



1

¿Qué vamos a aprender?

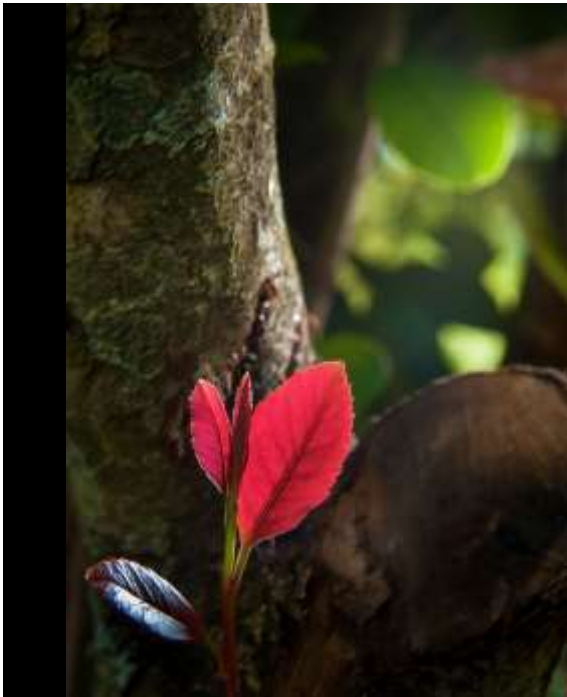
2

A componer
correctamente



3

A expresarnos
con imágenes



4



A utilizar los
códigos del
lenguaje
fotográfico

5

- El lenguaje es, sencillamente, un recurso comunicacional con que cuenta el hombre.



6

- La creación de Imágenes, en otro tiempo era patrimonio exclusivo de artistas adiestrados y con talento, pero que hoy, gracias a la increíble capacidad de la **cámara**, es una opción abierta a cualquier persona interesada en aprender un número de reglas mecánicas.

Foto
Internet



7

La reproducción mecánica del entorno no constituye por sí sola una buena declaración visual.



8



9



10

- La CÁMARA constituye el eslabón final entre la **capacidad innata de ver** y la **capacidad de interpretar y expresar lo que percibimos.**

11

- **Predomina lo visual**
- En nuestra cultura, dominada por el lenguaje, se ha desplazado perceptiblemente hacia lo **icónico**.
Clave en el lenguaje visual.

12

Puedo generar dos tipos de imágenes:

ABSTRACTA

O

ICÓNICA

13

- **La abstracción** es una propuesta visual del autor de reconocer nuevas formas, nuevos recorridos dentro de una imagen que no tiene una lógica determinada



14

- **ICÓNICO:**

- Se habla de *lenguaje icónico* al tratar la **representación** de la realidad a través de las imágenes. Por «realidad» se entiende la «realidad visual», considerada en sus elementos más fácilmente apreciables: los **colores**, las **formas**, las **texturas**, etc.

15



16

- Por ejemplo, una cámara fotográfica registra la realidad muy fielmente, sobre todo si lo hace en color pero su iconicidad es menor que la del cine pues éste, además, representa el movimiento y el sonido. Un dibujo realizado por un niño tendrá un grado de iconicidad bastante más bajo que cualquiera de las imágenes anteriores.

17

La forma

Es la propiedad de la imagen o de un objeto que define su aspecto.

La forma de un objeto suele reconocerse por estar delimitada por su borde proyectado desde un punto de vista que normalmente corresponde con el punto de vista del observador



18

EL COLOR

El color es uno de los elementos de la configuración de una forma como la interpretamos en el espacio.

Se organiza cromáticamente en un círculo, en el que se suelen diferenciar los colores primarios, secundarios y terciarios. Juegan un papel preponderante en el reconocimiento de los objetos en la realidad visual.



19



El volumen

Aparece a la vista por el degradado tonal variable. Cuando un atributo varía en el espacio decimos que hay un degradado. Cuando el degradado tonal es constante vemos un plano inclinado. Cuando el degradado tonal es variable vemos volumen y relieve.

Los ojos ven por el degradado tonal y la perspectiva.

20

Degradado tonal constante



21

Degradado tonal variable



La textura

Hace referencia normalmente a los rasgos visuales representados en la superficie de un objeto que da carácter e identidad al mismo en la representación. Suelen ser pequeños rasgos visuales que definen la relación de “veracidad” entre el objeto real y el objeto representado.



22

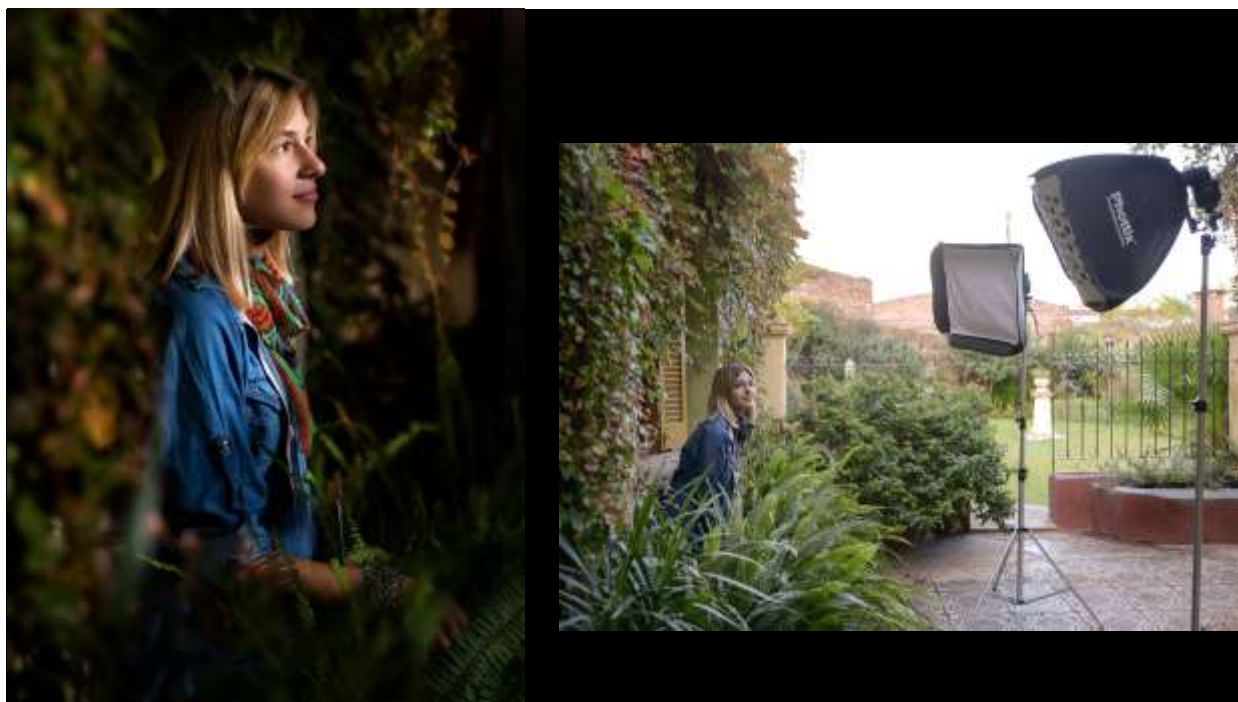
- **La iluminación**

Es un aspecto más de la configuración de las imágenes, ya que de ella depende que sean percibidas las formas, los colores, y el resto de los elementos visuales en el plano de la representación. La luz existe implícitamente en la representación, pero también es sugerida a través de la relación de contraste, de sombras proyectadas y demás recursos visuales que sean representados.

23

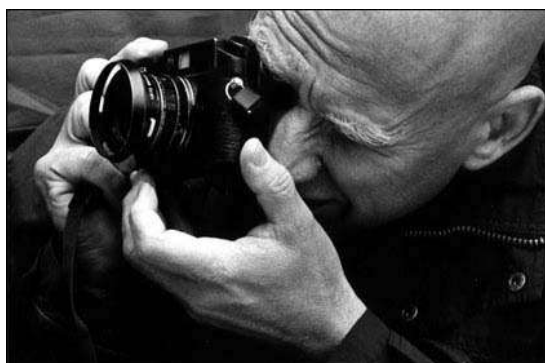


24



25

- **Fotografiar es:**
- El acto de capturar una imagen en un **espacio** y en un **tiempo** determinado, en un soporte en donde ésta, quedará eternizada.



26



27



28



29

Cuando fotografiamos,
lo que está en juego es
como representamos la
percepción personal
que tenemos sobre
lo que fotografiamos.

30



31



32

LA FOTOGRAFÍA **NO ES** LA REALIDAD ES UNA **REPRESENTACIÓN** DE LA REALIDAD

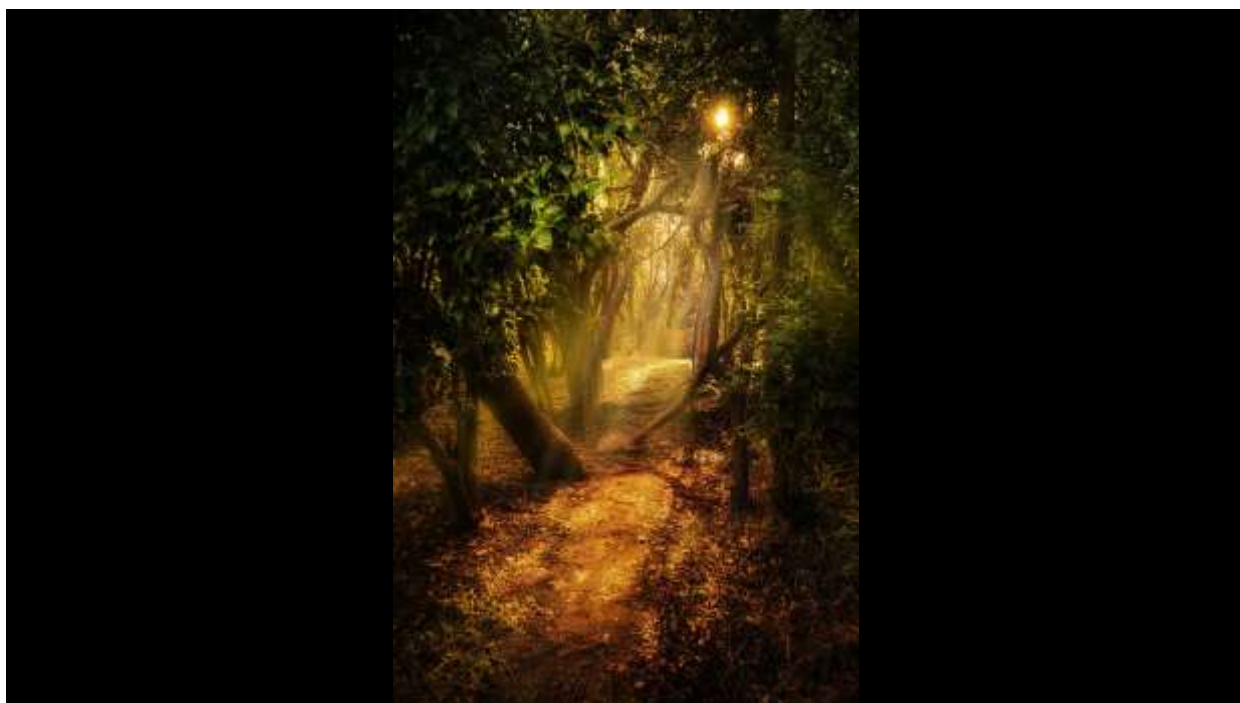
33

- La visión incluye algo más que el hecho físico de ver o de que se nos muestre algo. Es parte integrante del proceso de comunicación que utiliza la percepción para poder comprender desde lo tangible a lo abstracto.

34

- No necesariamente fotografío lo que veo, sino lo que **interpreto** al ver eso que está delante de mi cámara. El concepto que me genera, eso expreso.

