan los PDI de manera juguetona, como un modo de poner a prueba las reglas y su forma de limitar la experimentación o innovación. Guy Bourdin es uno de estos fotógrafos. Crea composiciones asimétricas en sus imágenes de moda mediante el desplazamiento del PDI hacia arriba, hasta situarlo contra uno de los lados de la fotografía, mientras que, en el lado opuesto, deja un espacio "muerto" sin equilibrar.

Como ya se ha dicho, muchos fotógrafos y artistas argumentan que los PDI deben situarse en los puntos de intersección de la cuadrícula formada al aplicar la regla de los tercios. Se afirma que así los PDI ocupan posiciones armoniosas dentro del encuadre y se evita que el tema fotografiado acabe situado en las zonas centrales e insulsas de la imagen.

El tamaño del punto de interés

El tamaño del PDI puede tener una importancia crucial en el grado de éxito o fracaso de la imagen. No se trata tanto del tamaño del objeto principal que deseamos enfatizar como de su tamaño con relación al resto de la escena fotografiada. Un pequeño agujero de luz en un paisaje oscuro puede ser pequeño en todos los sentidos, pero adquirirá un significado enorme si su presencia significa "salvación" o "vida".

El cambio de tamaño de un PDI con relación a lo que le rodea puede verse influido por el objetivo utilizado. Los objetivos gran angular exageran la diferencia entre los planos próximos y los más alejados; los teleobjetivos disminuyen dicha diferencia. De este modo, un fotógrafo como Bill Brandt creó imágenes asombrosas de desnudo y de paisaje en blanco y negro en las que la percepción corriente de la escala y la proporción se distorsionaba como nunca antes se había hecho.

Punto de interés

El uso de un único color

La construcción de una imagen con un único color dominante requiere atención y buen juicio para conseguir el efecto correcto. A un nivel muy sencillo, un tomate colocado sobre un fondo monocromático, por ejemplo, destacará de inmediato y parecerá que salta hacia delante.

Para utilizar un único color en el diseño de una imagen, hay que tener claro qué intención y propósito se persiguen. Si el color no es la razón principal de la imagen, puede generar confusión sobre la intención o propósito real de esta, pues competirá con el tema central o PDI y le restará fuerza.

El efecto visual de un único color tomado como PDI es más o menos efectivo según su situación o colocación en la imagen. La proporción y un sentido agudo de la composición constituyen los factores de equilibrio que mejor se adecuan a las decisiones creativas, por encima del grado de utilización de un único color.

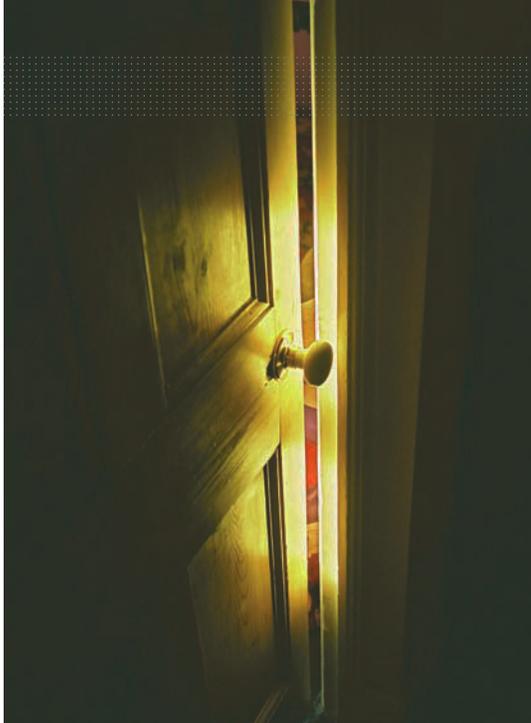


Título: Detalle de un aparcamiento

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Una única mancha de color en medio de una rica variedad de azules fríos consigue crear un PDI potente en esta imagen de un aparcamiento vacío.





Título: Puerta de casa ligeramente abierta

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

La expectativa de que ocurra algo o de un momento importante suele encerrar más atractivo que el acontecimiento en sí. Esta imagen representa la simple atracción que puede ejercer el hallarse a punto de abrir la puerta que dará acceso, tanto al fotógrafo como al espectador, a una habitación bañada por la luz dorada del sol.



Título: Recién nacido

Fuente/Fotógrafo:
Oliviero Toscani

La sencillez es clave para el éxito de la comunicación de ideas y conceptos en fotografía, y esto es así sobre todo en el ámbito de la publicidad. Benetton realizó una serie de anuncios muy austeros, y a veces políticamente controvertidos, para reforzar la visibilidad de la marca.

Sencillez y complejidad

Un único PDI se puede comunicar con toda claridad si se utiliza en una imagen sencilla. Para que el PDI resalte, el fondo no debe ser abigarrado ni confuso. Un cielo liso o una zona con un tono uniforme, que ofrecen un dibujo imperceptible, sin figuras o formas, permiten que el PDI destaque puesto que nada amenaza la importancia del mismo.

Por otro lado, las imágenes complejas también pueden ofrecer un gran valor visual ya que comportan que la imaginación tenga un papel mucho más activo en la lectura de la imagen, a través de múltiples PDI. Las composiciones de este tipo animan al espectador a comparar las distintas áreas que constituyen la imagen, a establecer relaciones y conexiones o, simplemente, a disfrutar de la oportunidad de deambular por la imagen con una libertad que puede depararle sorpresas de continuo.

Dos retratos fotográficos muy conocidos demuestran las diferencias entre sencillez y complejidad. Ambos retratos representan al mismo sujeto, Igor Stravinsky, en sendas fotografías en blanco y negro. El primer retrato lo realizó Arnold Newman en 1946. Se trata de una fotografía austera y gráfica hecha en estudio; increíblemente audaz y moderna para su época, única en términos de composición y sencillez.

Comparemos esta imagen con el retrato de Stravinsky realizado por Henri Cartier-Bresson en 1967, más íntimo y de carácter doméstico. Stravinsky es ahora un anciano en su vida en el hogar. En esta imagen, el gran compositor parece casi ausente y ello nos permite recorrer pausadamente con la mirada los estantes llenos de libros y el entorno abigarrado de su hogar. Aquí tenemos la obra de dos fotógrafos, dos enfoques únicos y dos resultados muy distintos.

Zonas enfocadas frente a zonas desenfocadas

El uso del foco para separar un objeto, enfocado con nitidez, de un fondo, desenfocado, es casi tan viejo como la propia fotografía. Al principio, las zonas nítidas eran fruto de la profundidad de campo y la nitidez que venían impuestas al fotógrafo por la naturaleza rudimentaria de la cámara y el objetivo.

Con el paso del tiempo, fue posible controlar el enfoque y la profundidad de campo, y los fotógrafos empezaron a experimentar con las herramientas que permitían al ojo recrear la sensación de profundidad mediante la comparación entre un objeto enfocado nítidamente y un fondo o un primer plano desenfocados.

El uso del foco para dirigir la mirada es un modo muy potente de enfatizar un tema: obliga al ojo a posarse con seguridad en algo nítido y con detalle. Los fotógrafos que hacen un buen uso creativo del foco y de la profundidad de campo saben dirigir con habilidad la forma como el espectador mira sus fotografías, de manera que vea su mundo tal como ellos lo ven.

Uso de la apertura de diafragma

Sin duda, entre todos los aspectos técnicos de la fotografía que hay que aprender, el que resulta más útil es la relación entre la apertura de diafragma del objetivo (o número f) y la profundidad de campo (el grado de nitidez en una imagen).

Las aperturas grandes de diafragma, f2 o f3.5, se comportan como la pupila del ojo en una habitación a oscuras: se abren para absorber la luz necesaria. Estas aperturas de diafragma son las que ofrecen la menor profundidad de campo; por lo tanto, resultan útiles para enfocar solo un elemento de la escena mientras se mantienen desenfocados los detalles del fondo y/o del primer plano.

A su vez, las aperturas pequeñas de diafragma, f16 o f22, tienen un comportamiento como el de la pupila del ojo cuando la luz es intensa: se cierran y dejan un pequeño agujero para poder hacer frente a la luz intensa del sol. Debido a que estas aperturas de diafragma son las que ofrecen una mayor profundidad de campo, son las más adecuadas cuando se desea que toda la imagen quede nítida, desde el primer plano hasta el fondo.

El control de la apertura es el método más sencillo y eficaz para enfatizar partes de la fotografía; sirve para influir en la mirada del espectador y para expresar la intención del fotógrafo con claridad.



Título: Fatal, 2006

Fuente/Fotógrafo:
Mona Kuhn

El uso de una apertura grande de diafragma crea una profundidad de campo muy pequeña (área enfocada).



Título: Baliza en Caister

Fuente/Fotógrafo:

Jeremy Webb

El primer plano desenfocado contribuye a crear una sensación de profundidad, como de estar escudriñando la lejanía, por encima de las rocas situadas en primer término.

Uso de la distancia focal

Los fotógrafos creativos raramente trabajan con un único objetivo. Muchos optan por la comodidad de un objetivo con distancias focales que vayan desde un gran angular, pasando por un normal, hasta un pequeño tele; otros prefieren objetivos de focal fija ya que su calidad óptica es superior. Sea cual sea la elección, el objetivo que se utilice determina el grado de nitidez y de profundidad de campo.

Según el objetivo elegido, lo que quedará enfocado y lo que no funcionará según estas pautas, aproximadamente:

Un objetivo normal ofrecerá una profundidad de campo media, parecida a la que se ha descrito en la sección anterior.

Un gran angular ofrecerá una profundidad de campo superior: habrá más zonas enfocadas que si utiliza un objetivo normal con la misma apertura de diafragma.

Un teleobjetivo ofrecerá una profundidad de campo inferior a la de un objetivo normal con la misma apertura de diafragma: el plano focal será pequeño y ello determina la importancia crucial de enfocar con precisión.

Por supuesto, en cuanto cambia la distancia focal del objetivo, la escala y las proporciones de la escena cambiarán. Al pasar a un gran angular, por ejemplo, quizás el fotógrafo se vea obligado a acercarse al tema; en cambio, si se utiliza un tele, tal vez deba alejarse de la escena o del tema para capturar lo que capturaría con el objetivo normal.

Yuxtaposición

Es poco habitual experimentar la situación de estudiar una sola cosa, despojada de todo contexto o entorno. La mayoría de las experiencias visuales se basan en la capacidad de comparar y contrastar entre una cosa y otra; de las relaciones entre los objetos se deriva el placer o el disgusto.

En fotografía, la yuxtaposición es la colocación de elementos u objetos no relacionados entre sí en el interior del encuadre, con el fin de producir un efecto inusual, humorístico o provocador en el espectador.

Objeto fotografiado y entorno

Un buen ejemplo de cómo funciona la yuxtaposición sería encontrar un cono de helado deshecho sobre la colcha de terciopelo rojo de una lujosa habitación de hotel. Algo corriente se presenta en un entorno totalmente inusual, de modo que nos ofrece una escena artificial a la vez que interesante, que puede plantear muchas preguntas: ¿cómo llegó hasta ahí el helado? ¿Alguien lo puso deliberadamente? Si fue así, ¿por qué? ¿Pertenece a un niño? ¿Cuánto tiempo lleva ahí? ¿Se trata de un escenario? ¿Se preparó la escena para los propósitos de la fotografía?

La respuesta a todas estas preguntas planteadas por la escena es el contraste que ofrece la relación inusual entre los elementos principales de la yuxtaposición. Si se fotografía un helado deshaciéndose en un pavimento urbano de color gris, lo más probable es que la respuesta sea "¡oh, qué pena!, se le ha debido caer a un niño", y ahí terminaría todo. Las yuxtaposiciones gozan de buena aceptación entre un público que aprecia el surrealismo y para quien el reconocimiento de que las preguntas son mucho más interesantes que las respuestas es uno de los efectos más poderosos que el arte puede tener.

La yuxtaposición es un enfoque creativo muy potente que resulta adecuado para el medio fotográfico.



Título: Conexiones #4

Fuente/Fotógrafo:
Rune Guneriussen

Las yuxtaposiciones permiten explorar una ida absurda por el simple placer de crear algo sin sentido e irreal a la vez que se pone a prueba el sentido de la verdad fotográfica de una situación. Sabemos que la escena ha sido preparada y, aun así, la imaginación se siente tentada de aceptarla como si se tratara de algo “encontrado” y no mediado.



Relaciones “forzadas”

Las imágenes que obligan al espectador a co-mulgar con sus relaciones forzadas tienen una rica tradición en fotografía. Las obras de los dadaístas, de Man Ray, de los expresionistas alemanes e incluso la portada del álbum de la década de 1970 de Hipgnosis y Storm Thorgeron se basan todas en la yuxtaposición. La yuxtaposición es un enfoque creativo muy potente que resulta adecuado para el medio fotográfico.

Existen tipos distintos de yuxtaposición:

- Yuxtaposición de colores, en la que se crean efectos discordantes por la proximidad de dos colores que no combinan.
- Yuxtaposición de tamaños, por ejemplo, un elefante junto a un ratón.
- Yuxtaposición de figuras, en la que figuras que contrastan entre sí se colocan juntas, por ejemplo, un pomelo en un plato cuadrado.

Estudio de caso 6 – Yuxtaposición

Estas imágenes fueron creadas pensando en la yuxtaposición. La idea era combinar elementos de marcada fealdad y poco valor con algo que se supone debe contener o presentar cosas de gran valor y belleza.

La yuxtaposición examina la relación entre objetos distintos a través del deseo humano de comparar y contrastar. Es válida para presentar verdades incómodas o chocantes, así como momentos de gran belleza y nuevas percepciones.

Las yuxtaposiciones exigen entrar en un lugar extraño que se sitúa inquietantemente entre lo real y lo irreal. Para dar sentido a una imagen, se debe aceptar que lo que estaba en ella estaba, fuera así o no; esto permite crear una especie de relación entre dos cosas totalmente distintas, unidas de algún modo en una imagen inusual.



Título: Ejemplos de yuxtaposición

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Muchos fotógrafos colocan a propósito los elementos para crear imágenes de yuxtaposición; sin embargo, es posible encontrarlas en situaciones de la vida real, literalmente, a la vuelta de la esquina. Si estamos atentos a su presencia en la vida corriente, situaciones semejantes a estas aparecerán como salidas de la nada.

Estudio de caso 6 Yuxtaposición



Incongruencia

Una imagen que presenta incongruencia es aquella que provoca la siguiente pregunta: “¿qué diablos hace esto aquí?”. Genera verdadera sorpresa al reunir lo ordinario con lo extraordinario de manera absurda o imposible.

Tiene mucho en común con la yuxtaposición, pero existe una diferencia clara entre ambas. Si bien lo incongruente puede ser incorporado como parte de una yuxtaposición, casi siempre se considera que es un elemento único en conflicto con su entorno; no se trata de una relación no convencional entre dos elementos. Es algo que llama la atención, que no se adecua al entorno y desentona en el espacio que ocupa.

La incongruencia provoca sorpresa, risa, conmoción u otras reacciones; esto es lo que le da fuerza y capacidad de influencia.

La escala

Los objetos fotografiados representados con un tamaño mayor o menor del que les correspondería resultan incongruentes al estar colocados en un entorno normal.

Sin duda, esta es una manera de llamar la atención sobre algo. Lo absurdo de la situación es lo que hace que el espectador se fije y, a partir de ese momento, empiece a estudiar la escena para determinar si esa composición extraña es real o simulada. La fotografía publicitaria juega continuamente con la incongruencia de la escala o del tamaño porque su efecto sobre la percepción es inmediato y potente. Algunos anuncios, tanto en cine como en medios impresos, recrean incongruencias como, por ejemplo, gente normal en un paisaje repleto de rollos de papel higiénico gigantes (¿o era gente minúscula en un paisaje lleno de rollos de papel higiénico normales?).

En tanto que conceptos creativos, nos pueden parecer trillados y poco originales, pero son eficaces para llamar nuestra atención y cumplen su cometido, medido por sus resultados. Y esto, en una industria alimentada por grandes cantidades de dinero y expectativas, siempre se antepone a la creatividad.

Incongruente

Algo incongruente es algo que desentona o no se adecua a su entorno o a lo que le rodea.

La incongruencia provoca sorpresa, risa, conmoción u otras reacciones; esto es lo que le da fuerza y capacidad de influencia.



El objeto o sujeto fotografiado

Un objeto o sujeto fotografiados que desentonan con su entorno nos acercan de nuevo a la idea de yuxtaposición. Un pingüino en el Ártico no resulta incongruente ni sugiere una yuxtaposición, ya que se encuentra en su entorno natural; no parece absurdo ni sorprende. El mismo pingüino puede parecer incongruente si aparece encerrado en un zoo o quizás en Londres, en medio de Oxford Street. Sin embargo, ante un pingüino monísimo, con gorro de aviador y gafas, se habla de yuxtaposición, ya que el ave no voladora se ha apropiado de los símbolos del vuelo.

Los objetos fotografiados que provocan la pregunta “¿cómo ha llegado esto aquí?” o la afirmación “esto no pega aquí” cuestionan la relación de impropiedad entre el objeto fotografiado y su entorno.



Título: Nic Chagall 02

Fuente/Fotógrafo:
Nikolaj Georgiew

La suma de elementos incongruentes añade un toque de irrealidad a las imágenes.

Atmósfera y emoción

Se dice de la fotografía periodística que una sola imagen llega a comunicar más fuerza emocional que el mismo tema filmado. Todas las imágenes icónicas del último siglo —desde las tropas desembarcando el Día-D hasta el asesinato de JFK o los gritos de una niña vietnamita, corriendo desnuda quemada por el napalm— han llegado a nuestras vidas a través del medio fotográfico. Aunque los documentales cinematográficos aclaran, explican y añaden interpretaciones eficaces de los acontecimientos mundiales, la mejor fotografía concentra en un único instante la importancia y la fuerza de una situación o acontecimiento determinados.

La fotografía posee la fuerza de reafirmar al espectador y de confirmar su humanidad. Le conduce a reconocer y reflexionar sobre lo que significa ser humano. Los componentes de diseño están en la base de la habilidad de la fotografía para influir profundamente en las vidas emocionales del público. Incluso, en un nivel más superficial, el efecto tranquilizador de los colores pastel o la convergencia delicada de líneas y sombras transforman la imaginación del espectador y brindan a su vida emocional un espacio en el que desarrollarse.



Título: Tensión

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Con un espíritu de simplicidad propio de la publicidad, esta imagen se creó para describir lo inevitable antes de que ocurra.





Título: Gaviotas descendiendo

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

A pesar de que la imagen original de este paisaje nuboso tenía un color azul dominante, el tratamiento en blanco y negro le confiere un aspecto agobiante para evocar más la tormenta o la amenaza de un chaparrón.

Tensión y desasosiego

Las imágenes suscitan tensión y desasosiego cuando se ofrece al espectador una determinada información sobre algo desagradable que está a punto de ocurrir. El contenido de la imagen se compone o se captura de tal modo que se constituye en relato y el espectador completa con su imaginación los datos que faltan.

El uso de la tensión para crear una experiencia visual desconcertante puede inquietar al fotógrafo en algunas ocasiones, aunque no existe ninguna buena razón por la que no deba sentirse un poco incómodo de vez en cuando. Para conseguirlo, el fotógrafo debe implicar al espectador y no dejar que se aleje sintiéndose turbado o pensando que el autor ha ido demasiado lejos.

Cómo crear tensión en las imágenes:

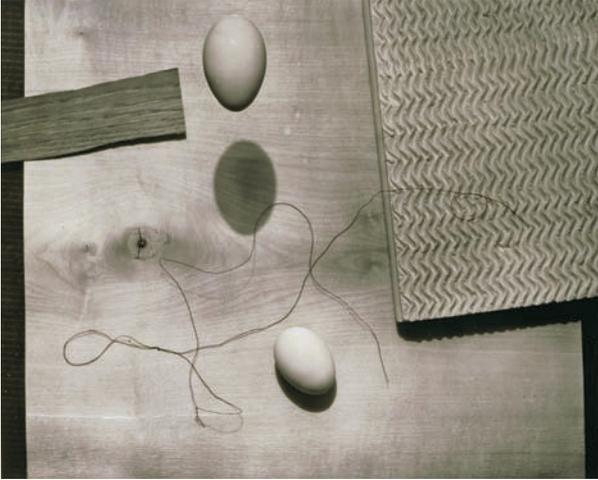
Con una composición desequilibrada, para comunicar una falta de control o una sensación de inestabilidad.

Mediante combinaciones de colores que desentonen, para provocar una sensación de náusea.

Al crear sombras profundas, en las que no se distingue ningún detalle, que acechan en el fondo de la imagen.

Con un encuadre no convencional, para crear una sensación de claustrofobia.

Al servirse de la iluminación para hacer que los sujetos u objetos fotografiados parezcan extraños, y así añadir una sensación de amenaza o peligro.



Título: Naturaleza muerta con huevo flotante, c. 1930

Fuente/Fotógrafo: Walter Peterhans

Cada uno de los elementos de este bodegón, equilibrado con toda atención, ocupa un lugar por un motivo concreto. La estructura meticulosamente diseñada que se esconde detrás de esta imagen muestra la importancia del equilibrio entre simplicidad y complejidad, entre mostrar pocos elementos o mostrar demasiados.

Armonía y discordancia

Para que una imagen sea considerada armónica, debe contener elementos de diseño que se complementen y combinen bien unos con otros. Esto se puede apreciar a través del color, del dibujo creado mediante la captación de la luz o de la composición cuidadosa de las líneas y figuras utilizadas en el bodegón.

La discordancia casi siempre es fruto de un desequilibrio presente en la imagen, por lo general, debido a una colocación de los elementos de diseño poco trabajada o inadecuada.

Equilibrio y desequilibrio

El equilibrio depende generalmente de la colocación y distribución de los tonos en la imagen. Una imagen se considera desequilibrada cuando sus tonos oscuros le dan un aspecto inestable al semejar formas u ocupar grandes zonas dominantes en algún área. Incluso llega a resultar irritante para el espectador ante la ausencia de un contrapeso que uniformice el todo.

Sin embargo, esto no significa que todas las imágenes deban someterse a las reglas de equilibrio para ser eficaces. Muchas fotografías están visualmente bien resueltas, a pesar del desequilibrio presente en su composición. Otros factores como el impacto que produce el tema, el uso del color y la simplicidad pueden compensar el desequilibrio.

Una de las mejores maneras de comprobar el equilibrio de una imagen es mirarla reflejada en un espejo, técnica que utilizó Leonardo Da Vinci. Esto permite una visión fresca de la imagen que ayuda al fotógrafo a ver cómo funciona la composición, dónde están los espacios vacíos y el modo en que la estructura de diseño de la imagen actúa como un todo; todo ello desde un punto de vista ligeramente distinto.

Otra alternativa consiste en mirar con los ojos entrecerrados o ver la imagen del revés. Todas estas técnicas son herramientas de diseño suplementarias que permiten reconfigurar temporalmente la estructura de la imagen.



Título: Ola al romper

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Algunos temas requieren un enfoque más impresionista para comunicar con fuerza la atmósfera de la escena. No es esencial revelar cada pequeño detalle en un tema lleno de dramatismo si al hacerlo no se consigue comunicar eficazmente dicho dramatismo.



Movimiento e inmovilidad

La fotografía proporciona el doble placer de, por un lado, registrar y capturar la duración del movimiento del objeto fotografiado y, por otro, capturar un único aspecto del tiempo. Los instantes congelados se fotografían con velocidades altas de obturación combinadas con fogonazos de *flash*, o también la gracia fluida de sujetos en movimiento en un tipo de imagen más impresionista.