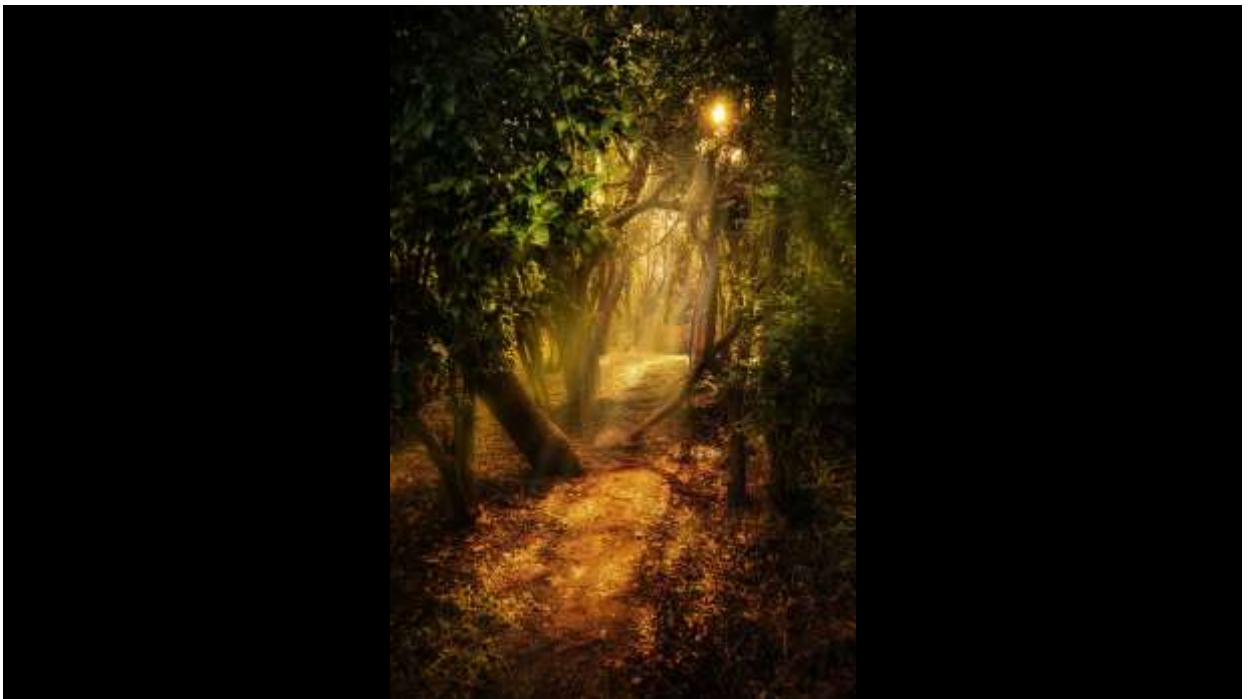
35



36



37



38

A nadie le interesa ver en una foto, lo que puede ver con sus propios ojos.

En tu particular forma de ver la vida puede estar lo interesante. GP

39

Nuestra forma de **interpretar la realidad** depende de nuestros modos de pensar y de sentir, a partir de los cuales elaboramos nuestras creencias.

Según esto puede que la realidad de una persona no sea exactamente igual a la de otra, cada uno percibe distintas realidades eso nos hace diferentes y nos permite distintos tipos de expresión.

40

Realidad. El mundo que nos rodea.

Es captado a través de los sentidos

GUSTO

TACTO

VISTA

OIDO

OLFATO

Percibido por

CEREBRO

Color, forma, textura,
tamaño, gravedad,
perspectiva...

Usando componentes
biológicos, psíquicos, conocimientos
adquiridos y nuestras experiencias.

Crea imágenes

41

- **La PERCEPCIÓN** es un proceso activo por el que interpretamos el mundo exterior, a través de los sentidos, en el que intervienen nuestras experiencias y aprendizajes.
- El 40% de lo que percibimos, lo hacemos a través de la vista.
- El 30% por el oído, el 15% por el tacto, el 10% por el olfato y 5% por el gusto.
- De toda la información que podemos recibir, solo percibimos una parte ya que nuestra percepción es selectiva y subjetiva.

42

PERCEPCIÓN CONDICIONADA

Al ser selectiva nuestra percepción, está condicionada por:

¿Quiénes somos?

¿Qué nos gusta?

¿Qué actividad desarrollamos?

¿El conocimiento que tenemos o adquirimos?

La experiencias de vida,

Al ambiente en que nos movemos.

43

INTERPRETO
VISUALIZO
REPRESENTO

44

INTERPRETO: lo que está delante de mis ojos o lo que imagino.

La **interpretación** es el hecho de que un **contenido** material, (la realidad) existente e independiente del **intérprete**, sea “traducido” a una nueva forma de expresión (como ser la expresión visual, la fotografía).

45

- **VISUALIZO:** el resultado que quiero tener. Basado en lo que quiero que el mensaje diga.

En mi mente imagino como quiero que esa imagen quede, con respecto a la luz al encuadre, al punto de vista, al ángulo de toma, a la sensación que va a generar.

46

- Visualizar es la capacidad de formar imágenes mentales. Recordamos un camino a través de las calles de la ciudad hacia cierto destino, y seguimos mentalmente una ruta desde un lugar a otro antes de que procedamos realmente al viaje. Todo ello en nuestra mente.



Foto Internet

47

- **REPRESENTO:.**

No me limito sólo a obturar. Trabajo en la imagen con todos los recursos técnicos con los que cuento y con todo el conocimiento semiológico y comunicacional, para codificar el mensaje con los signos apropiados.

48



49



50



51



52

Lo que mira tu cámara
es intrascendente.
Cualquiera puede ver eso.

Lo importante
es lo que ve tu alma.
Esa es tu foto.

Gustavo Pomar

53



54



55

- *“El artista debe «educarse» y ahondar en su propia alma, cuidarla y desarrollarla para que su talento externo tenga algo que vestir y no sea como el guante perdido de una mano desconocida, sin sentido y vacía. El artista debe tener algo que decir porque su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido” .*

•

Kandinsky

56

- Fotografiamos en base a estos 3 ítem.

CONOCIMIENTO

INFLUENCIA

INTUICIÓN

57

- **CONOCIMIENTO:**

Es toda la información que procesamos en nuestra mente y retenemos. Es un proceso de afuera hacia adentro.

La educación que hemos recibido, escuela primaria, secundaria, universitaria, etc.

Es todo lo que consumimos intelectualmente. Libros, revistas, cursos, internet, etc.

58

• INFLUENCIA:

Es todo lo adquirido por la crianza y formación que hemos recibido. Las fuentes de autoridad. Las experiencias de vida que nos marcaron. Las amistades que tuvimos y tenemos. Los gustos en cuanto a la música, la comida, el cine, los libros, etc. Nuestros razonamientos e interpretación de la vida que nos rodea.

59

• INTUICIÓN: *(Conocimiento, comprensión o percepción inmediata de algo, sin la intervención de la razón).*

Es el resultado del conocimiento y de la influencia, que nos mueven a fotografiar. Es aquello que hace que nos detengamos ante algo que nos llama la atención y no encontramos, en primera instancia una explicación lógica. Probablemente otros no perciban lo mismo.

60

- **DOGMA** *(una doctrina o un sistema de pensamiento que se tiene por cierto y que no puede ponerse en duda dentro de su sistema.)*

Si sólo prestamos atención al conocimiento técnico, estamos a merced de lo que otros dicen cómo se debe fotografiar y qué recursos utilizar. No podemos crear nada porque no tenemos materia (sustancia) para hacerlo, no tenemos una visión propia de la realidad. Determinadas fotos se hacen así, no hay posibilidad de replantear nada.

61



62



63

- **ESTILO:** *(Carácter propio que da a sus obras el artista).*
Es la prolongación de la personalidad, es plantear las imágenes desde el punto de vista personal, pero utilizando todos los recursos disponibles. La técnica es una base importante para representar no es lo fundamental, lo fundamental es la visión personal. Esa que viene “contaminada” por el conocimiento y la influencia. Esa que usa los recursos sólo para expresarse, porque eso es lo importante.

64



65



66



67



68



69



70

• El lenguaje visual

es el lenguaje que desarrollamos en el **cerebro** relacionado con la manera de como **interpretamos** "visualmente" lo que **percibimos**.

Es el que utiliza imágenes y signos gráficos.

- La iconicidad es la base del lenguaje visual.

71

- Lo esencial del lenguaje fotográfico es poder **traducir las ideas y conceptos** a **imágenes**.

72

Signos y Símbolos.

- Los **signos** pueden ser comprendidos por los seres humanos y algunos por los animales; los **símbolos** no. Los **signos** señalan; son específicos de un cometido o una circunstancia. Los **símbolos** tienen un significado más amplio y menos concreto.

73

- **El símbolo**, designa la imagen que representa una idea, un recuerdo o un sentimiento.

Cada cultura utiliza **imágenes** diversas a las que otorga valor de símbolo, y define estos valores según sus **creencias, gustos y costumbres**.

74

El símbolo es la representación perceptible de una idea, con rasgos asociados por una convención socialmente aceptada. Es un signo sin semejanza ni contigüidad, que solamente posee un vínculo convencional entre su significante y su denotado, además de una clase intencional para su designado.

75

El crucifijo cristiano,



La media luna musulmana,



La estrella de David judía



El **negro**: luto, **amarillo**: ánimo, el **verde**: esperanza y el **rojo**: pasión. En otros países el blanco es el color del luto.

76



77



78

El signo es una imagen que indica una orden, un aviso o una información.

Es una forma de comunicación a través de la cual indicamos al espectador de la imagen una información que le resultará muy útil.

79

- **¿Qué es un signo?** Podrá ser un objeto, fenómeno o acción material con la función de **representar** o **sustituir**.

Signo también es una señal de algo en concreto o la referencia de algún objeto, animal o cosa ausente.

80



81



82

Dentro de los signos podemos mencionar los denominados “signos convencionales”. Estos signos existen solo por motivos comunicativos, y son comprendidos por una comunidad. Entre los signos convencionales destacamos “la palabra”.

HIJO

- **SON**
- **SOHN**
- **ՈՍՏԻԿԱՆ**

83

- En el signo podemos destacar el **significante**”, que habla de los signos tal y como los percibimos por nuestros propios sentidos. Por ejemplo, la palabra dibujada, la forma de una letra, una imagen, tal y como la ven nuestros ojos.

84

El otro concepto es el “**significado**”, concepto mental al que se asocia el significante. Es el concepto o idea que se asocia al signo en todo tipo de comunicación. El significado dependerá de cada individuo, teniendo en cuenta que cada uno le asignará un valor mental.

85



86

- **La semiótica** se define como el estudio de los signos, su estructura y la relación entre el significante y el concepto de significado. Ferdinand de Saussure la definió como la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social. La relación que existe entre el signo y la realidad se establece a través de los conceptos de la gente que lo utiliza.

87

Significante: nubes negras – Significado: hay tormentas



88

Significante: merienda – Significado: momento agradable entre dos



89

Significante: mujer al piano – Significado: melancolía.



90

- El **significante** es lo que percibimos, vemos o sentimos, y el **significado** como su nombre lo indica es lo que significa la imagen, la idea, el aviso, la advertencia.

91

- **SIGNIFICANTE:** siendo la parte sensible, puede ser acústico o visual, pero siempre es algo material. Es la parte física, material o sensorial del signo lingüístico. Es decir, la que se puede percibir por los sentidos porque tiene una naturaleza física: aquello que se oye cuando hablamos o lo que vemos cuando leemos.
- **SIGNIFICADO:** es lo inmaterial, la idea o concepto evocado en nuestra mente.

92



93

- El concepto de **signo** es también muy amplio, ya que llamamos signo a:

94

A una señal de tránsito



95

- A un determinado gesto de una persona



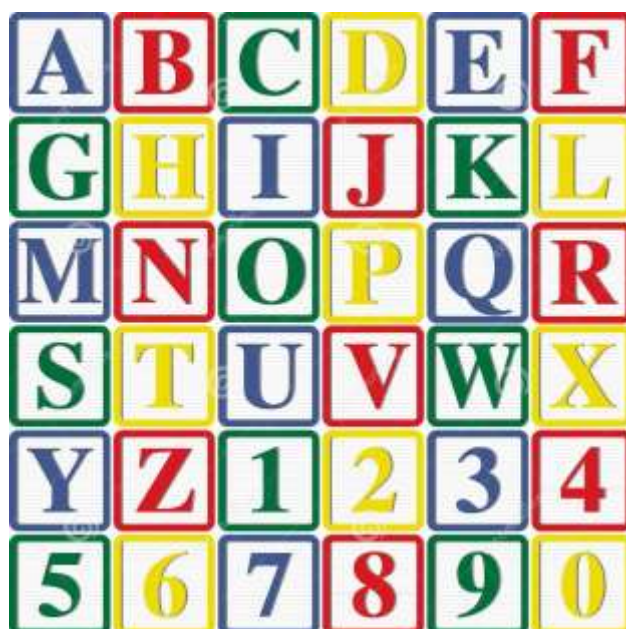
96

- A elementos que aparecen en la imagen



97

A las letras que forman los idiomas de las distintas culturas.



98

MAMÁ

99



100



101



102



103



104



105



106

- En todos estos casos, **el signo sirve para informar o advertir al espectador.** Por ello, cuanto más simple y expresivo sea el signo, mayor capacidad de comunicación tendrá con el espectador.

107



108

- **El código** puede ser definido como un sistema de símbolos que, por convención preestablecida, se destina a representar y transmitir un mensaje entre la fuente y el punto de destino. Lo importante es mantener la coherencia en la utilización de los signos para que se aun código y que el mensaje pueda ser entendido.

109



110

- Toda foto nos debería contar algo acerca de alguna cosa, es la historia de la experiencia del fotógrafo frente a la vida que retrata y como tal discrimina, enfatiza y evidencia las formas y los fantasmas que configuran lo real, según su criterio.

111



112

- En ellos el fotógrafo desde su **particular forma de observar el mundo** nos cuenta una historia, utiliza la gramática fotográfica para componer el mensaje.



113

GRAMÁTICA FOTOGRAFICA

114

- Nos referimos a la utilización y aplicación de los diferentes recursos técnicos con los que contamos.