La noción de movimiento e inmovilidad puede referirse, respectivamente, a la mirada fija, hipnotizada por un único punto de vista, y a la mirada que viaja libremente entre distintos puntos contenidos en el encuadre. Si la imagen se construye de tal manera que el ojo tiende a detenerse en un único elemento, se dice que carece de movimiento, lo que no implica que carezca de atractivo o impacto.

Si, por el contrario, la imagen induce al ojo a desplazarse de izquierda a derecha o de arriba abajo, en busca de una lectura con sentido del contenido y del mensaje de la imagen, entonces posee movimiento.

Ambos tipos de imágenes tienen un efecto importante en la respuesta emocional del espectador. Las imágenes que muestran un movimiento mínimo a veces conmueven por esa simplicidad o pureza que vibra con fuerza al ser aplicada a un tema armónico. Por otra parte, las imágenes que contienen líneas direccionales frenéticas o curvas deslizantes que llevan al ojo de una esquina a otra de la imagen se aplican para composiciones más complejas, que requieren más esfuerzo por parte del espectador. Sin embargo, esto también puede ser satisfactorio si se aplica de la manera adecuada y en el grado correcto.

Ejercicio 6 – Temas

Se elige una habitación de la propia casa o, si se prefiere, de la casa de algún amigo o familiar. Después, se escoge con cuidado la posición, el ángulo y el punto de vista. Se observan el tema y el contenido del entorno. A continuación, se planifican y producen una serie de cuatro imágenes que ilustren cuatro de los siguientes temas:

- Incongruencia
- Seguridad
- Claustrofobia
- Tensión
- Equilibrio
- Desequilibrio
- Yuxtaposición
- Movimiento
- Inmovilidad
- El pasado
- El presente
- El futuro
- Nitidez
- Desenfoque
- Oscuridad
- Claridad

La clave de este ejercicio es mirar de soslayo al entorno. En lugar de centrar la atención en los objetos específicos, se trata de distinguir qué pueden simbolizar o representar.

Se utilizarán el encuadre, la distancia, la profundidad de campo y la exposición de una manera creativa que permita explorar en profundidad los temas elegidos.

Una vez más, el resultado de un ejercicio como este dependerá de la observación de la luz por parte del fotógrafo, así como de la forma como construya la profundidad y de la posición en la que se coloque él mismo y sitúe la cámara. La clave para un ejercicio de este tipo es comprender que la fotografía creativa e imaginativa no requiere necesariamente llenar el visor con un tema asombroso. Dicho de otro modo, no se trata de qué se fotografía, sino de cómo se fotografía.



Ejercicio 6 Temas

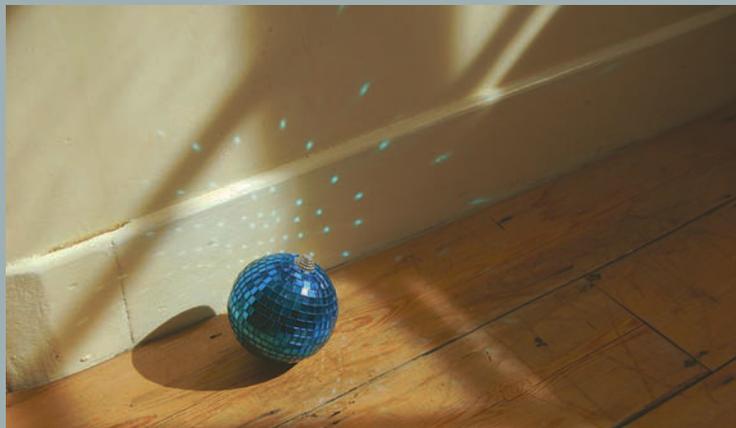


Título: Ejemplos de temas

Fuente/Fotógrafo:

Jeremy Webb

Una fotografía creativa e imaginativa no requiere necesariamente llenar el visor con un tema asombroso; lo importante no es lo que se fotografía, sino cómo se fotografía.





7

**Combinar
todos los
elementos**



Título: Puertas, Gorleston-on-Sea

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

En esta imagen de las puertas llenas de color de unas casetas de baño, el color, la forma, la línea y la repetición tienen una importancia decisiva en tanto que elementos de diseño. La ausencia de figuras humanas o de puntos de referencia añade otro elemento de interés, ya que así el tema fotografiado habla por sí mismo, con claridad y sencillez.

Todo fotógrafo debe recordar que los principios de diseño, si bien pueden aplicarse eficazmente a muchos casos distintos de toma fotográfica, no constituyen una fórmula mágica capaz de transformar lo ordinario en extraordinario.

A lo largo de este libro, se ha hecho hincapié en la introducción de toda una gama de opciones, ideas o sugerencias, en lugar de dictar reglas con la certeza de que al aplicarlas triunfaremos inevitablemente.

Por lo tanto, hay que recordar que el verdadero éxito para los fotógrafos es conseguir olvidarse de toda la técnica, de todas las teorías y de todas esas pequeñas dosis de sabiduría, porque ello significará que las han absorbido, que las han hecho suyas. El misterio que se esconde detrás de la fotografía se reduce a un enfoque muy sencillo en esta cita de John Szarkowski, sacada de *The Photographer's Eye*:

“El acto central de la fotografía, el acto de escoger y eliminar, obliga a concentrarse en el borde de la imagen —en la línea que separa el dentro del fuera— y en las figuras creadas por él.”

Este capítulo trata del beneficio que el diseño supone para otras áreas de la práctica fotográfica, siempre y cuando se aplique con cuidado en los métodos de trabajo.

Expresar vistas y visiones

¿Qué puede hacer el fotógrafo para conseguir realmente hacerse con un tema y explorarlo a fondo? Cuando un tema resulta apasionante, una posibilidad es la de enfocarlo desde un ángulo distinto: un ángulo que consiga arrancar la venda de la rutina y hacer experimentar el tema desde perspectivas distintas. Hay que reflexionar a fondo sobre el tema para evitar caer en lo obvio. ¿En qué modo este tema ha sido tratado por otros fotógrafos? ¿Cómo influye la luz en la elección del ángulo, del punto de vista y de la posición? ¿Cuáles son los rasgos físicos que más nos interesan del tema? Y, ¿cuál es la mejor manera de enfatizar esos rasgos?

Esta ronda preliminar de preguntas es importante para evitar caer en la trampa del cliché. Todos los fotógrafos están expuestos, en cierto modo, al riesgo de realizar el tipo de fotografía que hacen otros autores. Este no es el camino que hay que seguir si se quiere producir una fotografía fresca, original e interesante.



Título: Madera gastada

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Esta imagen digital era inicialmente una imagen en blanco y negro virada, que fue fotografiada de nuevo, colocada delante de una caja de luz. La copia digital ha capturado en parte la suavidad de tonos que produce este proceso y el trabajo de edición requerido después de la toma ha sido mínimo.



Título: A(parte)/juntas

Fuente/Fotógrafo:
Katie Shapiro

Al presentar una única idea en dos imágenes separadas pero relacionadas entre sí, Katie Shapiro comunica con éxito la conexión entre ambos sujetos y halla una metáfora que expresa el título de la serie de la cual forma parte este retrato.





Principios de diseño y presentación del trabajo

El diseño no empieza ni acaba con la producción de la copia fotográfica. En la actualidad, muchos fotógrafos están encontrando maneras innovadoras e interesantes de presentar su trabajo. Esta tendencia ha sufrido una aceleración durante las últimas dos décadas y fotógrafos como Wolfgang Tillmans, entre otros muchos, han hallado fórmulas distintas para mostrar su trabajo.

Para algunos, esto implica presentar varias imágenes de manera que formen una cuadrícula o montadas sobre materiales reciclados. Los fotógrafos también han asimilado algunas técnicas procedentes de otras disciplinas artísticas y utilizan pegamentos, barnices y otras técnicas artísticas para que sus visiones alcancen a un público más amplio.

En el otro extremo, también están a disposición de los fotógrafos diversos métodos de presentación digital: grandes pantallas de proyección, programas para proyectar diapositivas y la opción de mezclar el medio fotográfico con película, animación y vídeo digital.

Con independencia del método que se elija, hay que reflexionar detenidamente en cómo debe ser la presentación. Ha de ser adecuada al estilo y naturaleza del trabajo, y al modo en que pretendemos comunicar nuestra visión.

Tal como se ha visto en capítulos anteriores, los símbolos son signos que representan algo. La publicidad gráfica moderna está llena de símbolos que actúan a modo de atajos fáciles para comunicar conceptos comunes. Por ejemplo, un cinturón puede representar ayuda o asistencia; un dibujo sencillo de una taza de café significa “hay comida y bebida” para los conductores cansados que circulan por la autopista.

La fotografía es un medio versátil capaz de aprovechar el poder de los símbolos para comunicar, mediante imágenes concisas, conceptos que a veces pueden resultar difíciles. Sin embargo, hay que tener mucho cuidado al utilizar signos y símbolos porque dan lugar a lecturas distintas y quizá no deseadas, dependiendo del espectador, de sus creencias culturales, religiosas o de género y de su lugar geográfico de procedencia.

El peligro del cliché

El peligro del cliché es un riesgo que acecha a la vuelta de cualquier esquina a todos los fotógrafos creativos. ¿Por qué se tiende al cliché, a la repetición sin fin y al reciclaje de las ideas? Hay quien se inclina por la comodidad de lo conocido; otros quizá simplemente carecen de tiempo o de energía para proponer algo original.

La fotografía vende clichés como no lo hace ninguna otra forma artística y, más aún, en el ámbito comercial. Los bancos de imágenes acumulan fotografías que venden conceptos: hombres de negocio estrechándose la mano (“cerrando un trato”); papás haciendo cabriolas con sus hermosos hijos en la playa (“padre de familia moderno”); o señoras elegantes tomando un sorbo de vino blanco en una comida de negocios (“mujer de carrera triunfadora”).

No hace mucho se ha producido una reacción violenta contra este tipo de estereotipos sociales facilones. Numerosos bancos de imágenes modernos buscan sin pausa la forma de satisfacer las mismas necesidades, pero de manera original, imágenes mucho más dinámicas que den un giro más fresco y contemporáneo a esos temas tradicionales. Los fotógrafos que tienen éxito en este ámbito son aquellos capaces de ofrecer algo distinto: una imagen sin ambigüedades, con un diseño consistente, que comunica con economía de recursos y confianza.



Título: Concha

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

La concha simboliza muchas cosas: naturaleza, hogar, protección, refugio y el mar.





Título: Dos hombres trepando por una enredadera

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

En los últimos años, la utilización masiva del programa Photoshop entre los miembros de la comunidad fotográfica ha tenido un impacto enorme en la cultura visual y en los métodos de trabajo de los fotógrafos.

La puerta hacia otros mundos

La fotografía posee la fuerza de llevar al espectador más allá. El simbolismo puede acelerar este proceso: ofrece al fotógrafo la ocasión de explotar una veta rica de claves visuales y de puntos de acceso que comunican con procesos más amplios y mucho más complejos.

Muchos fotógrafos han intentado introducir el simbolismo en su obra: túneles y tubos son símbolo de recorridos, viajes, nacimiento y muerte; las formas piramidales representan jerarquía, aspiración, sepultura o misticismo; y los círculos expresan la eternidad, el todo y la unidad.

La fotografía posee la fuerza de llevar al espectador más allá.

Los símbolos se utilizan también como una de las fuerzas centrales en la producción de toda una obra fotográfica. En otros casos, responden a circunstancias ocasionales en las que el fotógrafo reconoce conscientemente el significado del símbolo. A la inversa, ocurre que los símbolos no resultan obvios para el fotógrafo, pero el espectador es capaz de descifrarlos y los hace reales.

Estudio de caso 7 – Lo vernáculo

La estética de la instantánea, o de lo vernáculo, se interpreta normalmente como un enfoque informal de la fotografía de lo corriente o cotidiano. Este estilo fotográfico se ha vuelto muy popular en los últimos años, divulgado en parte por una generación que ha crecido con expectativas de inmediatez en todos los ámbitos y con la adopción generalizada de la tecnología digital.

Gran parte de las imágenes, aunque no todas, que tienen una apariencia informal y de haber sido tomadas al vuelo son sinceras y reflejan un interés renaciente por lo vernáculo, tal como lo practicaron inicialmente fotógrafos estadounidenses, como William Eggleston y Stephen Shore, en la década de 1960. Su práctica se vio influida por el arte pop, el consumismo, la idea de un arte democrático y por los medios de comunicación de masas. Estos fotógrafos dirigieron sus cámaras hacia los aspectos banales de la vida cotidiana, lo que no les impidió crear imágenes vibrantes y cautivadoras.

Actualmente, muchos de los aficionados al “arte de la instantánea” son continuadores de una moda que no reconoce la estética oficial del diseño y que confía en la espontaneidad como fuerza conductora. Sin embargo, numerosos ejemplos entre los mejores de este género muestran un nivel importante de diseño en su estructura interna —si bien poseen una apariencia mucho más casual—, sea o no reconocida la presencia de dicho diseño por parte de sus creadores. Esto pone de manifiesto que el diseño constituye en su práctica una fuerza quizá mucho más interiorizada de lo que les gustaría admitir.

Sumergirse en el mundo de lo vernáculo puede suponer un interesante abandono temporal de las normas, los principios, las reglas y la estética. Obliga a los fotógrafos a aproximarse al mundo desde un ángulo distinto, con una naturalidad que resulta un reto para algunos. Los mejores ejemplos de este tipo de instantáneas muestran a menudo en su interior una energía e intensidad que se transmiten al espectador a través de una observación hábil del color, del énfasis, de la figura o de la forma.



Estudio de caso 7 Lo vernáculo



Título: Ejemplos de imágenes vernáculas

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

La facilidad con la que la ligera tecnología digital puede ser reducida de tamaño, colocada dentro de los teléfonos móviles o de las cámaras digitales miniatura, además de transportada fácilmente a todas partes, ha contribuido a producir un resurgimiento del interés por la fotografía instantánea, tal como demuestra el éxito continuado de páginas web como Flickr.



La forma de expresar y comunicar eficazmente las ideas al público debería estar determinada por el tema fotografiado. Tanto si se fotografía en color como en blanco y negro, tanto si se utiliza una única imagen como un conjunto o serie, tanto si se adopta un enfoque distante, frío y desapasionado como si se favorece una relación íntima con el sujeto, la estrategia creativa del fotógrafo debe transmitir su concepto creativo con claridad.

La estrategia creativa del fotógrafo debe transmitir su concepto creativo con claridad.



Título: Coco

Fuente/Fotógrafo:
Nikolaj Georgiew

La palidez de la piel de la mujer destaca sobre el fondo azul oscuro. Se ofrece así una separación adecuada entre el primer término y el fondo en esta imagen bellamente compuesta.

Uso de los principios de diseño para subvertir expectativas

Una conocida campaña publicitaria para Levi's, fotografiada por Nick Knight y que ocupa dos páginas, muestra lo que parece ser una vista de espaldas de una joven alta, de piernas largas y pelo rubio, de pie, segura de sí misma, con las piernas muy abiertas y con la mano peinándose su larga melena. Se trata de una imagen deliberadamente seductora, típica del estilo y de la técnica que utilizan los fotógrafos de publicidad y moda. Al volver la página, se descubre la verdad. El sujeto no es la modelo joven que el espectador espera, sino que se trata de la exmodelo Josephine Mann, una mujer de 79 años con el pelo canoso. Sonríe con complicidad detrás de un sombrero Stetson, con la misma pose desafiante, a sabiendas de que el espectador se ha sentido un poco incómodo con sus ideas preconcebidas.

El atractivo de estas dos páginas de publicidad reside en el placer de haber sido engañados. Nuestras ideas preconcebidas han sido puestas a prueba y se ha demostrado que eran equivocadas. El propio anuncio subraya con claridad el tipo de juicios superficiales que se espera que haga el espectador al relacionar un determinado producto con la idea de que solo un tipo de personas lleva vaqueros.

La fotografía utilizada de esta manera permite al fotógrafo poner a prueba el modo en el que percibe el mundo. Incluso la fotografía de partes de un tema indeterminado ofrece la ocasión de ver lo corriente de forma extraordinaria. Es una estrategia apasionante que merece la pena llevar a la práctica cuando se hallan las herramientas con las que alterar la propia visión del mundo, ya sea la prosaica o la cósmica.



Simplicidad frente a complejidad

Hay imágenes que triunfan porque el mensaje que transmiten es tan unívoco y directo que solo hay una manera de leerlas. Se trata de imágenes fruto de un diseño muy simple: un único punto de vista, un fondo mínimo o un color dominante.

No resulta sorprendente que el mundo de los medios impresos —la publicidad, el mundo editorial, la moda y el periodismo— dependa de un suministro regular de imágenes construidas desde una óptica que privilegie la simplicidad del diseño. Lo sencillo equivale a austero. Llama la atención, es inmediato y claro.

Las imágenes complejas se construyen a partir de una gama mucho más amplia de principios de diseño. Así, por ejemplo, ofrecen varios puntos de vista, presentan dibujos y formas que compiten entre sí, quizás incluso colores que desentonen. Todo ello añade capas de dificultad adicional o de impenetrabilidad a la imagen.

Este tipo de imágenes aparecen generalmente en contextos en los que no se requiere que el espectador sea atrapado al vuelo y aturdido por la inmediatez del mensaje. Suelen publicarse, por ejemplo, en libros y revistas en los que el lector dispone de tiempo para examinar los contenidos y reflexionar, o encontrarse en galerías en las que los fotógrafos exploran un tema con sus obras.

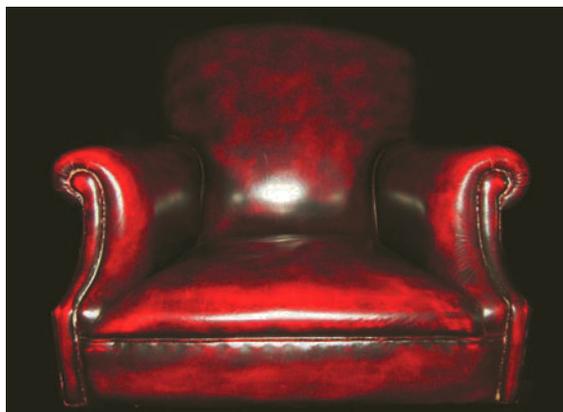
Un fotógrafo creativo debe dominar varios tipos de enfoques creativos e incorporar de manera eficaz en la producción de sus imágenes tanto la simplicidad como la complejidad.

El diseño y la fotografía conceptual

Así como se puede hablar hasta la saciedad de la aplicación de los principios de diseño a muchas formas o aspectos distintos de la fotografía —paisaje, fotografía comercial, retrato, entre otras muchas— existe mucha confusión acerca del término “conceptual”. El punto de partida de la fotografía conceptual es la idea: el concepto. Puede comunicar un mensaje sencillo, a veces un mensaje político, social, histórico o cultural; en otras ocasiones, puede tratarse de una broma personal o de un comentario irónico. La característica importante que une a todas las fotografías conceptuales es que parten de ideas que, para ser transmitidas, exigen el uso de toda una serie de principios de diseño.

Así pues, ¿qué elementos de diseño se utilizan en la fotografía conceptual? Todos aquellos que permiten una transmisión clara y concisa del mensaje. La fotografía conceptual manifiesta un aprecio razonable por el simbolismo (véanse páginas 164-165). Estos símbolos son utilizados por los fotógrafos conceptuales para representar aspectos del mensaje contenido en la imagen o su totalidad.

Para conseguir una lectura de la imagen clara y sin ambigüedades, la fotografía conceptual utiliza la simplicidad en el diseño, el minimalismo y otros ingredientes de diseño que comunican las ideas de forma directa. En unos casos, posibilita o da pie a interpretaciones subjetivas, de forma que cada espectador aporte su propia experiencia y conocimientos a la imagen y así encuentre su propio significado. Otras veces, por el contrario, las imágenes creadas transmiten un único mensaje con un alcance universal.



Título: La butaca de piel

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

Los *flashes* incorporados de las cámaras digitales son pobres sustitutos de las lámparas de *flash*. Sin embargo, en esta ocasión, su luz austera e indiscriminada consigue reproducir perfectamente la piel de la butaca. El alcance limitado del *flash* hizo que ningún elemento del fondo recibiera la luz suficiente para ser registrado por el sensor.



Título: Toe-rag studio

Fuente/Fotógrafo:
Angus Fraser

Esta imagen estupenda presenta una gama asombrosa de dibujos, colores y detalles intrincados. Aun así, la fotografía está bien equilibrada y cada elemento —incluso la tetera y el letrero rojo de “Recording”— parecen estar correctamente en su lugar. Y además, como todos los detalles de la imagen se encuentran divididos en secciones separadas y todos los elementos tienen suficiente espacio, la imagen no parece demasiado densa o compleja.

Ejercicio 7 – Conceptos e ideas

Ya que este es el último ejercicio del libro, el trabajo exigirá varias respuestas creativas a una única idea o concepto. Está pensado para fomentar el pensamiento lateral, los recursos conceptuales, los recursos de observación y de presentación y la libertad creadora para incorporar toda una serie de principios de diseño en el trabajo. Hay que seleccionar una palabra de la lista siguiente:

- Rollo
- Fregadero
- Esquina
- Puente
- Bote
- Molestia

Una vez realizada la elección, habrá que producir las imágenes siguientes:

Una imagen conceptual basada en la palabra elegida.

Una imagen observada y después fotografiada a partir de la observación.

Una imagen que presente una interpretación inusual o una vista alternativa.

Una única presentación de un concepto creada mediante un montaje o una serie de seis o más imágenes con un tamaño menor del mismo tema.

Ejercicio 7 Conceptos e ideas



Título: Serie inflación/deflación

Fuente/Fotógrafo:

Jeremy Webb

Esta sencilla serie surgió del intento humorístico de producir una metáfora visual de la crisis económica.

La colchoneta que se desinfla paulatinamente representa una economía deflacionaria sobre un fondo de hojas que comunica el paso del tiempo.



Título: Casa de verano

Fuente/Fotógrafo:
Jeremy Webb

El primer plano desenfocado añade una apariencia de profundidad a la imagen. En este caso, ofrece una retícula de color azul frío que funciona como una serie de encuadres dentro del encuadre e invita al espectador a adentrarse hacia la cálida luz de la lámpara de mesa.

Conclusión

No existe una manera correcta o incorrecta de realizar fotografías; solo existe un conjunto de elecciones que se llevan a cabo durante el proceso. Si para fotografiar se adopta un enfoque que tiene en cuenta el diseño, no significa que ello limitará al fotógrafo a una serie restringida de elecciones aceptables. Por el contrario, le abrirá todo un abanico de posibilidades que aportarán fuerza tanto al fotógrafo como a la imagen.

Simplifica, enfatiza y aísla. Impide que la fuerza de la producción de tus imágenes se diluya en detalles innecesarios o que distraigan la atención.

Identifica con claridad tu propósito. No permitas que el equipo fotográfico o la técnica dicten tu trabajo. Céntrate en aquello que te fascina del tema. Pregúntate siempre por qué estás fotografiando algo.

Ponte límites; la disciplina de aceptar límites autoimpuestos te ayudará a centrarte en tu propósito y a liberar tu creatividad y percepción.

Evita dejarte llevar por modas y tendencias del momento. Aléjate de lo conocido para tener un punto de vista más objetivo o para hallar una inspiración nueva.