115

Los recursos de la GRAMÁTICA FOTOGRAFICA

**NO TIENEN
UN FIN
EN SI MISMO**

116

LOS PUNTOS DE VISTA

- El PV está a la altura de nuestros ojos.
- Cambia la perspectiva.
- Modifica el fondo.
- Sugiere otras alternativas visuales.
- Determina el horizonte.

El ángulo de toma puede ser alto, bajo o a nivel de la persona.

- Producen distintas sensaciones.

117



118



119

El punto de vista
determina la
forma de los
elementos.

120



121

En la representación
nosotros somos los
responsables de que el
espectador entienda lo
que queremos decir.

122



123



124



125



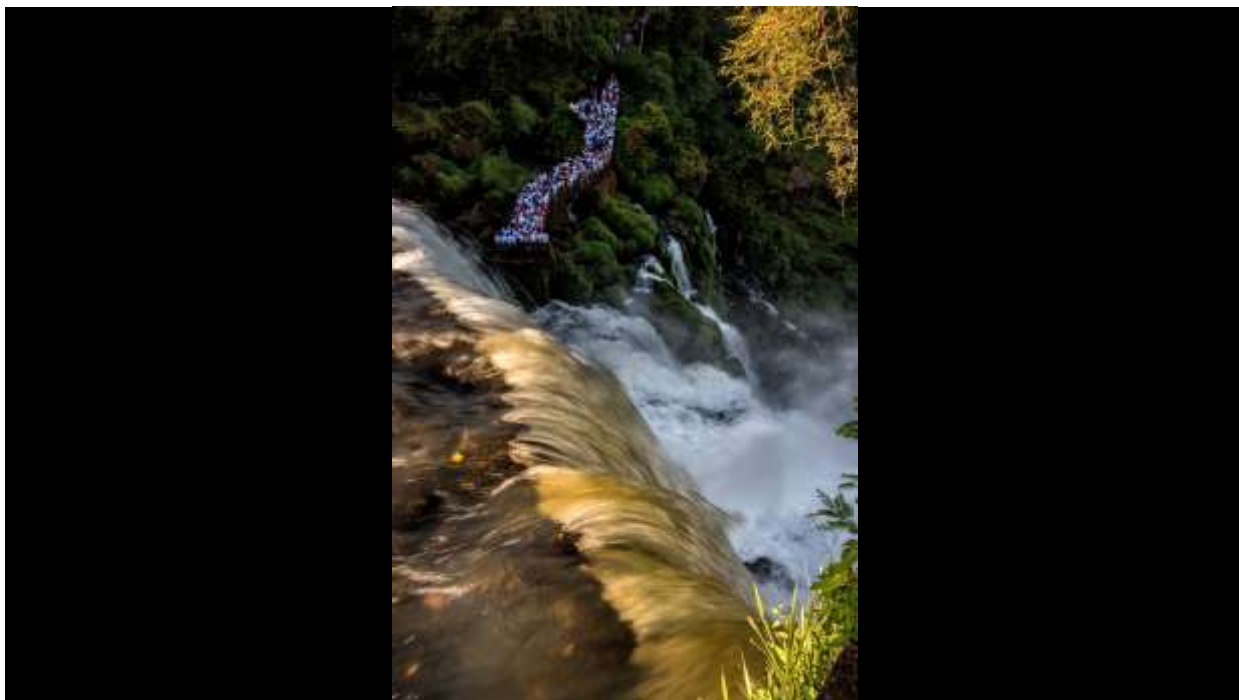
126



127



128



129

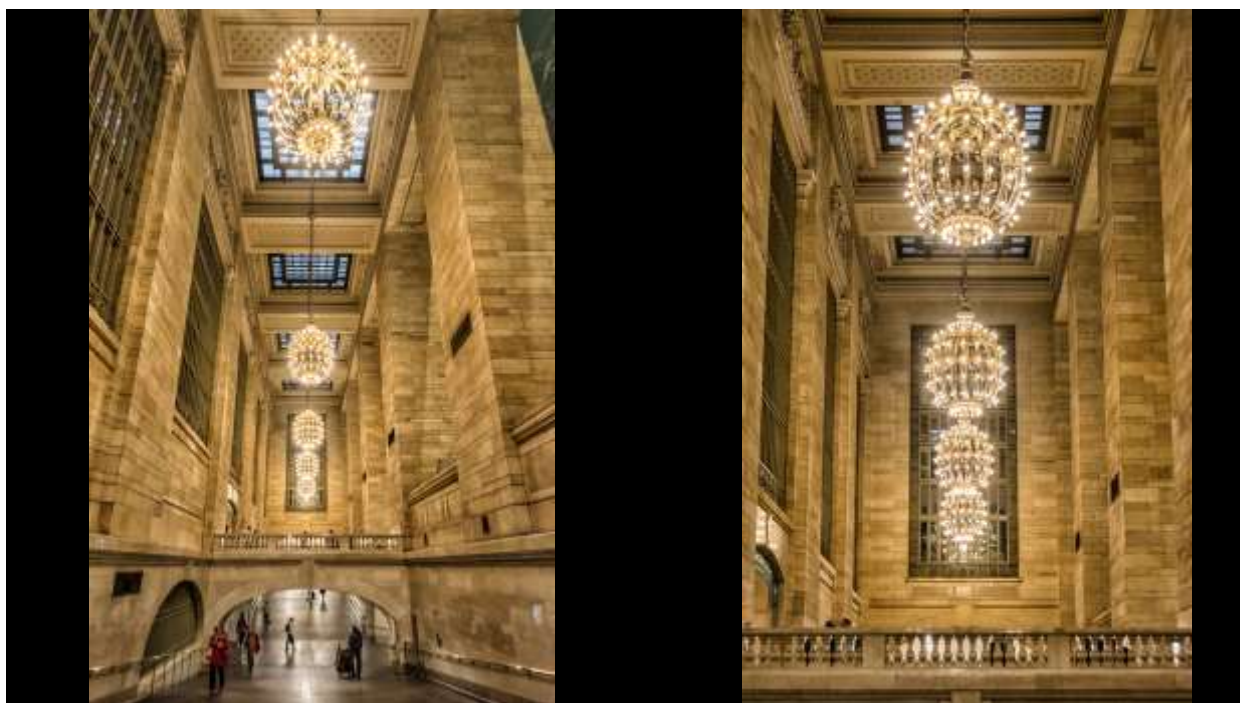


130

• DISTANCIA FOCAL

- El encuadre se verá afectado por la distancia focal del lente que se utilice. Ya que cada tipo de lente genera una sensación distinta en el resultado final.

131



132



133



134



135



136



137

- Contamos con tres tipos de distancias focales.

G. ANGULAR

NORMAL

TELEOBJETIVO



138



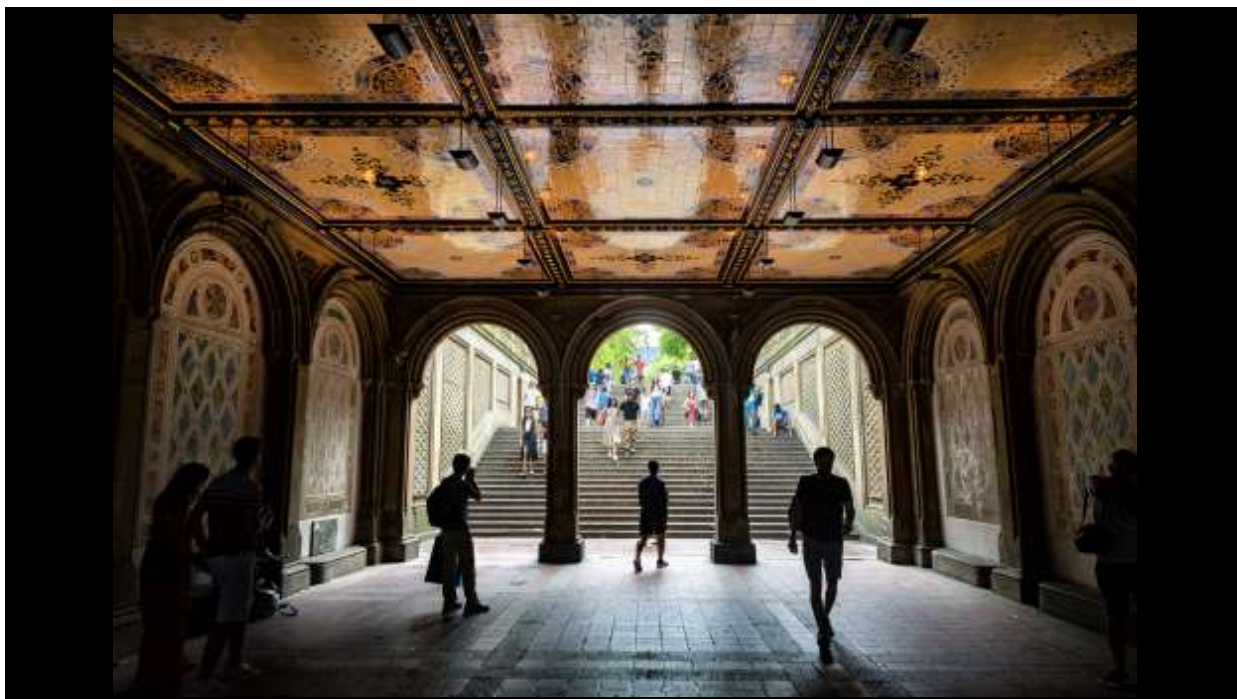
139



140



141



142



143



144



145



146



147



148



149



150



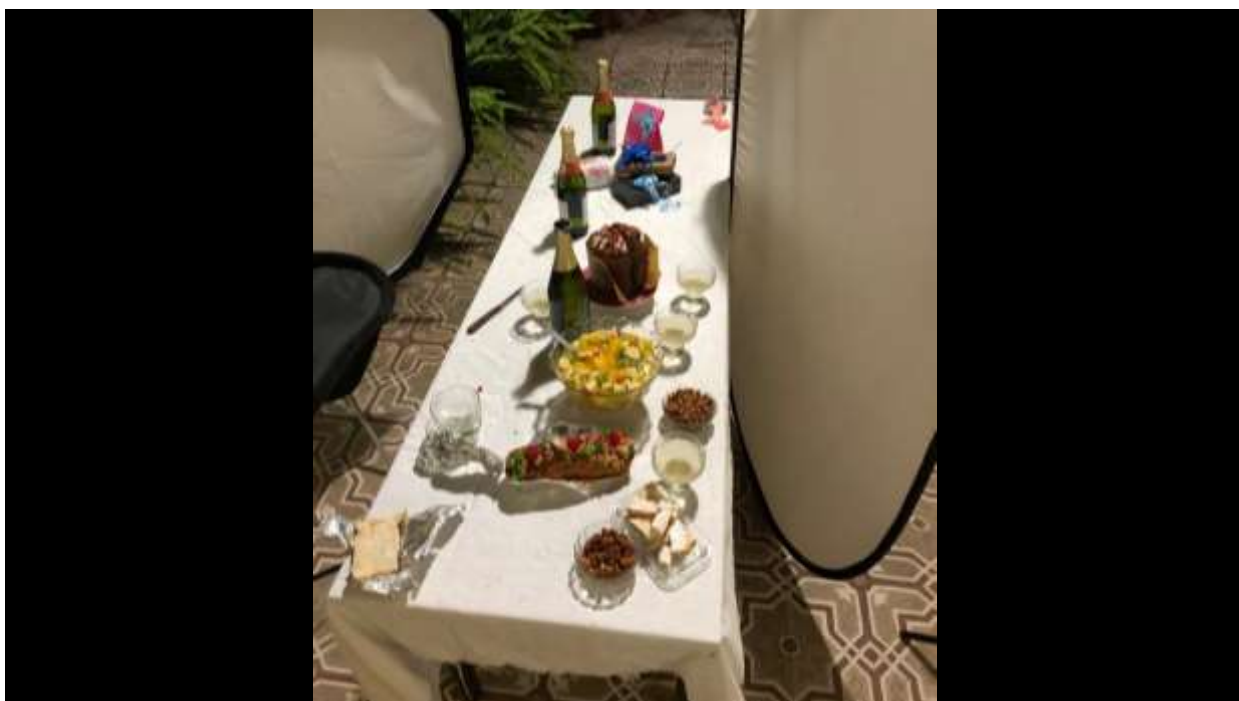
151



152



153



154

EL ENFOQUE DIFERENCIADO

Permite destacar los elementos que están en foco y restarle importancia al resto. El desenfoque debe ser medido según la información que pretendemos dar y puede ser en el fondo solamente o por delante y por detrás del sujeto principal

155



156



157



158



159



160



161



162

ILUMINACIÓN SELECTIVA

Es la que nos permite llevar la mirada del sujeto a donde nosotros queremos que mire. El ojo siempre busca la luz en una imagen, así que la intensidad de luz sobre determinados elementos va a ser que sean más o menos notables por el espectador.