Recuerda que la estructura de diseño de una imagen puede comunicar con fuerza, incluso antes de que tenga lugar cualquier intento de lectura de su significado o intención. Servirá para que el espectador se detenga ante la imagen y así se desvele el significado. Una oportunidad como esta quizá no surja si la imagen ha sido construida con menor atención a su diseño, lo que tendrá el resultado de que el espectador pasará de largo.

Reconoce cuándo el objeto o el tema que estás fotografiando no es el único que tienes frente a tu objetivo.

Acepta los errores como una parte del aprendizaje, pero nunca renuncies a arriesgarte.

Y finalmente...

Ama lo que haces. Aprende a desempeñar distintas tareas y libérate de cualquier sentimiento negativo. El proceso por el que se adquiere intuición y fluidez con el diseño es un viaje para ser disfrutado en sí mismo. Tardarás en incorporarlo a tu trabajo, pero en cuanto lo consigas, adquirirá vida propia en nosotros.

Con frecuencia, los fotógrafos se dan cuenta de que, si bien se ponen a prueba constantemente los límites de su propia conciencia de diseño, llegan a asimilar su implicación en el proceso de diseño y este se vuelve fluido. Con la confianza que se desprende de este conocimiento, tu trabajo volverá a “respirar” y lograrás que tu fotografía se libere y se vuelva espontánea y muy creativa.

Glosario

Abstracto – no figurativo; relacionado con una forma de mirar cuyo valor consiste en producir imágenes basadas en ideas y sugerencias, en lugar de constituir una descripción del objeto en sí.

Análogo – se refiere a la tradicional toma de imágenes fotográficas sobre película y al proceso de su revelado.

Apertura de diafragma – orificio del objetivo que controla la cantidad de luz que llega hasta la película. Se utiliza en combinación con la velocidad de obturación.

Barrido – el fotógrafo sigue la acción que se desarrolla frente a él, intentando mover la cámara al unísono con el movimiento del sujeto para no perderlo. En la imagen resultante, el sujeto aparece nítido o casi nítido sobre un fondo borroso.

Bitono – efecto muy popular conseguido con Adobe Photoshop por el que se da a las fotografías la apariencia de haber sido viradas manualmente; utiliza el negro y otro tono de gris, ya que se trabaja en el modo Escala de grises.

Caja difusora – difusor de gran tamaño que se coloca sobre una lámpara de *flash* de estudio para suavizar la luz.

Composición – la colocación artística del tema en una imagen fotográfica.

Contención – acto de retener o moderar algo.

Desenfocado – hacer que parte de la imagen quede borrosa, sin enfocar.

Desenfoque gaussiano – se utiliza en Photoshop; crea un efecto de suavizado o desenfocado.

Distancia focal – la distancia entre el centro del objetivo y su foco.

Distorsión de barril – defecto de las lentes ópticas por el que las líneas rectas, horizontales y verticales aparecen como curvas convexas.

Escala de grises – impresión o transparencia que consiste en una serie de tonos grises

que van aumentando regularmente su densidad, desde el blanco al negro.

Exposición – el resultado de la combinación de la apertura de diafragma y de la velocidad de obturación, utilizado para controlar la intensidad de la luz que llega a la película.

Exposición múltiple – más de una exposición realizada sobre la misma imagen o con el mismo encuadre.

Expresionista – trabajo artístico que generalmente responde y refleja el mundo interior de las emociones, a menudo con ayuda de la distorsión o de otros efectos para expresar la idea de una realidad interior.

Flash rebotado – se consigue una luz más suave al hacer rebotar el destello de una lámpara de *flash* o del *flash* incorporado de la cámara contra una pared cercana, el techo o una pantalla reflectora blanca.

Flattening o Acoplar capas – en Photoshop, el proceso de acoplar todas las capas en el archivo para que la imagen vuelva a ser una sola.

Formato – la figura, tamaño y proporciones del área de la imagen.

F-stop – indica el tamaño de la apertura de diafragma. Cuanto más pequeño es el número, mayor es la apertura; cuanto mayor es el número, menor es la apertura.

Fuerzas direccionales – la organización del material o elementos visuales que provocan que el espectador observe el contenido de la imagen siguiendo una línea o una dirección determinadas.

Gran angular – objetivo que abarca un ángulo amplio de visión.

Grano – compuesto de partículas minúsculas de plata metálica en la película que, al ser expuesto a la luz y al revelado, forma la imagen visible.

Historial de paleta – en Photoshop, cada vez que modificamos o editamos la imagen, el cambio se registra como un estado del historial dentro del Historial

de paleta. Este registro cronológico de cada intervención se utiliza cuando se desea volver a un estado anterior de la sesión de trabajo.

Hoja de contacto – impresión realizada sobre papel fotográfico a partir de las tiras de negativos colocadas sobre el papel sensible y expuestas a la luz. Estas imágenes pequeñas, todas del mismo tamaño, se utilizan para decidir los negativos que se van a ampliar, el reencuadre que requieren, etc. Algunos negativos de gran tamaño pueden positivarse por contacto sin la necesidad de ampliarlos.

Horquillado o bracketing – método para asegurar una exposición correcta que consiste en realizar disparos adicionales con exposiciones un punto por encima de la exposición que indica la cámara y un punto por debajo.

Incongruencia – algo que no se armoniza con, o que desentona en, el entorno donde está colocado.

ISO – es la sigla de la International Organization for Standardization. Acompaña las indicaciones de la velocidad o de la sensibilidad a la luz de los materiales fotográficos.

JPEG – un tipo de archivo de imagen digital que comprime los archivos hasta un 75 %, con pérdida de algunos datos de la imagen. Generalmente, produce un archivo de tamaño menor que los archivos PSD o TIFF y, por lo tanto, se envía con más facilidad por correo electrónico o se utiliza como vista previa de pantalla.

Luz de seguridad – luz de laboratorio con una longitud de onda determinada a la que el papel fotográfico no es sensible. Permite ver y manipular los materiales en el laboratorio. En el caso del positivado en blanco y negro, la luz de seguridad adecuada es generalmente una luz naranja, roja o verde intenso.

Luz rasante – luz intensa que ilumina la superficie del objeto fotografiado de forma que resalta su textura o detalles.

Monocromo – se puede referir a una imagen en blanco y negro o bien de un solo color.

Paleta de capas – una información de paleta dentro de la interfaz de Photoshop que ofrece información sobre el número y tipo de capas de una imagen digital. Al utilizar la herramienta tipo, se crean automáticamente nuevas capas, así como cuando se realiza cualquier trabajo de cortar y pegar.

Pixelado – efecto “bloque” que ocurre cuando una imagen se amplía a un tamaño en el que se evidencian los píxeles.

Píxeles – elementos unitarios que componen la imagen, percibidos por lo general, aunque siempre, como los cuadrados que forman la base de cualquier imagen digital. Si la imagen no tiene una resolución alta y se amplía mucho, el pixelado se hace muy evidente. Sobre todo en imágenes que utilizan el tipo de archivo JPEG.

Profundidad – la apariencia o sensación de proximidad y lejanía en una imagen fotográfica.

Profundidad de campo – la zona de una imagen que aparecerá nítida por delante y por detrás del punto de enfoque. La profundidad de campo grande se refiere a esa zona amplia de la imagen que aparece enfocada desde el primer plano hasta el fondo, y se consigue generalmente con objetivos gran angular o con aberturas pequeñas de diafragma de f16, f22, etc. La profundidad de campo pequeña indica una franja muy estrecha de foco y se consigue casi siempre con el uso de aberturas grandes de diafragma como, por ejemplo, f1.2 o f2.

PSD – significa Photoshop Document y es el formato de archivo nativo de las imágenes de Photoshop. Se utiliza generalmente para trabajos que no están terminados o para imágenes por capas que requieren muchas sesiones de trabajo, o cuando se necesita abrir y cerrar el archivo muchas veces.

Punto de fuga – el punto distante en el que las líneas paralelas que se alejan, vistas en perspectiva, parecen converger.

Resolución – el detalle de la imagen, su nitidez o la calidad de una imagen digital medida en píxeles por pulgada. Cuanto mayor es la resolución, más calidad y detalle tendrá la imagen y mayor será el tamaño del archivo.

Reticulado – formación de grietas minúsculas en la superficie de la emulsión, casi siempre causadas por temperaturas extremas durante el procesado. Las películas modernas suelen ser muy resistentes al reticulado.

Saturación – la fuerza o intensidad del color.

Simbolismo – el uso de imágenes simbólicas o de metáforas visuales para expresar ideas, emociones o estados de ánimo.

Teleobjetivo – objetivo que ofrece una longitud focal más larga que un objetivo normal, de forma que estrecha el campo de visión y permite al fotógrafo acercarse al tema mucho más que si se utilizara un objetivo corriente.

TIFF – un tipo de archivo de imagen digital de gran calidad; significa Tagged Image File Format y soporta hasta colores de 24 bits por píxel.

TTL – se refiere al sistema telemétrico, un método que utiliza un exposímetro compuesto de células sensibles a la luz, incorporado al cuerpo de la cámara para realizar mediciones de la luz reflejada por el tema, exactamente como la ve el objetivo. En las cámaras automáticas, estas mediciones se traducen en aberturas y/o velocidades de obturación.

Velocidad de obturación – la cantidad de tiempo, por lo general, medida en fracciones de segundo, durante el cual el diafragma permanece abierto y permite que la luz entre a través del objetivo hasta alcanzar la película.

Viñeteado – es el efecto visual que

se produce al oscurecer los bordes y esquinas. Puede ser deliberado o accidental.

Visor – dispositivo de la cámara que muestra el campo visual del objetivo utilizado.

Juxtaponer – colocar o situar cerca de algo para producir contraste, sorpresa o cualquier otro tipo de reacción intensa.

Bibliografía y webografía

Fotografía contemporánea

Susan Bright, **Art Photography Now**, Thames & Hudson, Londres, 2006. (Versión castellana: **Fotografía hoy**, Editorial Nerea, San Sebastián, 2005.)

Anne-Celine Jaeger, **Image Makers, Image Takers**, Thames & Hudson, Londres, 2007. (Versión castellana: **Creadores de imágenes: fotógrafos contemporáneos**, Océano, Barcelona, 2007.)

Heinz Liesbrock y Thomas Weski (eds.), **How You Look at It: Photography of the 20th Century**, Thames & Hudson, Londres, 2000.

VV. AA., **Blink**, Phaidon Press, Londres, 2002.

VV. AA., **Public relations – New British Photography**, Cantz, 1998.

Creatividad/inspiración/ideas

Tom Ang, **Tao of Photography**, Mitchell Beazley, Londres, 2000.

Michael Freeman, **The Photographer's Eye (Composition and Design for Better Digital Photos)**, ILEX, 2007. (Versión castellana: **El ojo del fotógrafo: composición y diseño para crear mejores fotografías digitales**, Naturart, Barcelona, 2008.)

Robert Hirsch, **Exploring Colour Photography: A Complete Guide**, Lawrence King Publishing Ltd., Londres, 2004.

Barbara Hitchcock, **Innovation/Imagination: 50 Years of Polaroid photography**, Harry N. Abrams, Nueva York, 1999.

Terry Hope, **Fine Art Photography: Creating Beautiful Images for Sale and Display**, Rotovision, Hove, 2003.

James Luciana y Judith Watts, **The Art of Enhanced Photography**, Mitchell Beazley, Londres, 1999.

Susan Sontag, **On Photography**, Penguin, Londres, 1979. (Versión castellana: **Sobre la fotografía**, Nuevas Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2008.)

John Szarkowski, **Looking at Photographs**, Museum of Modern Art, Nueva York, 1973.

Peter Weiermair (ed.), **The Nature of Still Life: From Fox Talbot to the Present Day**, Electa, Milán, 2003.

VV. AA., **The Impossible Image: Fashion Photography in the Digital Age**, Phaidon Press, Londres, 2000.

Obras generales de referencia

David Bate, **Photography: The Key Concepts**, Berg, Londres, 2009.

Douglas Davis, **Photography as Fine Art**, Thames & Hudson, Londres, 1983.

Eddie Ephraums (ed.), **What's Missing? Realising Our Photographic Potential**, Argentum, Londres, 2000.

Brigitte Gouignon (ed.), **The Abrams Encyclopedia of Photography**, Harry N. Abrams, Nueva York, 2004.

Paul Hill, **Approaching Photography**, Photographers' Institute Press, 2004.

Robert Hirsch y John Valentino, **Photographic Possibilities**, Focal Press, Boston, 2001.

Barbara Hitchcock, **Innovation/Imagination: 50 Years of Polaroid photography**, Harry N. Abrams, Nueva York, 1999.

Terry Hope, **Fine Art Photography**, Rotovision, Hove, 2003.

Robin Lenman (ed.), **The Oxford Companion to the Photograph**, Oxford University Press, Oxford, 2005.

Kathryn Marx, **Right Brain, Left Brain Photography**, Amphoto, Nueva York, 1994.

Michael R. Peres (ed.), **The Focal Encyclopedia of Photography**, Focal Press, Boston, 2007.

Andrew Sanderson, **Home Photography**, Argentum, Londres, 2003.

Susan Sontag, **On Photography**, Penguin, Londres, 1979. (Versión castellana: **Sobre la fotografía**, Nuevas Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2008.)

Terence Wright, **The Photography Handbook**, Routledge, Londres, 2004. (Versión castellana: **Manual de fotografía**, Akal, Madrid, 2001.)

Guías prácticas para fotografía analógica

Theresa Airey, **Creative Photo Printmaking**, Amphoto Books, Nueva York, 1996.

Stephen G. Anchell, **The Darkroom Cookbook**, Focal Press, Boston, 2008.

Linda McCartney, **Sun Prints**, Ebury Press, Londres, 2001.

Martin Reed y Sarah Jones, **Silver Gelatin: A User's Guide to Liquid Photographic Emulsions**, Argentum, Londres, 2002.

Lyle Rexer, **Photography's Antiquarian Avant-Garde – The New Wave in Old Processes**, Harry N. Abrams, Nueva York, 2002.

Mike Ware, **Cyanotype: The History, Science and Art of Photographic Printing in Prussian Blue**, The Science Museum and The National Museum of Photography, Film and Television, Londres, 1999.

Fotógrafos y proyectos para explorar

Karl Blossfeldt, **Karl Blossfeldt Photography**, Cantz, Stuttgart, 1996.

Bill Brandt, **Brandt: The Photographs of Bill Brandt**, Thames & Hudson, Londres, 1993.

William Eggleston, **The Democratic Forrest**, Doubleday, Nueva York, 1989.

Robert Frank, **The Americans**, Scalo, 1993. (Versión castellana: **Los americanos**, La Fábrica, Madrid, 2008.)

Nan Goldin, **Couples and Loneliness**, Korinsha Press, Tokio, 1999.

Peter Hamilton, **Robert Doisneau: A Photographer's Life**, Abbeville Press, Nueva York, 1995.

Josef Koudelka, **Koudelka: Reconnaissance Wales**, Ffotogallery; Cardiff Bay Arts Trust; The National Museum and Galleries of Wales; Magnum Photos, Cardiff, 1998.

Philip Lorca diCorcia, **Philip Lorca diCorcia**, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2003.

John Pfahl, **Altered Landscapes**, The Friends of Photography and Robert Freidus Gallery, San Francisco, 1980.

Brett Salvesen, **Harry Callahan: The Photographer at Work**, Centre for Creative Photography, Yale University Press, Tucson, New Haven, 2006.

Nick Waplington, **Other Edens**, Aperture, Nueva York, 1994.

Páginas web útiles: revistas, foros, publicaciones en línea y recursos

www.a-n.co.uk

La página web de Artists Newsletter —con abundante información para artistas visuales— financiación, contratos, exposiciones, oportunidades y mucho más.

www.the-aop.rog

The Association of Photographers.

www.aperture.org

Aperture Foundation: fotografía en todas sus formas.

www.aphotoeditor.com

Una guía con información privilegiada sobre el mundo de la fotografía profesional.

www.apug.org/forums/home.php

Recursos y foro para el fotógrafo analógico.

www.artscouncil.org.uk

Acceso a becas e información sobre financiación.

www.art-support.com

Web estadounidense de recursos para fotógrafos, con algunos contactos internacionales.

www.thebfp.com

Página web del Bureau of Freelance Photographers.

www.bjp-online.com

Página web del *British Journal of Photography*.

www.theblacksnapper.net/archive

Revista internacional en línea de fotografía, centrada en fotografía documental y fotoperiodismo.

www.thecolorawards.com

Premios de excelencia que pueden servir como fuente de inspiración.

www.dayfour.info

Portfolios en línea del trabajo personal de varios fotógrafos.

www.digitaltruh.com

Recursos de todos los tipos para fotógrafos.

www.ephotozine.com

Recursos en línea con noticias, reseñas, artículos, equipo.

www.equivalence.com

Sitio dedicado a la fotografía europea contemporánea.

www.festivaloflight.net

Información sobre festivales de fotografía en todo el mundo.

www.graphic-exchange.com

La sección de archivos constituye un portfolio asombroso de fotografía.

www.lenswork.com

Fotografía y proceso creativo.

www.london-photographic-association.com

Organización asociativa, concursos, premios, oportunidades y mucho, mucho más.

www.photo.net

Amplia comunidad de fotógrafos en línea.

www.photoarts.com

Fotografía internacional en línea.

www.photography.org/index.php

The Centre for Photographic Art.

www.photolucida.org

Los organizadores de Critical Mass.

www.photomediacycenter.org

Promociona la fotografía analógica y digital.

www.photonet.org.uk

La página web de la Photographer's Gallery, Londres.

www.photoshot.com

El mundo de la fotografía en Internet.

www.portfoliocatalogue.com

La página web de *Portfolio Magazine*.

www.profotos.com/education/referencedesk/masters/index.shtml

Contiene información sobre muchos de los fotógrafos más famosos.

www.rhubarb-rhubarb.net

Página web de *The International Photographic Review*.

www.sfcamerawork.org

Página web estadounidense sobre fotografía contemporánea.

www.shosmag.com

Página web de **Shots Magazine**.

www.source.ie

Revista de fotografía contemporánea.

www.unblinkingeye.com

Fuente de información y artículos para fotógrafos analógicos.

www.vam.ac.uk/collections/photography/index.html

Acceso a la colección fotográfica del Victoria & Albert Museum.

www.zonezero.com/zz/

Revista y amplio portfolio.

Índice temático y de autores

Los números de página en cursiva se refieren a las ilustraciones.

- abstracción 116, 118-123, 123, 142, 176
Ambrose, Gavin 62
Amor, Mary 61
ángulo de visión 21-22, 100, 101
anuncios de Benetton 102, 103, 144, 145
apertura 56, 106, 146, 176
arcos 33
armonía 78, 79, 82, 84, 156
Ashraf, Osman 86, 86-87
atmósfera 154-157
 véase también emoción
- banalidad/imágenes banales 6, 9, 18, 166-168, 167
bancos de imágenes 164
Blees Luxemburg, Rut 136-137
Blignaut, Sanette 114, 115
bodegón y profundidad de campo 106
Boonstra, Rommert 63
bordes 12, 118, 130, 130, 131, 131
Bourdín, Guy 143
Brandt, Bill 143
- calidad de la luz 52
Carson, Sandy 143
Cartier-Bresson, Henri 88, 89, 145
Casebere, James 112, 113
círculo cromático 62
Clarke, Jonathan 22, 23
cliché 162, 164
colocación *véase* dónde colocarse
color 60-67
 contraste 92-95
 creación de profundidad 105
 monocromo 66, 66-67
 puntos de interés 144
 saturación 92, 177
 temperatura 92
 textura y 46
 yuxtaposición 149
colores audaces 64-65
colores cálidos 60, 61
colores complementarios 62, 92
colores fríos 60, 61, 64, 65
colores primarios 62, 64
complejidad 145, 156, 157, 170, 171
composición 11, 26-69, 71, 176
 creación de profundidad 100
 movimiento/flujo 125, 132, 134, 135
 saltarse las reglas 24
conocimientos adquiridos 24
contención 130-133, 176
contenido y profundidad 102, 103
contraluz 54, 55, 100, 101
contraste 60, 92-95, 100
contraste entre los elementos de la imagen 95
 contraste tonal 92, 94
 curvas 33, 88, 91, 127, 130, 134
- Dersky, Oleg 17
desasosiego 155
desenfocar 120, 121, 146-147, 176
desequilibrio 156
desorientación 116
detalle 14, 46
Dezso, Tamas 107
dibujo 46, 56, 57, 72-75
 véase también repetición
dibujos seriados casuales 72-73, 73
dibujos seriados sin fin 74, 75
diferencia 84-85
dirección de la luz 54, 55
discordancia 156
distancia
 con respecto al tema 20, 22, 118, 199
 entre el fotógrafo y el objeto 18
 entre los objetos 44-45, 45
 véase también profundidad
distorsión 136, 176
Doisneau, Robert 80
dónde colocarse 18-22, 19, 23
 creación de profundidad 106, 107
 énfasis 140-141, 143-144, 148-149
 figura/forma 37, 38
 espacio 45
- Double-King, Libby 38, 64, 65
- Eggleston, William 166
elementos de diseño 8, 28-69, 71
emoción 8, 140-159
encuadrar imágenes 12-14, 13, 174
 encuadres dentro de encuadres 132, 133, 174
 encuadres superpuestos 132
 énfasis 8, 140-159
 enfoque automático 102, 103
 enfoque gráfico 78
 engañar la visión *véase* profundidad
 ilusoria
equilibrio 156
escala 8, 98-123
 ausencia de 116, 117-118
 incongruencia 152
 percepción 110
 proporción y 110-113
espacio 12, 16-17, 37, 42-45, 98-123
espacio bidimensional 42, 99
 véase también imágenes planas
espacio negativo 17, 42, 43
espacio positivo 17, 42, 43
espacio tridimensional 42
estrategias creativas 168-171, 169
exposición 103, 109, 140-141, 176
exposición automática 103
exposiciones múltiples 109, 176
expresión 162-163
- figura/forma 36-41
flujo 8, 88, 89, 124-139
foco/enfoque
 desenfoque 120, 121, 146-147, 176
 enfoque automático 102, 103
 véase también apertura
 zonas 146-147
- fondo 68
 véase también separación primer plano/fondo
- Fontana, Franco 21
forma/figura 36-41
formato de retrato 136-137
formato panorámico 134, 136-137
formatos 134, 136-137, 176
fotografía analógica 176
fotografía con *flash* 171, 176
fotografía conceptual 170, 172, 173
fotografía instantánea 166, 167
fotografía periodística 154, 190-191
fotografía reductiva 12
fractales 74, 75
Franch, Martine, 59, 90
Fraser, Angus 171
f-stop 176
fuerza de la luz 56
fuerzas direccionales 126-127, 134-137, 176
Funnell, Greg, 84, 85
- Gavin, Neil 136
Georgiew, Nikolaj 153, 168, 169
Gillie, Damien 32
Godwin, Fay 80
Grogin, Harry 191
Guneriusen, Rune 149
- Haas, Ernst 37, 66-67
habilidades/recursos *véase* elementos de diseño
Hart, Steve 76, 77, 111
Hatakeyama, Naoya 85
- ideas 170, 172, 173
iluminación dura 52
ilusiones ópticas 17, 108
 véase también profundidad
 ilusoria
imágenes con elementos alineados 108
imágenes con un solo color 62, 144, 176
imágenes cotidianas *véase* banalidad/
 imágenes banales
imágenes de contraste alto 94
imágenes de contraste bajo 94
imágenes planas 36, 44-45, 176
 véase también espacio bidimensional
imágenes vernáculos 166, 167
incongruencia 152-153, 176