163



164



165



166



167



168



169



170



171



172



173



174



175

EL MOVIMIENTO

La representación del movimiento se da a través de congelarlo (desafiando las leyes de la gravedad) o produciendo barridos que dan la sensación de vértigo o movimientos representativos de distintas acciones.

176



177



178



179



180



181



182

• BLANCO Y NEGRO o COLOR

- Cada uno de ellos expresa algo diferente.

El ByN es un recurso totalmente expresivo, no documental. Simplifica el mensaje por la ausencia de color, pero debemos trabajar en un mensaje bien directo donde la iluminación, como recurso de información es vital.

183



184



185



186

- El color nos puede acercar a la realidad. Va a influir el dominante cromático (si es una imagen cálida o fría). Nos permita utilizar el color con toda su connotación psicológica o simbólica para representar un concepto determinado.

187



188



189



190

LA EDICIÓN:

Hoy en día los efectos de edición pueden ser muy sugerentes a la hora de la interpretación del mensaje por parte del espectador. Puede sugerirnos melancolía o estridencia por saturación o pictoralismo por desenfoques gaussianos, etc.

191



192



193



194



195



196



197



198



199

EL PLANO

Refiere a la proporción que tiene el objeto o personaje dentro del encuadre, estos nos indican que sección de la imagen aparecerá en la toma. Hay planos específicos tanto para fotografía como para cine.

200

Plano general:

Los planos generales son los que ofrecen un mayor ángulo de cobertura de la escena. Lo importante es la escena en su conjunto y no un detalle en particular.



201



202

- **PG Con sujeto:** empieza a dar importancia al objeto o sujeto. Es más descriptivo que el gran plano general puesto que reduce su arco de cobertura dando más detalles de la situación. Con este tipo de planos, se suelen fotografiar grupos de personas, dando indicaciones de lugar y tiempo en que transcurre la acción.

203



204



205

- **El plano general corto:**
- Reduce el campo visual y encierra los personajes en una zona más restringida, de forma que puede ir individualizando cada objeto o sujeto de forma más precisa.
Cuando se fotografían personas, este tipo de plano alcanza a capturar la figura completa ajustada a los bordes de la imagen (lo que llamamos también llenar el encuadre o cuerpo entero).

206



207

- **El plano corto:**
- Es un encuadre donde manejamos imágenes de gran impacto, restringimos la mirada del observador a pequeños sectores, muy puntuales.

208



209



210

PLANOS PARA RETRATO

- Cuerpo entero.
- Toma americana.
- Medio cuerpo.
- Busto.
- Primerísimo primer plano
- Close Up.

211



212



213



214



215



216



217

EL FORMATO:

RECTANGULAR:

Horizontal: Generalmente utilizamos el apaisado para todo lo que es más ancho que alto.

Vertical: El vertical para todo lo que es más alto que ancho.

Puede evocar una sensación de tensión y energía o calma, tranquilidad y espacio.

Es el formato que estamos más acostumbrado a ver.

218



219



220



221



La decisión pasa por la cantidad de imagen que vamos a incluir en nuestro encuadre para dar la información necesaria.

222



223



224



225



226



227



228



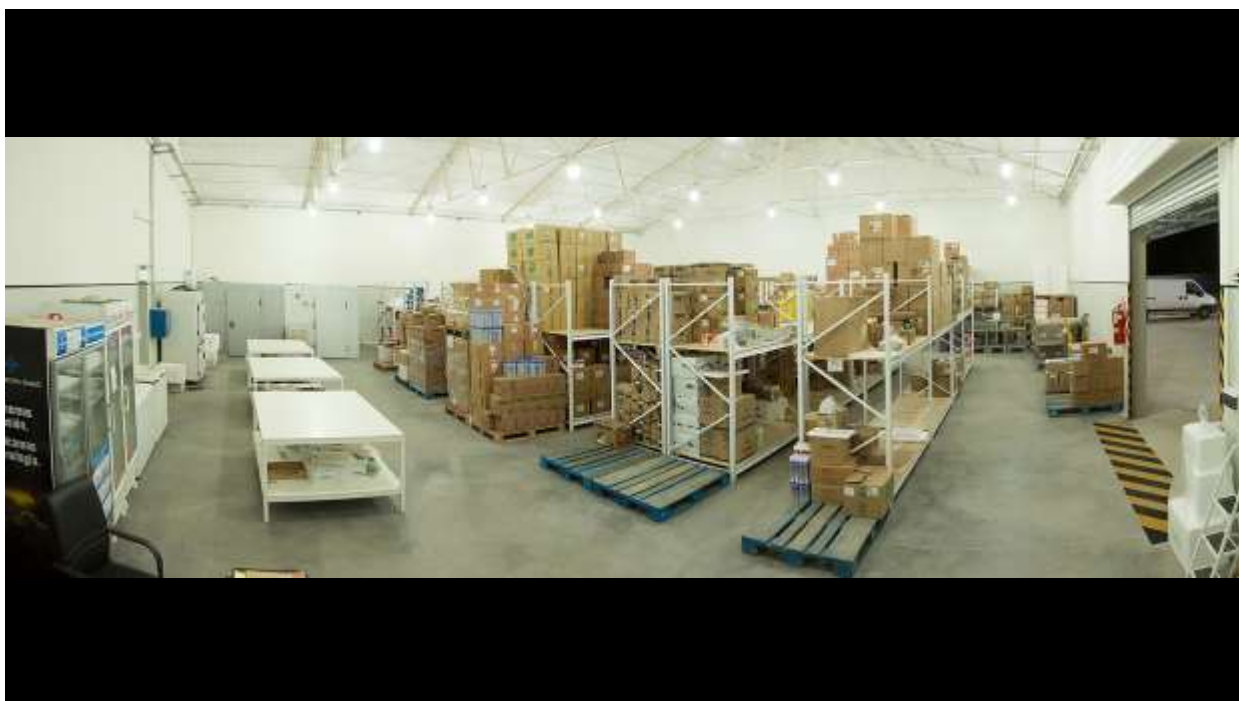
229



230



231



232

CUADRADO:

La posibilidad de componer dentro de un cuadrado puede resultar especialmente efectiva puesto que este formato transmite sensación de estabilidad, serenidad, solidez, y quizá también de torpeza y falta de agilidad.

Nos da la sensación de ser muy estructurado.

233



234



235



236



237

- Hoy en día contamos con el formato 4:3 que es propio de las cámaras digitales “no reflex”, no llegan al formato rectangular (proporción 3:2) pero tampoco son cuadrados.

238



239



240



241

EL ENCUADRE

- Todo se resume en este punto
- Nos permite decidir la cantidad de información que daremos u ocultaremos.
- Permite manipular el resultado final.
- Influye en el carácter de la foto.

242



243



244



245



246



247



248



249



250

Ruido Visual

- Es el producido por todos aquellos elementos que se encuentren por delante o por detrás del sujeto principal y que distraigan la atención del espectador o confundan el mensaje de la foto.

251

FORMAS
COLORES
CANTIDAD



252

Protagonismo
al haber figura
humana y no
ser el sujeto
principal.



253

Cambiando el fondo.



254



255

- Cambiando el ángulo de toma.



256



257

- Desenfoque (poca profundidad de campo).



258



259

La iluminación selectiva



260



261

- Variar el encuadre vertical u horizontal (cambiar el formato)



262



- El encuadre está determinado por:

La distancia focal

El plano

El formato

El punto de vista.

El ángulo de toma.

263

Distinto términos en la fotografía

Primer término y fondo:

Más impacto. Fotos directas. Un sujeto principal claramente identificable.

El fondo no es protagonista.

No hay información extra.

264



265



266



267



268



269



270

Primer termino, segundo termino y fondo

Generalmente el segundo termino es el Sujeto Principal.

El espectador debe entrar a la imagen, da sensación de profundidad (tres dimensiones).

Realza al sujeto principal.

Lo ideal es que el primer término esté oscuro y desenfocado para no llamar la atención.

271

- Aprovechar lo que se encuentre en nuestro entorno para hacer un marco en la escena. Eso se hace con frecuencia con ramas o árboles.
- También podemos utilizar la arquitectura, y sacar una foto a través de una ventana mirando fuera.

272



273



274



275



276



277



278



279

P. VISTA
A. TOMA
DISTANCIA FOCAL
ENFOQUE
DIFERENCIADO
ILUMINACIÓN
SELECTIVA

EL MOVIMIENTO
BLANCO & NEGRO
Y COLOR
EL PLANO
EL FORMATO
LA EDICIÓN

280



281

Lo esencial del lenguaje fotográfico es poder **traducir las ideas y conceptos** a **imágenes**.

El primer acto creativo

Qué voy a Fotografíar?

Por qué lo voy a fotografíar?

Cómo lo voy a fotografíar?

282

Qué voy a Fotografiar?

- En este paso lo importante es el sujeto o cosa a fotografiar, saber bien que es lo que quiero que se reconozca como lo importante de la foto. Cuál es el sujeto principal (puede ser una cosa o conjunto de cosas, pero deben estar bien resaltadas).

283

Un sujeto principal

Para que nuestras fotos sean entendibles deben tener un sujeto principal y todo debe estar relacionado a él.

Lo ideal es que el fondo no llame más la atención que el sujeto principal.

Este sujeto debe estar jerarquizado con respecto al resto dentro del encuadre.

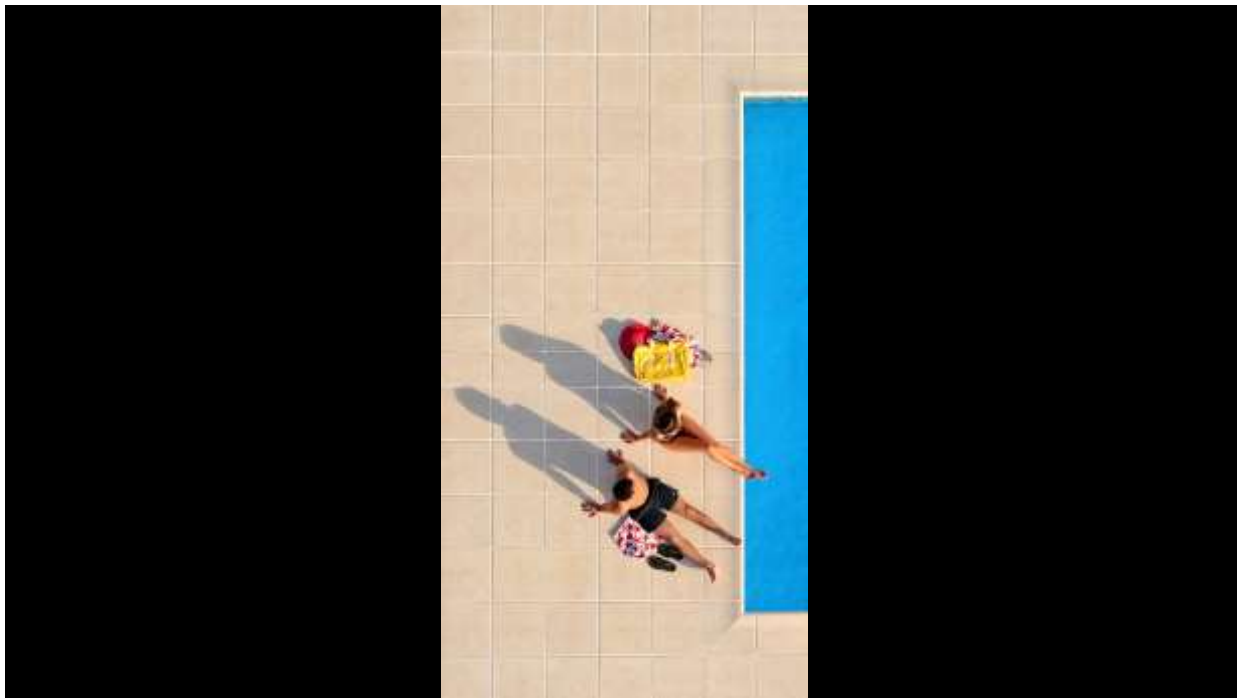
284



285



286



287



288



289



290



291



292



293



294



295

La cámara no es selectiva como nuestro ojo que selecciona lo que le interesa, fotografía todo lo que tiene por delante.

FOTO DONDE NO SE TUVO EN CUENTA EL OJO SELECTIVO



FOTO BIEN COMPUESTA DÁNDOLE IMPORTANCIA AL SUJETO PRINCIPAL



296



297

- Tengo que hacer algo para que mi sujeto principal se distinga del resto, sobresalga, que los demás sepan que ese es el protagonista de mi foto.

298



299

¿Por qué lo voy a fotografiar?

Acá el **por qué** importa.
¿Qué me lleva a fotografiar eso?
¿Qué quiero que entiendan?
¿Qué quiero decir con esta imagen?

Lo importante es el mensaje

300

- El ¿Por qué? está relacionado con la impresión que me causó lo que vi, con la percepción que tengo de lo que estoy viendo.
- Que es lo que me llama la atención: las formas, los colores, las texturas, el motivo, la ubicación, el contexto, la historia, etc.
- Este análisis me lleva a buscar los recursos necesarios para representar esa percepción, poder traducirla a una imagen.

301



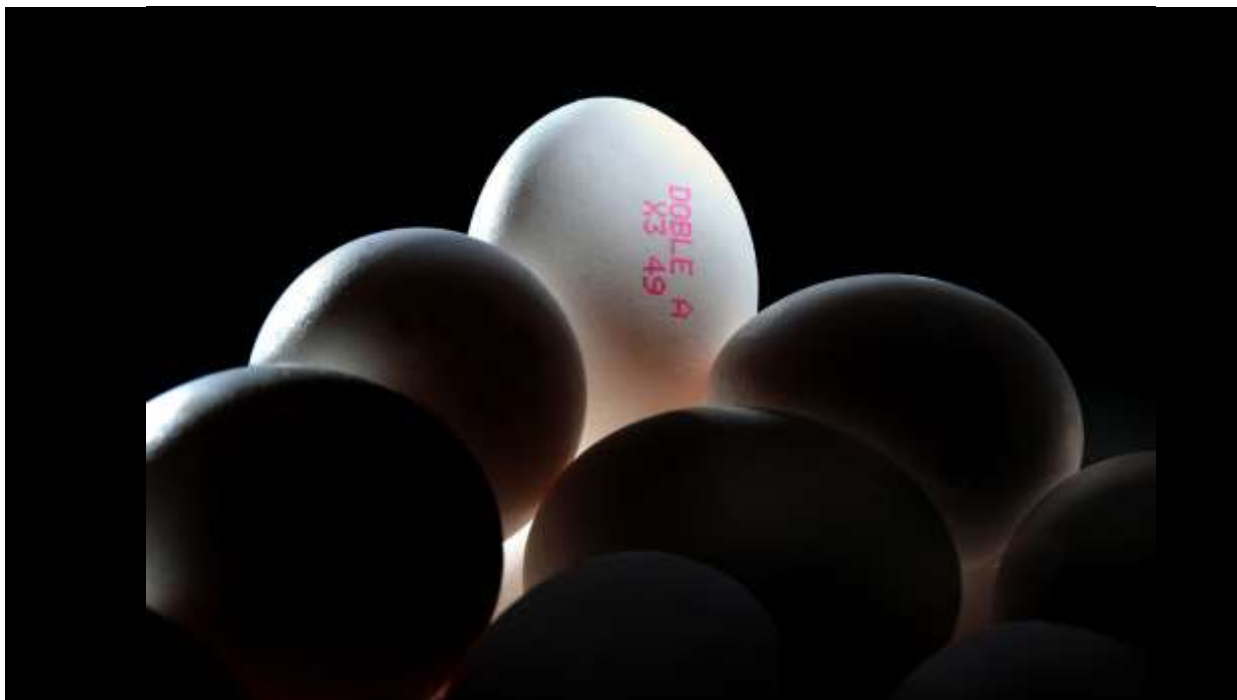
302



303



304



305



306



307



308



309



310

Cómo lo voy a fotografiar?

- En este punto veremos como utilizamos los recursos compositivos, técnicos y comunicacionales para que, el que vea nuestra foto entienda el mensaje que queremos dar.

311



312



313



314



315



316

LA OBSERVACIÓN:

La **observación** es la adquisición activa de información a partir de los sentidos, que detecta y asimila los rasgos característicos de un elemento.

317

- Esta cualidad es fundamental, porque es la que nos permite descubrir cuales son las característica principales del sujeto a fotografiar y nos permite:

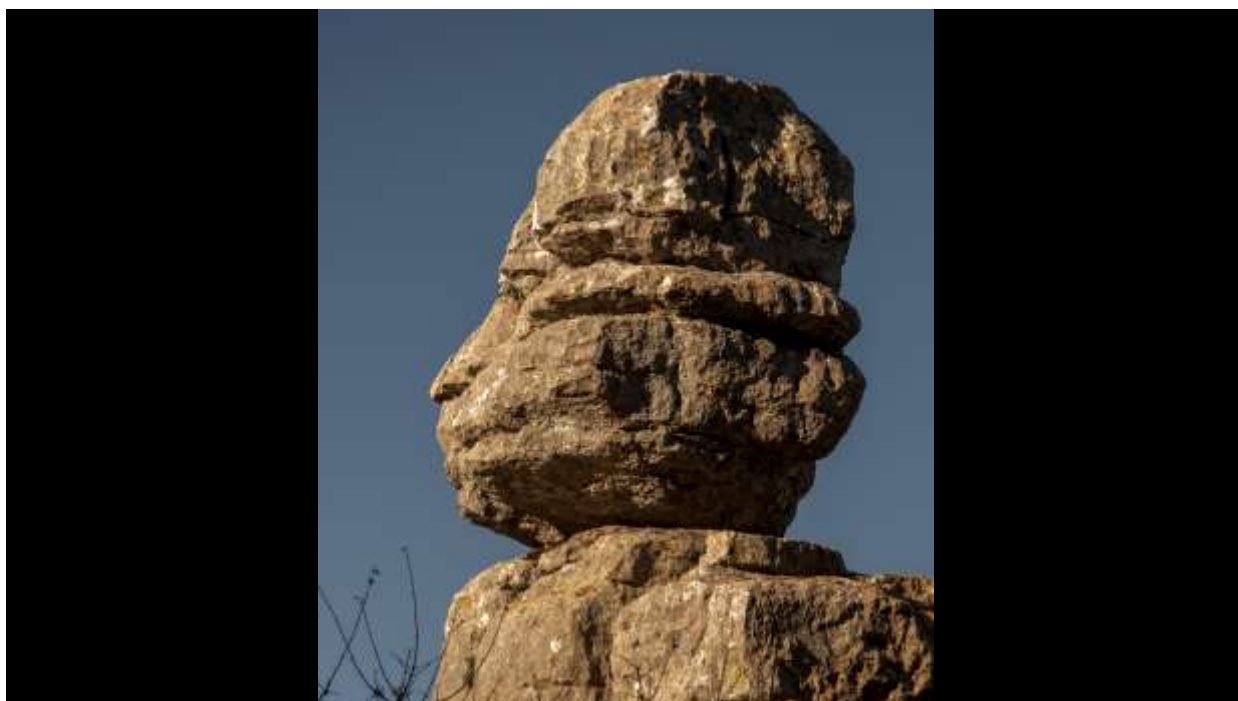
1)Saber que es lo importante:

2)Cómo resaltarlo.

318

- Ejercicios:
- Practicar buscar imágenes y fotografías en las nubes, en grietas y/o manchas de humedad en la pared, en formaciones de piedras o en otros fenómenos naturales o provocados por el hombre.
- Generar letras con nuestro encuadre en elementos varios.

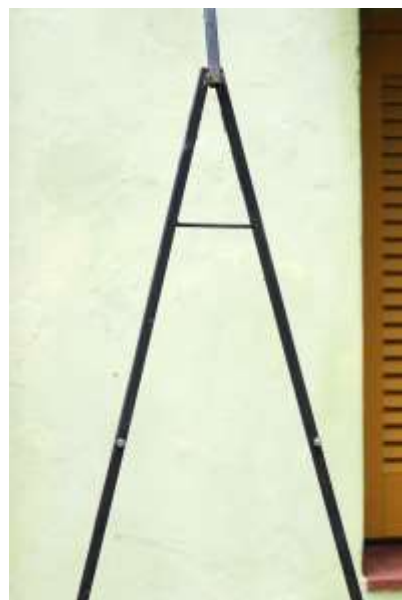
319



320



321



322

- **La composición consiste en la forma como expresamos la manera en que vemos el mundo.**

323

¿Qué es componer?



Es la RELACIÓN entre dos aspectos fundamentales:

EL CONTENIDO \longleftrightarrow **LA FORMA**

(Aspectos *semánticos*)

(Aspectos *formales-superficiales*)

324

El CONTENIDO

Idea

- Ligada a la ideología de creador
- Influye su experiencia de vida, su cultura, su propia mirada del mundo (*subjetividad*)

Tema

- Es el fenómeno elegido para representar
- Se toma del mundo *objetivo*, se interpreta, se recorta y se expresa a través de la *idea*.

En la interacción entre *IDEA-TEMA* se produce un **MENSAJE** visual resultante de la mirada particular de quien la crea. Es una *interacción entre objetividad y subjetividad*.



325

- *“El artista debe «educarse» y ahondar en su propia alma, cuidarla y desarrollarla para que su talento externo tenga algo que vestir y no sea como el guante perdido de una mano desconocida, sin sentido y vacía. El artista debe tener algo que decir porque su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un **contenido**” .*

Kandinsky

326

LA FORMA

RECURSOS EXPRESIVOS:

La gramática fotográfica. *Ubicación y distribución. Iluminación. Relación de tamaños. Color. Contexto. Encuadre. Focos diferenciados. Etc.*

ESTILO:

Carácter propio que da el autor a sus obras.
Esto viene cuando utilizamos los recursos expresivos de una manera particular.



327

COMPOSICIÓN

El ordenamiento y estructuración de los elementos que forman parte de una imagen. Combinación de elementos seleccionados para transmitir: un **mensaje visual** con un determinado **significado**.

JERARQUIZAR los elementos de la imagen en función del **CONTENIDO**

Identificación de elementos principales y secundarios.

ORDEN DE LECTURA

A partir de la jerarquización de elementos se conduce al espectador a recorrer la imagen para que pueda **decodificarla** y comprender el **mensaje**



328



329



330



331



332

La **forma** existe en cuanto al **contenido** y el **contenido** en cuanto a la **forma**. Es decir, el **contenido** *DEFINE* a la **forma** y la **forma** *EXPRESA* al **contenido**.

333

JERARQUIZACIÓN DE LA IMAGEN

- Las leyes Gestalt se basan en la idea de que “**el todo es más que la suma de las partes**”, esquematizando en procesos elementales las claves de la organización de la información en el proceso perceptivo.

334

Las personas no percibimos las cosas como una suma de partes individuales, sino que elaboramos una imagen global del conjunto de esas partes y esta imagen global tiene un significado más amplio.

Una canción no es un simple conjunto de notas individuales, una poesía no es un grupo de palabras escritas en un determinado orden, un cuadro no es la suma de un montón de pintura revuelta, ¿verdad?.

335

- De alguna manera damos “estructura” o “forma” a ese conjunto caótico. Damos forma a las canciones, las poesías o los cuadros.
- Gestald significa en cierta manera eso: estructura o forma.

336

- Se debe tener en cuenta que las leyes que están próximas a nombrarse actúan de manera simultánea y se influyen mutuamente, y no de modo independiente, como se les enuncia.
- Podemos encontrar dos tipos de leyes.

Leyes generales

Leyes específicas

337

- Leyes Generales:

Ley de la figura y el fondo

En primer lugar, cabe definir ***figura*** como un elemento que existe en un espacio, destacándose en su interrelación con los demás elementos. De igual forma, podemos entender ***fondo*** como todo aquello que no es figura, es decir, la parte del campo que contiene elementos interrelacionados que sostienen a la figura.

338



339

- El cerebro no es capaz de percibir la figura y el fondo al mismo tiempo por lo que se decanta por una de ellas, la figura o el fondo.

340



341

- **Ley de la buena forma.** Se basa en la observación de que el cerebro intenta organizar los elementos percibidos de *la mejor forma posible*, esto incluye el sentido de perspectiva, volumen, profundidad etc. El cerebro prefiere las formas integradas, completas y estables. Esta ley involucra a otras leyes, ya que el cerebro *prefiere* también formas cerradas, continuas, simétricas (ley del cierre; ley de la continuidad), con buen contraste (figura- fondo) es decir, nítidas, definidas.

342



343



344

- **Ley del cierre**

Las formas cerradas y acabadas son más estables visualmente, lo que hace que tendamos a "cerrar" y a completar con la imaginación las formas percibidas buscando la mejor organización posible.