- intensidad de la luz 56
interpretaciones subjetivas 170
interrupción 82, 83
interrupción del orden 82
intersecciones 35
intuición 24
- Johnson, Mark 105
Jones, Alice 190-191
- Kase, Luka 91
Knights, Ricki 60, 61
Krupp, Alfred 54
Kuhn, Mona 134, 135, 146 180-181
- Levin, Michael 101
línea 30-35, 78-79, 88, 90, 126-137, 129
líneas convergentes 34-35, 35
líneas diagonales 32, 78, 79, 126, 132, 136-137, 137
líneas horizontales 30, 31, 78, 79, 136
líneas ópticas, definición 126
véase también línea
líneas reales, definición 126
véase también línea
líneas verticales 30, 31, 78, 79, 136, 137
Loughrey, Duncan 121
luzes altas 94
Luxemburg, Rut Blees 136-137
luz 28-29, 50-60, 62, 68, 86-87, 177
dibujos 72-73
figura/forma 36-37, 38, 39-41
fotografía con *flash* 171
profundidad y 86-87, 100
repetición 81
textura y 46, 47-49, 52, 56, 57
luz baja 52, 56, 100
luz brillante 56
luz fuerte 59
luz plana 100
luz rasante 100, 177
luz suave 52, 53, 56, 59, 100, 177
luz/iluminación lateral 46, 54, 55, 56, 100
- Macfadden, Bernarr 190-191 Manos, Constantine 72-73
Maruyama, Shinichi 70-71
matiz 62
McBean, Angus 39
McCall, Barry 54, 55
monocromo 66, 66-67, 176
Monumento a Dédalos (Clarke) 22, 23
mosaico 96, 97
motivo 80, 84, 88, 91
movimiento 8, 90-92, 91, 124-139
movimiento del ojo 134, 157
movimiento del ojo de izquierda a derecha 134
- Newman, Arnold, 54, 145
nitidez 106, 146-147
- objetivos 106, 177
véase también apertura
objetivos de focal fija 147
objetivos gran angular 45, 106, 136, 143, 147, 177
objeto fotografiado y entorno/
yuxtaposición 148, 153
objetos 40, 41
observación 130, 138-139
oscuridad 60, 62
Oviedo, Alberto 33
- Parker, Olivia 14, 15, 40, 41, 130
PDI véase puntos de interés (PDI)
PDI secundarios 142
Pejouan, Marie, 25
Pen & Ink Press 96, 97
percepción y escala 110
perspectiva 118
Peterhans, Walter 156
Photoshop 66, 74, 75, 165, 176-177
posición ventajosa 21
presentación del trabajo 163
profundidad 8, 17, 42, 45, 98-123, 176
profundidad de campo 100, 101, 106, 120, 146-147, 176
profundidad ilusoria 17, 45, 104-109
profundidad real/ilusoria 104-109
proporción 110-113
proximidad véase distancia
psicología del color 60, 61
publicidad/fotografía publicitaria 102, 103, 144, 145, 152, 164, 168
punto de vista 18, 21-23, 86, 86-87, 120, 121
véase también ángulo de visión
puntos de interés (PDI) 142-145
puntos de referencia 116
- quietud 157
- Read Miller, Peter 130, 131
reflejos 109, 109
regla de los tercios 142-143
relación falsa 108, 108
relaciones espaciales 44-45, 45, 98-99
relaciones forzadas 149
Renoux, Pascal 94
repetición 72, 74, 76-81, 84, 85
movimiento/flujo 124-125
ritmo 88, 91
- ritmo 88-91
Rodchenko, Aleksandr Mikhajlovich 20
- saltarse las reglas 24, 114, 115, 120
saturación 92, 177
Schutmaat, Bryan 43
Seale, Ansen 124-125
- sencillez/simplicidad 13, 160-161, 170, 171
separación primer plano/fondo 37, 42, 102, 104, 168, 169
Shapiro, Katie 162, 163
Shore, Stephen 166
siluetas, 37, 76
simbolismo 30, 80-81, 164-165, 170, 177
simbolismo cultural 81, 164
Smart Photography Ltd. 40
sombras 52, 54, 59, 94
sombras alargadas 59
Starkey, Hannah, 10-11, 126
Stravinsky, Igor 145
subvertir expectativas 168
superficie con textura véase textura
sustancia 14, 16
sutillidad
color 64-65, 92
curvas 33
Szarkowski, John 161
- tamaño (cuestiones de) 143, 149
véase también escala
tecnología digital 6, 166, 167
véase también Photoshop
teleobjetivos 20, 44-45, 45, 106, 118, 143, 147, 177
temperatura de color 92
temperaturas de color opuestas 92
tensión 154, 155
teoría del diseño 8, 10-27
textura 46-49, 52, 56-58, 57
texturas lisas 48, 48-49
texturas rugosas 46, 47
tiempo y luz 50-51
Tillmans, Wolfgang 163
Tolstov, Vadim 64, 65
Toscani, Oliviero 102, 103, 144, 145
Turner, Ike 16
Tylicki, Tomasz 128, 129
- unidad 78, 79, 82, 83, 84-85
uniformidad 84
uso de la distancia focal 147, 176
uso del visor 12-15, 13, 177
- variedad 84-85
velocidades de obturación 177
verdad 14, 112, 113, 190
visiones, expresar 162-163
- Weston, Edward 52
Winogrand, Garry 80, 110-111
- yuxtaposición 148-153, 151, 176
yuxtaposición sujeto/entorno 148, 153
- Zschlommer, Christiane 121



Agradecimientos y créditos fotográficos

Muchas gracias a quienes han contribuido con sus imágenes a la elaboración de este libro. Confío en que sus fotografías sirvan de inspiración a otros tanto como me han inspirado a mí. Gracias también a Osman Ashraf, Tomasz Tylicki y Sanette Blignaut por contribuir con sus espléndidos trabajos de curso a este proyecto, al igual a todos mis alumnos, presentes y pasados, que siguen produciendo trabajos sorprendentes.

También expreso mi agradecimiento a mi esposa Kat, a mi hijo y extraordinario webmaster Jack y a mi hija Dixie, por su apoyo y ayuda incondicional durante toda la elaboración del libro.

Por último, pero no por ello menos importante, ... gracias a Renée Last por su increíble optimismo y paciencia, a Sarah Jameson por su entrega a la causa, a David Smith por el estupendo diseño del libro y a Brian Morris y a todas las personas que han colaborado en este proyecto.

Gracias a todos.

- 10, 126:** Cortesía de Hannah Starkey; Tanya Bonakdar Galley, Nueva York; Maureen Paley, Londres
- 15:** Fotografía de Olivia Parker © 1976
- 17:** © Oleg Dersky www.olegdersky.com
- 20:** © Rodchenko & Stepanova Archive, DACS 2010; Imagen proporcionada por el San Francisco Museum of Modern Art. Comprada a través de una donación de Robin Moll y Accessions Committee Fund: donación de Barbara y Gerson Bakar, Frances y John Bowes, Shawn y Brook Byers, Mimi y Peter Haas, Byron R. Meyer, Madeleine H. Russell y Phyllis Wattis. © Legado de Alexander Rodchenko/RAO, Moscú/VAGA, Nueva York
- 21:** © Franco Fontana
- 25:** © Marie Pejouan
- 32:** © Damien Gillie
- 33:** © Alberto Oviedo
- 36, 67:** Ernst Haas/Hulton Archive/Getty Images
- 38, 64:** © Libby Double-King 2006
- 39:** © National Portrait Gallery, Londres
- 40:** © Smart Photography Ltd.
- 41:** Fotografía de Olivia Parker © 1977
- 43:** © Bryan Schutmaat 1977
- 55:** © Barry McCall
- 59, 90:** © Martine Franck/Magnum Photos
- 61:** © Mary Amor 2008
- 61:** www.rickiknights.co.uk
- 62:** Cortesía de Gavin Ambrose
- 63:** © Rommert Boonstra
- 64:** © Vadim Tolstov
- 70:** © Shinichi Maruyama 2006
- 73:** © Costa Manos/Magnum Photos
- 77, 111:** © Steve Hart Photographic Ltd.
- 85:** Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Center for Architecture, Montreal; Donación del artista con ocasión del octogésimo cumpleaños de Phyllis Lambert © Naoya Hatakeyama
- 85:** © Greg Funnell
- 87:** © Osman Ashraf
- 89:** © Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos
- 91:** © Luka Kase
- 94:** © Pascal Renoux
- 97:** © Pen & Ink Press
- 101:** © Michael Levin 2005
- 103:** Handcuffs por Oliviero Toscani (septiembre 1989) para United Colours of Benetton
- 105:** © Mark Johnson
- 107:** © Tamas Dezso
- 110-111:** © 1984 The Estate of Garry Winogrand, cortesía de Fraenkel Gallery, San Francisco
- 113:** © James Casebere
- 115:** © Sanette Blignaut
- 121:** © Duncan Loughrey
- 124:** © Ansen Seale 2010
- 129:** © Tomasz Tylicki
- 130:** Fotografía de Olivia Parker © 1983
- 131:** © Peter Read Miller
- 135, 146:** © Mona Kuhn
- 136:** © Neil Gavin
- 137:** © Rut Blees Luxemburg y Union Gallery London
- 143:** Fotografía de Sandy Carson: www.sandycarson.com
- 145:** **Newborn baby** de Oliviero Toscani (septiembre 1989), para United Colours of Benetton
- 149:** © Rune Guneriussen
- 153, 169:** © Nikolaj Georgiew
- 156:** Estate Walter Peterhans, Museum Folkwang, Essen
- 163:** © Katie Shapiro 2008
- 171:** © Angus Fraser

Todas las demás fotografías e imágenes son por cortesía del autor, Jeremy Webb:

www.jeremywebbphotography.com

La ética profesional

Lynne Elvins
Naomi Goulder

Nota del editor

Aunque el tema de la ética no es nuevo, su consideración dentro de las artes visuales aplicadas no es tan frecuente como sería de desear. Nuestro objetivo en este libro es ayudar a las nuevas generaciones de estudiantes, educadores y profesionales a encontrar una metodología que les permita estructurar sus opiniones y reflexiones sobre esta área fundamental.

Esperamos que estas páginas acerca de la **ética profesional** proporcionen una plataforma para la reflexión y un método flexible para incorporar las inquietudes éticas a la tarea de educadores, estudiantes y profesionales de la moda. Nuestro enfoque está estructurado en cuatro partes:

La **introducción** pretende ser una instantánea inteligible del panorama ético, tanto en términos de desarrollo histórico como de temas predominantes en la actualidad.

El **marco** sitúa las consideraciones éticas en cuatro áreas y se cuestiona acerca de las implicaciones prácticas en las que podemos incurrir. Marcar nuestra respuesta a cada una de estas preguntas en la escala incluida a tal efecto y comparar las respuestas entre sí nos permitirá realizar una exploración más profunda de nuestras reacciones.

El **caso práctico** propone el análisis de un caso real sobre el que se plantean unas preguntas éticas que deben ser consideradas en profundidad; esto constituye el núcleo del debate (en lugar de un análisis crítico), de tal manera que no existen respuestas predeterminadas, sean correctas o incorrectas.

Una **bibliografía complementaria** nos invita a considerar con mayor detalle determinadas áreas de particular interés.

Introducción

La ética es un tema complejo que entrelaza la idea de las responsabilidades sociales con un amplio abanico de consideraciones relativas al carácter y a la felicidad del individuo. La ética concierne a virtudes como la compasión, la lealtad y la fortaleza, pero también la confianza, la imaginación, el humor y el optimismo. La cuestión ética fundamental, tal y como fue planteada en la antigua filosofía griega, es: ¿qué debo hacer? Ir en pos de una “buena” vida no sólo plantea inquietudes morales sobre la repercusión que nuestras acciones puedan tener sobre los demás, sino también inquietudes personales sobre nuestra propia integridad.