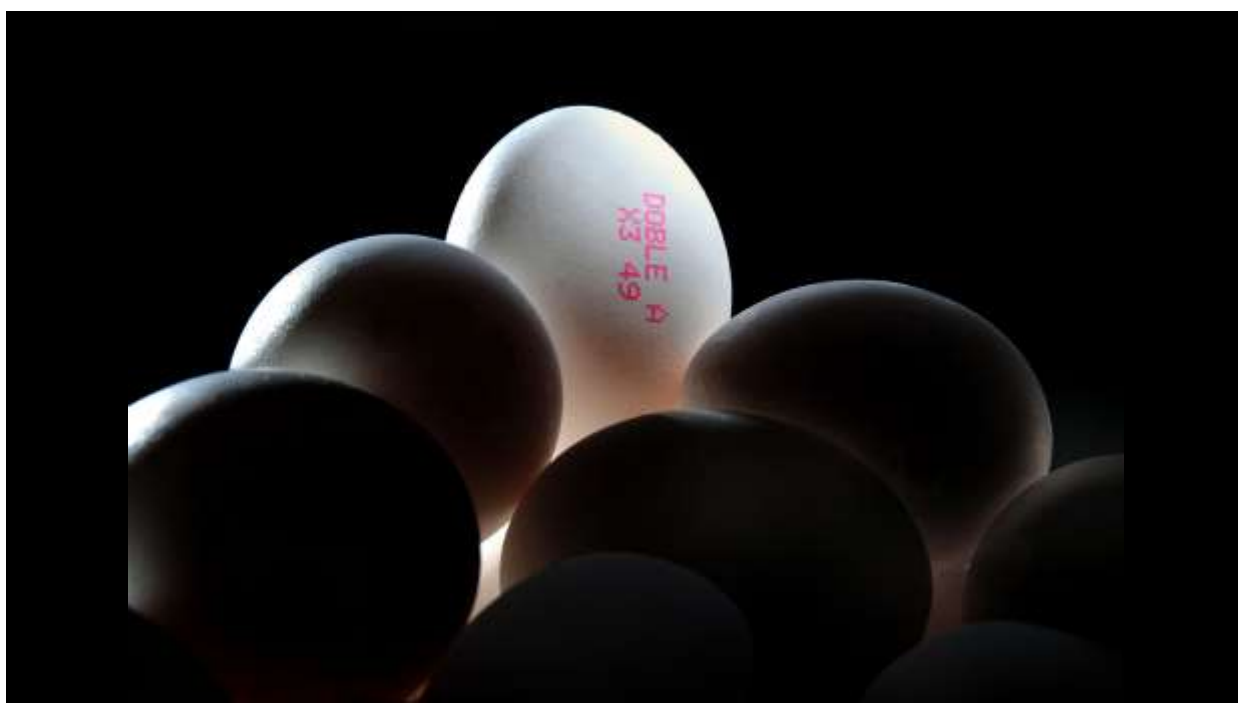
345



346



347



348

- **Ley del contraste:**

La posición relativa de los diferentes elementos incide sobre la atribución de cualidades (como ser el tamaño) de los mismos.

Sin contraste no hay percepción, si el fondo es blanco y escribo con tinta blanca no podre percibir la figura.

349



350



351



352

- **Ley de la proximidad**

- Los elementos tienen a agruparse con los que se encuentran a menor distancia.

En general se tiende a considerar como "un todo" a aquellos elementos que están más próximos.

353



354



355

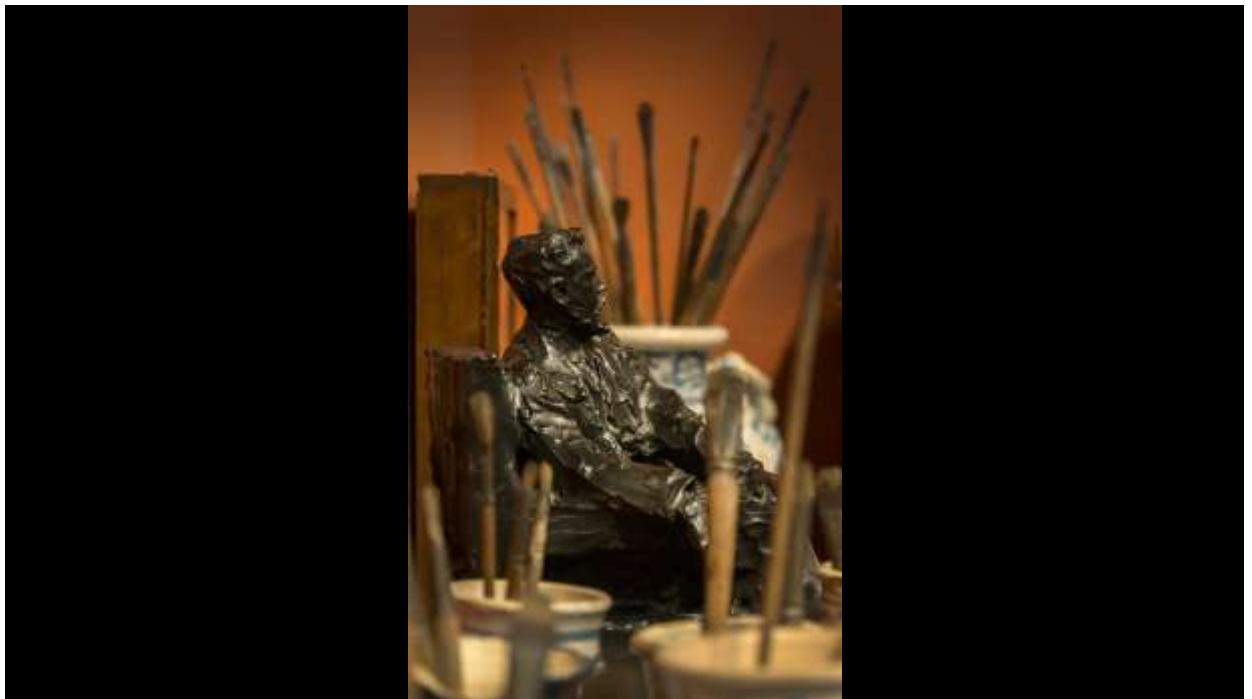


356

- **Ley de la Semejanza:**

Nuestra mente agrupa los elementos similares en una entidad. De este modo, dos elementos de forma similar rodeados de elementos cuyas formas difieren a éstos, serán asociados. La semejanza puede darse a través de las variantes de la forma, el tamaño, el color, la textura, el tono de los elementos y la dirección de las formas.

357



358



359



360

- **Ley de Continuidad**

Según este principio, los detalles que mantienen un patrón o dirección tienden a agruparse juntos como parte de un modelo

361



362



363

- **Principio de dirección común**

El principio de dirección común, implica que los elementos que parecen construir un patrón en la misma dirección son percibidos como una figura.

En igualdad de circunstancias, nuestro cerebro tiende a percibir como un conjunto aquellos elementos que se mueven conjuntamente, se mueven del mismo modo o se mueven de forma reposada respecto a otros.

364



365

- Es muy importante que para que exista movimiento común, es necesario que exista no solo una misma dirección, sino también una velocidad o ritmo constante.
- Este principio no puede ser considerado aisladamente, ya que actúa de manera integrada con otros.

366



367

- **Ley de Pregnancia:**

Cuando una figura es pregnante, por su forma, tamaño, color - valor, direccionalidad, movimiento, textura, nos referimos al grado en que una figura es percibida con mayor rapidez por el ojo humano. Aquello que capte nuestra atención en primer orden, tendrá mayor pregnancia que el resto de las formas de la composición.

368



369



370



371

Ejercicios:

Hacer dos fotos donde exista un sujeto principal claramente identificable jerarquizándolo a través de algunas de las leyes que acabamos de ver.

372

EL EQUILIBRIO



373

- El equilibrio se define literalmente como el “estado de un cuerpo cuando las fuerzas que actúan sobre él se compensan y anulan mutuamente, quedando estable”.

En la imagen ocurre exactamente lo mismo.

Podemos traducirlo de la siguiente manera:

“cuando un elemento dentro de un formato queda estable y armónico gracias a la compensación de fuerzas perceptuales a las que se somete”.

374

- **Los ejes visuales.** El equilibrio axial es aquel que tiene la estabilidad de los ejes vertical y horizontal, porque efectivamente están presentes en la composición y las formas.
- El equilibrio en las posiciones se basa en que la psicología humana reconoce como equilibrado un plano horizontal y una vertical. Estos son los ejes básicos de la estabilidad y del equilibrio visuales. Las formas inclinadas generan un movimiento que desequilibra, generan una tensión y llaman más la atención por ser estresantes para la vista.

375



376

- Estas fuerzas perceptuales existen de una manera psicológica en la interpretación del espectador. Con ellas se interpretan atracciones y repulsiones como propiedades genuinas del formato y de los elementos que éste contiene.

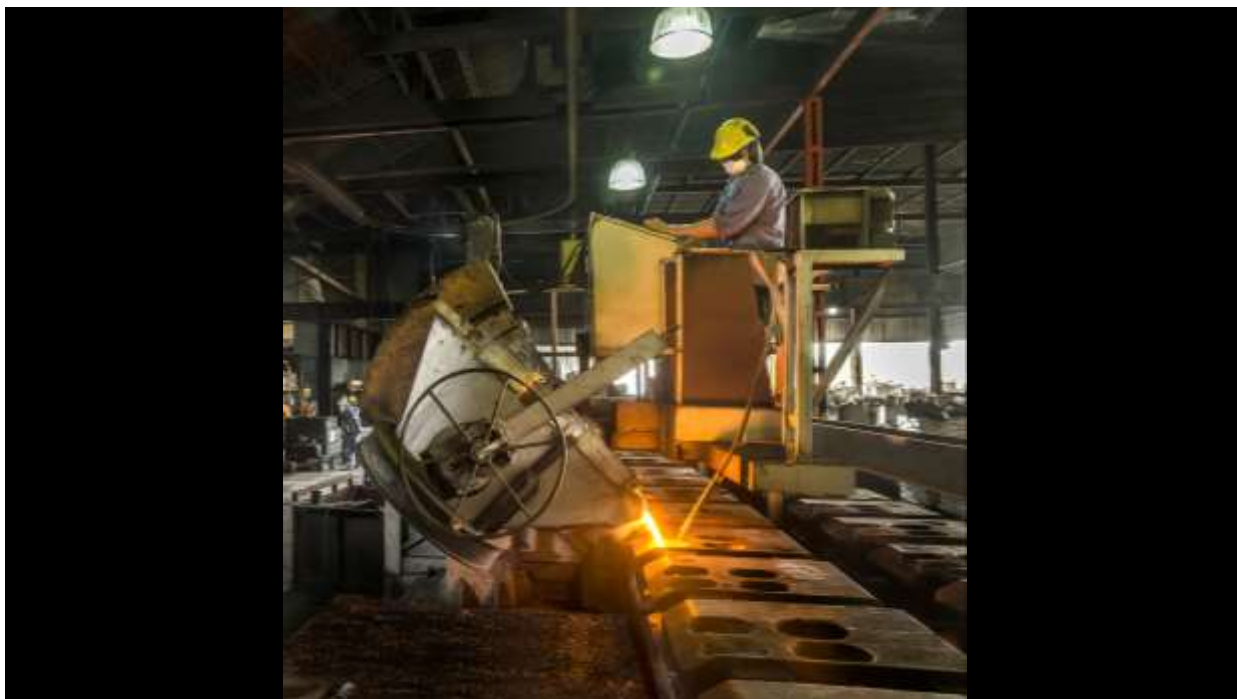
377



378



379



380



381

- Cuando un objeto es empujado o atraído desde dos direcciones contrarias y con la misma intensidad, decimos que el objeto en cuestión está equilibrado. En cambio, cuando las fuerzas que actúan sobre este objeto tienen intensidades diferentes decimos que está desequilibrado.
- Principalmente provienen de dos factores diferentes: **el formato y los elementos.**

382

Las fuerzas del formato

Ejerce fuerzas sobre los elementos que contiene.

Los elementos colocados dentro del formato dependerán de su posición respecto a estas fuerzas para estar sólidamente asentados o, por el contrario, manifestar tensión y desequilibrio. Además del espacio que ocupa.



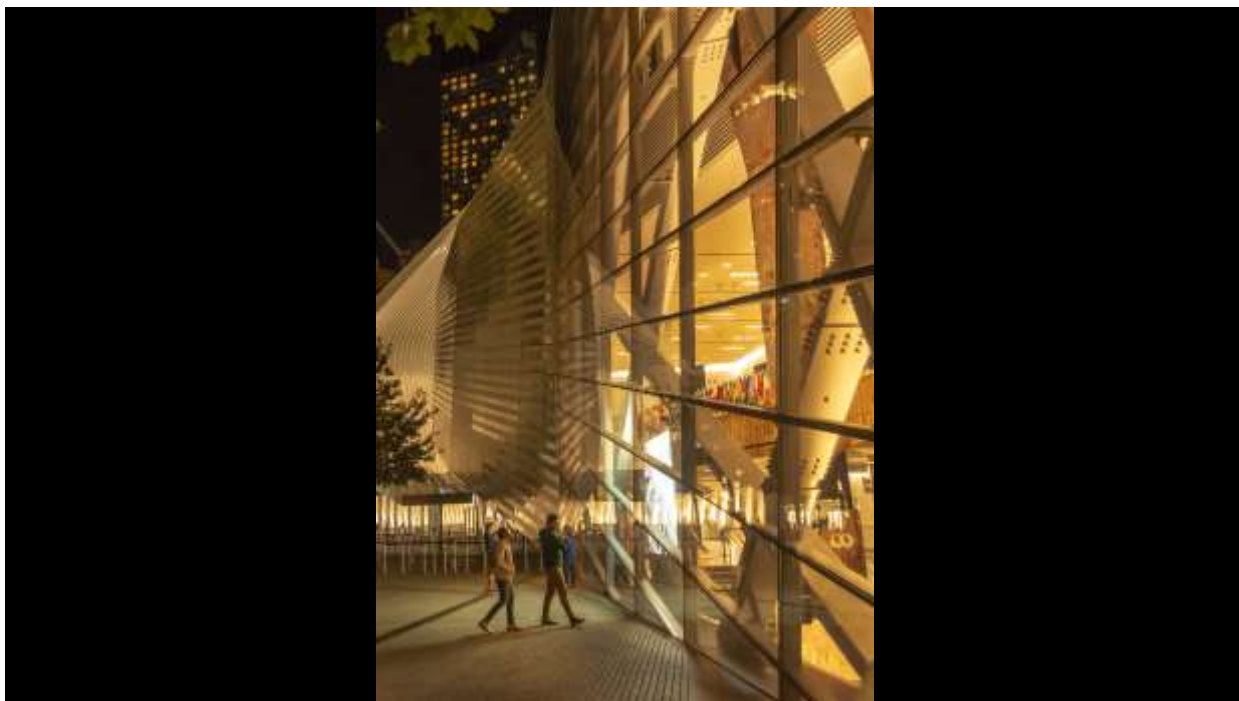
383



384



385



386

La fuerza de los elementos

Los elementos se influyen mutuamente mediante las fuerzas de atracción o repulsión que emiten, construyendo de esta manera el equilibrio de la composición general.

Por lo tanto, puede compensarse el desequilibrio de un elemento mediante el uso de un elemento que lo equilibre o viceversa.



387



388

- Estas fuerzas provienen de las propiedades genuinas de los elementos.
- El peso y la dirección, influyen especialmente en el sentido de equilibrio.

389



390



391

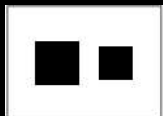
- Cada elemento tiene un peso concreto, y cuanto mayor sea éste más fuerza ejercerá sobre los demás elementos.

El peso está definido por las siguientes razones:

- **Ubicación, profundidad espacial, tamaño, color, aislamiento, forma, interés intrínseco, etc**

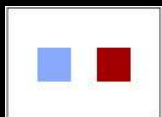
392

Tamaño: Cuanto mayor es el tamaño de un elemento, más peso tiene.



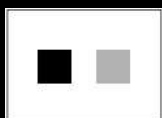
393

Color: Los colores cálidos, oscuros y saturados pesan más que los fríos, claros y poco saturados.



394

Contraste: Cuanto mayor es el contraste del color del elemento respecto al color de fondo más pesado es. Este contraste puede estar causado por saturación, tono o luminosidad.



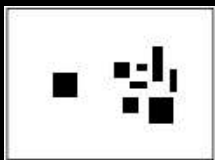
395

Claro sobre oscuro: Los elementos de colores claros sobre fondos oscuros pesan más que los elementos de colores oscuros sobre fondos claros.



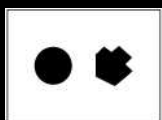
396

Aislamiento: Cuanto más aislado está un elemento más peso tiene.



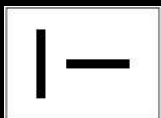
397

Forma: Cuanto más regular y geométrica sea la forma del elemento más peso tiene.



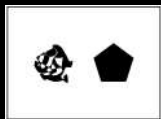
398

Verticalidad: Un elemento en posición vertical pesa más que uno en posición horizontal. Esto se debe al ritmo de lectura propio de cada cultura.



399

Interés intrínseco: En este caso el peso depende del espectador.



400

Sensación del espectador: Dependiendo de la sensación que el elemento transmite



401

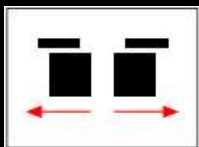
- **LA DIRECCIÓN**
- Cada elemento o combinación de elementos expresa una dirección concreta que repercute directamente sobre el equilibrio mediante la fuerza que ejerce visualmente. La dirección puede producirse por las siguientes razones:

402



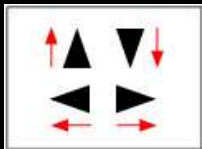
403

Atracción: La dirección está definida mediante el peso que ejercen elementos cercanos.



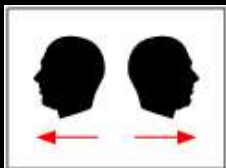
404

Forma: La forma de los objetos puede expresar dirección



405

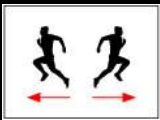
Temática: En este caso vuelve a entrar en juego la interpretación del espectador y su conocimiento sobre el elemento.



406

Movimiento:

La dirección del elemento se percibe a través de la interpretación del movimiento que expresa.



407

- El equilibrio hace que todo cambio en la imagen y su composición no parezca posible, todo adquiere un carácter de “necesario” para que la imagen funcione. Éste no tiene porque exigir simetría ya que puede estar propiciado por la combinación de fuerzas.
- El desequilibrio produce el efecto de accidentalidad, percibimos que la imagen es transitoria e incorrecta. El efecto de movimiento provocado hace que la estaticidad propia de una ilustración, que al fin y al cabo es una imagen sin movimiento, pase a ser un estorbo.

408

- La distribución de los elementos ha de hacerse posicionando los objetos según su "**peso visual**" o importancia, dentro del encuadre, ya sea por ser figura humana, por el color, la forma o cualquier atractivo que tenga ese elemento dentro de la imagen.

409



410



411

- Dos tipos de equilibrio: el estático y el dinámico.
El equilibrio estático se suele identificarse con la simetría, y es fácil encontrarlo en tres esquemas fotográficos: los centrales, binarios y atonales.

412

CENTRAL



413

BINARIOS



414

- ATONALES
con muchas
unidades de
igual peso
creando
textura en
lugar de
estructura.



415

- El equilibrio dinámico goza quizás de mayor predicamento, por cuanto supone un compromiso difícil entre fuerzas desiguales; **los esquemas jerárquicos**

416

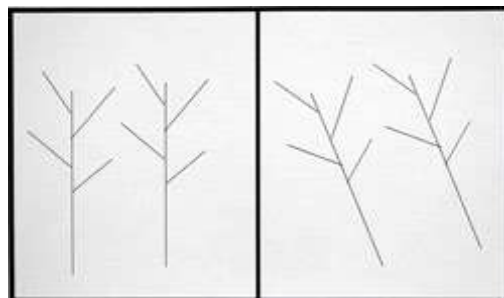


417



418

- El equilibrio es una referencia visual fuerte y firme, una base sobre la que elaborar sensaciones visuales.



El equilibrio es fundamental en la naturaleza, ya que su estado opuesto es el colapso.

419

- El concepto de "peso visual" se toma en un sentido de mancha o masa, y también como el del volumen y el peso que intuitivamente asociamos a cada elemento.
- El equilibrio también se extiende a las composiciones verticales, por ello inconscientemente, la foto nos resulta más natural si situamos los objetos más pesados más abajo que los ligeros.

420



421

desequilibrada



422



423



424



425



426

FUERZA DE ATRACCIÓN VISUAL

- Es la capacidad que tienen los distintos elementos en la foto para llamar más o menos la atención del espectador
- Cada elemento tiene un valor determinado.
- La fuerza de atracción de cada objeto varía en función de su ubicación, de su forma, color, del entorno, de su nitidez, tamaño, etc.

427

Un elemento más grande tiene más FAV que uno más chico



428

Un elemento en un espacio vacío tiene más fuerza de atracción por sí solo que colocado junto a otros elementos



429

Un elemento negro sobre blanco, o blanco sobre negro, tiene más fuerza que el mismo elemento sobre gris



430

Si existen dos elementos con la misma FAV, deben situarse equidistantes del centro



431

La figura humana (el rostro sobre todo), tiene un FAV mayor que cualquier elemento en la foto



432



Lo enfocado tiene más
FAV que lo
desenfocado

433

Si uno de ellos
tiene una FAV
mayor que el otro
debemos acercar
este elemento al
centro del
encuadre o alejar
el otro



434

- Los tonos claros sobre fondo oscuro pesan más que los oscuros sobre fondo claro
- A la derecha pesa más que a la izquierda (**fig. 6**).

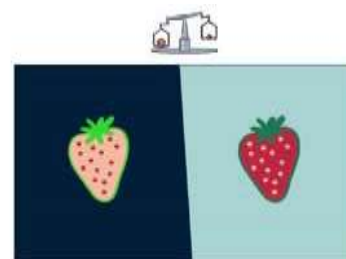


Fig. 7

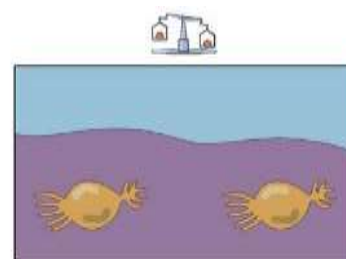


Fig. 6

435

- A igualdad de fondo, es más pesado el tono que más contraste (**fig. 8**).
- Una zona negra tiene que ser mayor que otra blanca para contrapesarla (**fig. 9**).

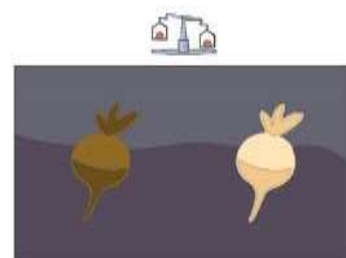


Fig. 8

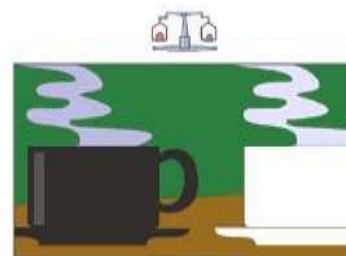


Fig. 9

436

ARMONÍA

- Desde una perspectiva general, la armonía es el equilibrio de las proporciones entre las distintas partes de un todo, y su resultado siempre connota belleza.

437



438



439

Implica la organización y confluencia de los elementos que conforman la obra, ya sea plástica, musical o escénica. En la música se entiende como el encadenamiento de acordes. En las artes plásticas del color, línea, volumen composición, etc.

440

Los elementos se acoplan estéticamente, no que estén dando la sensación de caos o conflicto, sino que sean agradables por su distribución y coherencia temática.

441



442

• **ARMONÍA TONAL**

- Armónicas son las combinaciones en las que se utilizan modulaciones de un mismo tono, o también de diferentes tonos, pero que en su mezcla mantienen los unos parte de los mismos pigmentos de los restantes.

443



444



445



446

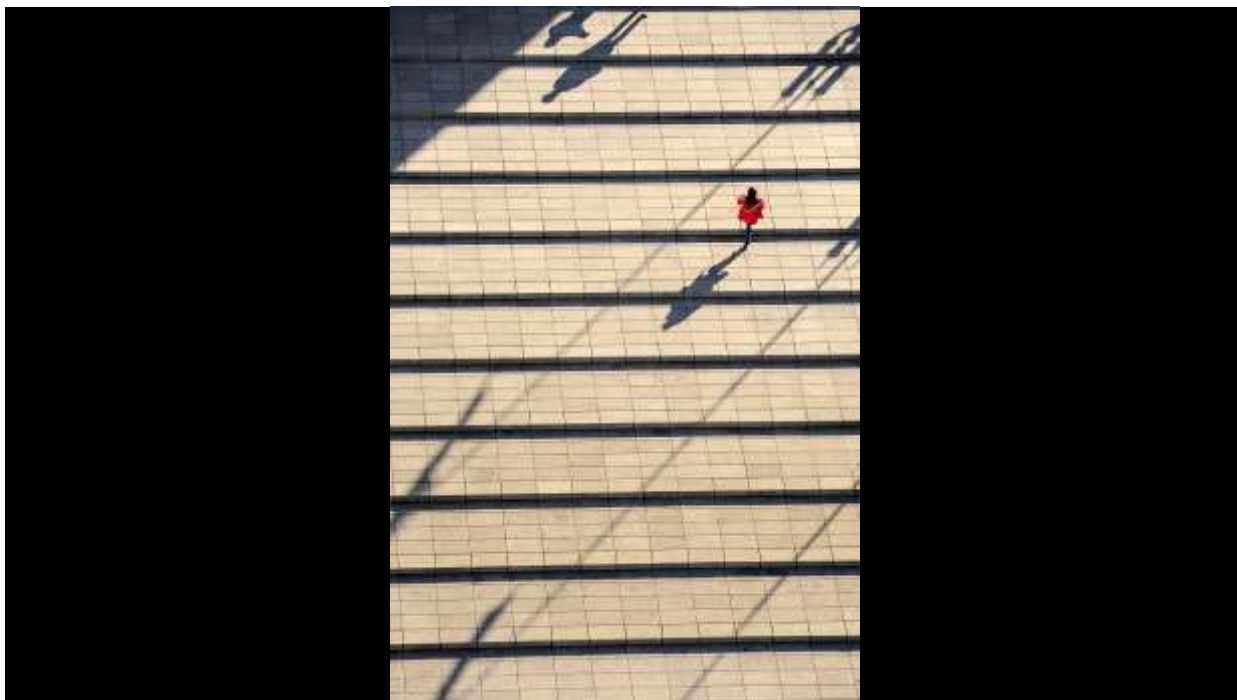
- **El punto**

- El punto es el elemento compositivo más sencillo ya que se trata de un único elemento. Tampoco quiere decir que no vayamos a conseguir grandes resultados incluyendo un único elemento en nuestra composición sino todo lo contrario. Determinar en que posición del encuadre colocamos el punto dará a la imagen una sensación de dinamismo o stress, o todo lo contrario, una sensación de estabilidad.