En los tiempos modernos, las cuestiones éticas más importantes y controvertidas han sido las de índole moral; con el crecimiento de la población y los avances en la movilidad y en las comunicaciones, no es de extrañar que las consideraciones acerca de cómo estructurar nuestra vida en común sobre el planeta hayan pasado a ocupar un primer plano. Para los artistas visuales y los comunicadores no debería resultar sorprendente que estas cuestiones se hayan incorporado al proceso creativo.

Algunas consideraciones éticas ya están ratificadas por las normativas y leyes gubernamentales o por los códigos deontológicos. Así, por ejemplo, el plagio y la vulneración de la confidencialidad pueden ser considerados delitos punibles, la legislación de varias naciones considera ilegal excluir a personas discapacitadas del acceso a la información o a los edificios, y el comercio de marfil como materia prima ha sido prohibido en muchos países. En estos casos, se ha trazado una clara línea que delimita lo que es inadmisible.

Sin embargo, la mayoría de las cuestiones éticas sigue estando abierta al debate, tanto entre expertos como entre legos en la materia, lo que nos lleva a tomar nuestras propias decisiones sobre la base de nuestros propios valores o principios rectores. ¿Qué es más ético, trabajar para una institución caritativa o para una compañía comercial? ¿Resulta poco ético crear algo que otros pueden encontrar feo u ofensivo?

Este tipo de preguntas específicas puede conducir a otras de tipo más abstracto. Por ejemplo, ¿deben preocuparnos únicamente las consecuencias de nuestras acciones sobre los seres humanos o debemos también prestar atención a sus repercusiones sobre el mundo natural?

¿Está justificado promover la aplicación de la ética incluso cuando ello conlleva sacrificarla por el camino? ¿Debería existir una única teoría unificada de la ética, como la tesis utilitarista, que defiende que la mejor línea de actuación es la que conduce a la consecución de la máxima felicidad para el mayor número de personas? O ¿deberían darse siempre diferentes valores éticos que condujesen a la persona en direcciones diversas?

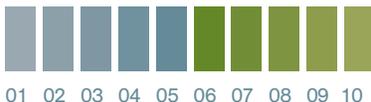
Es posible que, a medida que nos adentramos en el debate ético y nos involucramos con estos dilemas personal y profesionalmente, nuestra manera de ver las cosas o nuestro punto de vista sobre los demás se transformen. La prueba de fuego, sin embargo, consistirá en observar (mientras reflexionamos sobre estas cuestiones) si, a semejanza de nuestro pensamiento, nuestra manera de actuar también se transforma. Sócrates, el “padre” de la filosofía, propugnaba que la gente actuaría “correctamente” de manera natural si sabía que era lo correcto; sin embargo, esto nos conduce a una nueva pregunta: ¿cómo sabemos qué es lo correcto?

Nosotros

¿Cuáles son nuestras convicciones éticas?

El elemento clave en todo aquello que hacemos es nuestra actitud hacia las personas y los asuntos que nos rodean. Para algunas personas, la ética forma parte activa de las decisiones que toman cotidianamente como consumidores, votantes o trabajadores profesionales; hay quienes apenas piensan en la ética, aunque esto no les convierte automáticamente en personas poco éticas. Las creencias personales, el estilo de vida, la política, la nacionalidad, la religión, el género, la clase social o la educación pueden influir sobre nuestra percepción ética.

Si utilizásemos la escala, ¿en qué lugar nos colocaríamos a nosotros mismos? ¿Qué elementos tenemos en cuenta cuando tomamos una decisión? Compara resultados con tus amigos o colegas.

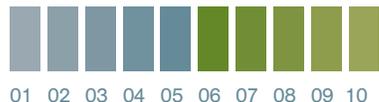


Nuestro cliente

¿Cuáles son nuestras condiciones de trabajo?

Las relaciones laborales resultan clave para la inclusión de la ética en un proyecto, y nuestra conducta cotidiana es la demostración de nuestra ética profesional. De entre todas nuestras decisiones, la que causará un mayor impacto es la elección de aquellos con quienes trabajamos. Las compañías tabacaleras o los comerciantes de armas son ejemplos que se suelen citar a la hora de considerar dónde debe trazarse la línea, aunque muy raramente las situaciones reales llegan a ser tan extremas. ¿En qué momento deberíamos rechazar un proyecto por una cuestión ética? ¿Hasta qué punto la realidad de tener que ganarnos la vida afecta a nuestra capacidad de elección?

¿En qué lugar de la escala colocaríamos nuestro proyecto? ¿Cuál es el resultado de compararlo con nuestro nivel de ética personal?

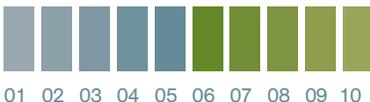


Nuestros requisitos

¿Qué impacto causan los materiales que utilizamos?

Recientemente, hemos sabido que muchos materiales de origen natural escasean; al mismo tiempo, somos cada vez más conscientes de que algunos materiales artificiales pueden causar efectos dañinos a largo plazo sobre las personas o el planeta. ¿Qué sabemos de los materiales que utilizamos? ¿Sabemos de dónde provienen, qué distancia han recorrido y bajo qué condiciones se obtienen? Cuando nuestra creación ya no sea imprescindible, ¿resultará fácil y seguro reciclarla? ¿Desaparecerá sin dejar rastro? ¿Son estas cuestiones responsabilidad nuestra o escapan a nuestro control?

Marca sobre la escala el nivel ético de los materiales que hayas seleccionado.



Nuestra creación

¿Cuál es el propósito de nuestra obra?

Entre nosotros, nuestros colegas y el proyecto acordado, ¿qué conseguiremos llevar a cabo nuestra obra? ¿Cuál es su finalidad en la sociedad? ¿Contribuirá a ésta de manera positiva? ¿Debería nuestro trabajo dar como resultado algo más que el éxito comercial o el premio al tesón? ¿Debería nuestra creación ayudar a salvar vidas, educar, proteger o inspirar? La forma y la función son dos pautas establecidas según las cuales puede juzgarse una obra, pero existe muy poco consenso acerca de las obligaciones de los artistas visuales y de los comunicadores para con la sociedad, o sobre su papel en la resolución de problemas sociales o medioambientales. Si buscamos el reconocimiento por ser los creadores, ¿hasta qué punto somos responsables de lo que creamos y dónde termina esa responsabilidad?

Marca sobre la escala el nivel ético de la finalidad de tu obra.



Un aspecto de la fotografía que plantea un dilema ético es el de la verdad o mentira inherente a la manipulación de las imágenes, sobre todo con el uso de las cámaras digitales. Se puede argumentar que las fotografías siempre han sido objeto de manipulación y que, en el mejor de los casos, representan el punto de vista subjetivo del fotógrafo en un momento determinado. Siempre han existido las manipulaciones realizadas en el laboratorio, a través del retoque o de exposiciones dobles, sin embargo, estos efectos son mucho más fáciles de obtener digitalmente y mucho más difíciles de detectar. En el pasado, el negativo era una prueba física del original, pero las cámaras digitales no dejan ningún rastro parecido.

Si bien la fotografía creativa quizá no pretenda capturar y representar imágenes con la misma intención con la que lo hace la fotografía documental, ¿existe un engaño inherente en hacer que los alimentos parezcan más sabrosos, o que las personas tengan una apariencia física mejor o que un hotel parezca más espacioso y atractivo? ¿Acaso este tipo de manipulación de la imagen se realiza para favorecer el contenido y así conseguir que guste, o es algo contrario al interés público si el resultado final es una compra basada en una fotografía que nunca fue “la cosa real”? ¿Qué responsabilidad debería tener el fotógrafo cuando una alternativa más real no consigue vender?

Al *New York Evening Graphic* de Bernarr Macfadden le dieron el apodo de “Porno Graphic” por el énfasis que hacía en el sexo, los cotilleos y las noticias de crímenes. A principios de la década de los años veinte, Macfadden se propuso abrir nuevos caminos y publicó un periódico cuyo lenguaje era el de las personas corrientes. Una de las características de marca del periódico fue la creación y la utilización de la *composograph*. A menudo las *composographs* eran imágenes fotográficas escandalosas que se hacían utilizando collages fotográficos retocados para sugerir situaciones reales. El uso más notorio de la *composograph* tuvo lugar durante el sensacionalista juicio por divorcio de Rhinelander, en 1925.

Leonard Kip Rhinelander, un personaje de la alta sociedad neoyorquina, se casó con Alice Jones, una niñera y lavandera de la que se había enamorado. Cuando la noticia se divulgó, supuso, durante varias generaciones, uno de los mayores escándalos públicos de la alta sociedad. No sólo Alice era una vulgar criada sino que además se descubrió que su padre era un afroamericano. Tras seis semanas de presiones por parte de su familia, Rhinelander presentó una demanda de divorcio alegando que su esposa le había ocultado sus orígenes raciales. Durante el juicio, el abogado de Jones le pidió que se desnudara hasta la cintura para probar que su marido siempre había sabido que era negra.

Como el tribunal había impedido la presencia de los fotógrafos en ese momento, el *Evening Graphic* escenificó mediante un montaje el acto de Jones mostrando su torso desnudo a los miembros blancos del jurado. Se hizo combinando fotografías distintas de todas las personas implicadas y ajustando las medidas proporcionalmente. Harry Grogin, el ayudante del director artístico, también consiguió que una actriz posara medio desnuda adoptando la actitud que él imaginó que Alice había tenido. Aunque al parecer Grogin utilizó veinte fotografías distintas para conseguir la imagen compuesta, el resultado final era creíble. La circulación del *Evening Graphic* creció de los 60.000 ejemplares a varios cientos de miles después de aquel número.

A pesar de esas ventas tan espectaculares, el periódico tuvo que luchar económicamente porque debido a su mala reputación no atrajo a los anunciantes. A pesar de la situación financiera, Macfadden siguió invirtiendo su fortuna en el periódico. La publicación duró ocho años, desde 1924 hasta 1932, y se dice que Macfadden llegó a perder más de diez millones de dólares durante todo el proceso. Sin embargo, el sensacionalismo, el desnudo y sus imaginativos métodos de hacer reportaje establecieron un modelo para la prensa amarilla tal como la conocemos actualmente.

¿Es una falta de ética producir imágenes falsas de situaciones reales?

¿Se puede tachar de falta de ética la producción de imágenes basada en el sensacionalismo y el desnudo?

¿Hubieras creado *composographs* para el *Evening Graphic*?

Una fotografía es un secreto acerca de un secreto. Cuanto más te dice, menos sabes.

Diane Arbus

Bibliografía complementaria

- AIGA,
Design Business and Ethics
AIGA, Nueva York, 2007
- Eaton, Marcia Muelder,
Aesthetics and the Good Life,
Associated University Press, Cranbury, Nueva Jersey, 1989
- Ellison, David,
*Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature:
From the Sublime to the Uncanny*,
Cambridge University Press, Cambridge, 2001
- Fenner, David E. W. (ed.),
Ethics and the Arts: An Anthology,
Garland Reference Library of Social Science, Nueva York, 1995
- Gini, Al y Marcoux, Alexei M. (ed.),
Case Studies in Business Ethics,
Prentice Hall, Upper Saddle River, Nueva Jersey, 2008
- McDonough, William y Braungart, Michael,
Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things,
North Point Press, Nueva York, 2002
[Versión castellana: *Cradle to Cradle (de la cuna a la cuna): rediseñando
la forma en que hacemos las cosas*, McGraw-Hill, Madrid, 2005]
- Papanek, Victor,
Design for the Real World: Making to Measure, Thames & Hudson,
Londres, 1972
- United Nations Global Compact:
The Ten Principles
www.unglobalcompact.org/AboutTheGC/TheTenPrinciples/index.html