447



448



449

Colocar el punto en las intersección de los tercios le dará a la imagen cierta sensación de dinamismo. Sin embargo, colocarlos en el centro le dará a la imagen una sensación de estabilidad.



450

- Cuando se encuentra solo en el plano, tiene un gran poder de atracción.
- Si se añade otro punto en el mismo plano, produce una sensación de tensión.



451



452



453



454

La Línea

Puede ser definida como la unión o aproximación de varios puntos. Casi siempre genera dinamismo y definen direccionalmente la composición en la que la insertemos.

Su presencia crea tensión en el espacio donde la ubiquemos y afecta a los diferentes elementos que conviven con ella.

455



456

- Puede definirse también como un punto en movimiento o como la historia del movimiento de un punto, por lo cual tiene una enorme energía, nunca es estática y es el elemento visual básico del boceto (Kandinsky, 1968).



457

- **LA PROPORCIÓN ÁUREA**
- Se le ha asignado muchas definiciones y nombres; El número de oro, el número dorado o número áureo, sección áurea, medida áurea o divina proporción.

Leonardo Pisano, también conocido como Fibonacci, fue un famoso matemático de Italia que se dedicó a divulgar por Europa el sistema de numeración árabe (1, 2, 3...) con base decimal y con un valor nulo (el cero) en su *Libro del ábaco* en 1202.

458

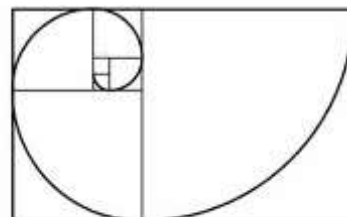
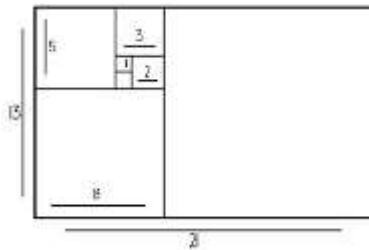
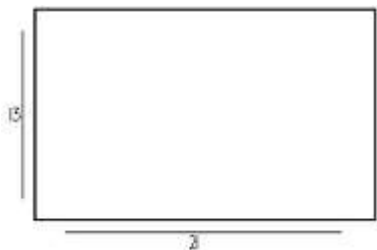
- Pero, el gran descubrimiento de este matemático fue la Sucesión de Fibonacci que, posteriormente, dio lugar a la proporción áurea en arte.
- **¿Qué es la Sucesión de Fibonacci?...** Se trata de una serie numérica: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, etc. Es una serie infinita en la que la suma de dos números consecutivos siempre da como resultado el siguiente número ($1+1=2$; $13+21=34$). La relación que existe entre cada pareja de números consecutivos (es decir, si dividimos cada número entre su anterior) se aproxima al número áureo (1,618034).

459

A.- Si trasladamos la secuencia numérica anterior a un rectángulo nos encontramos con el siguiente ejemplo para una mejor comprensión:

B.- Si seguimos la división con la sucesión de Fibonacci:

C.- Al unir diferentes vértices con una línea nos aparecerá la famosa **Espiral de Oro** que se encuentra muy presente en la naturaleza resultando visualmente una proporción "natural".



460



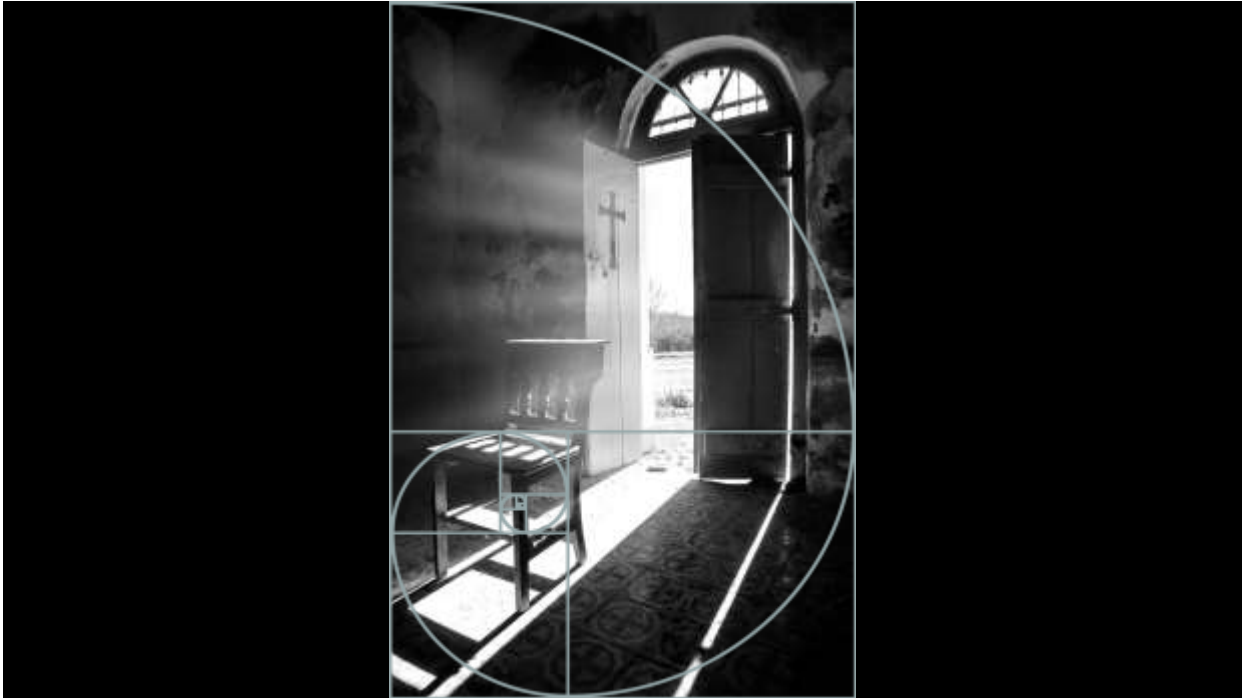
461



462



463



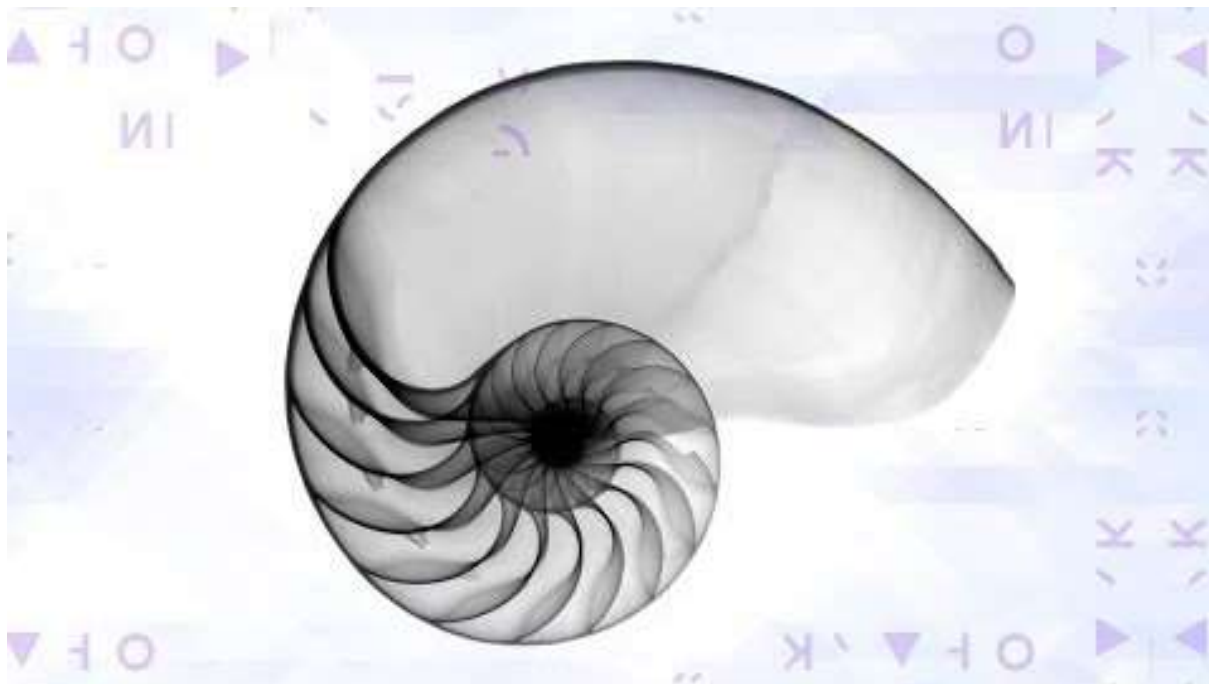
464



465



466



467

BALANZA ROMANA

468

- **La ley de compensación de masas:** Según esta ley, el plano que ha de constituir el centro de interés lo desplazamos del eje de simetría y buscamos un equilibrio dinámico entre los otros planos. Esta estructuración del espacio es más libre y dinámica.
(éste equilibrio se logra tal como en una balanza romana)



469



470



471



472

REGLA DE LOS TERCIOS

473

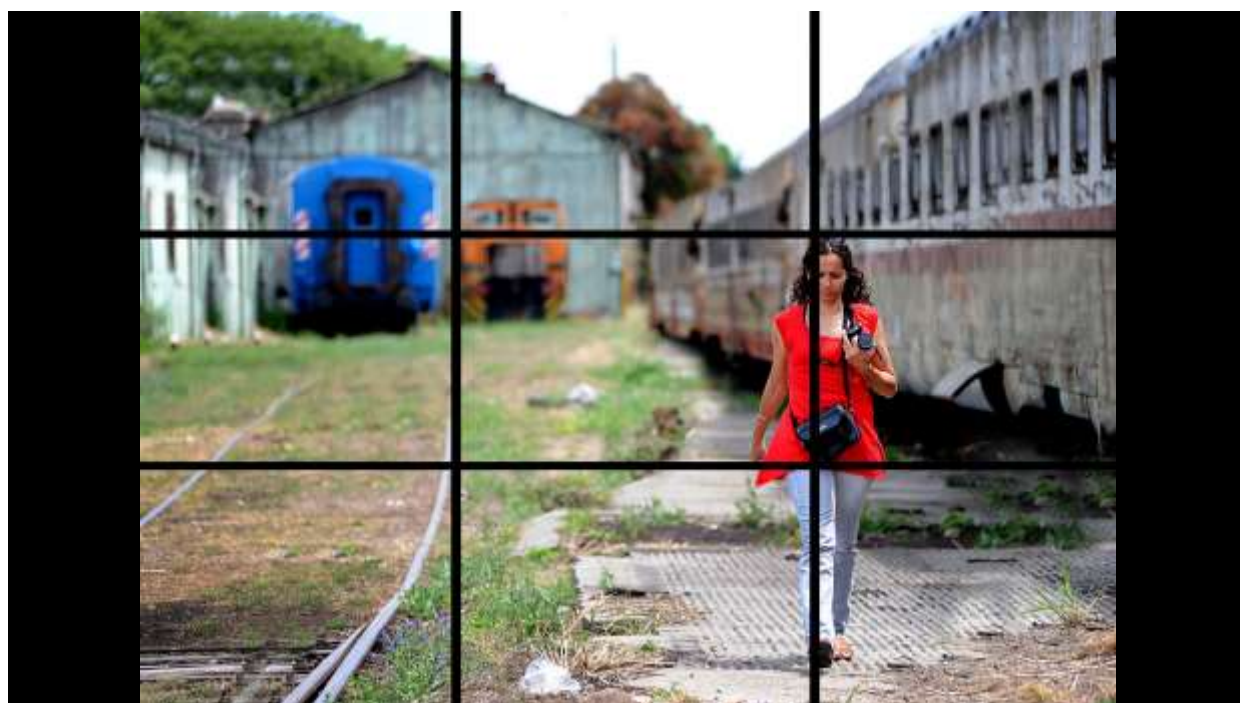
Los principios de la composición son útiles para que la organización de nuestra imagen sea agradable



474

- En el recuadro fotográfico deben trazarse, imaginariamente, dos líneas equidistantes verticales y dos horizontales, siendo en torno a alguno de los cuatro puntos donde se cruzan las cuatro líneas, en donde debe colocarse el motivo que deseamos resaltar dentro de la composición.

475



476



477



478



479



480



481



482



483

Espacio negativo

484

CUANDO EN EL TERCIO CENTRAL Y
EN EL OPUESTO AL DEL SUJETO
PRINCIPAL, NO HAY NADA QUE
LLAME LA ATENCIÓN, LO
DENOMINAMOS
“ESPACIO NEGATIVO”

485



486



487



488

LLENAR EL ENCUADRE

El sujeto ocupa la mayor superficie del encuadre centrándolo para que no quede desequilibrado.
Muy útil para retratos

489



490



491



492



493



494



495



496



497



498

Las Líneas en la composición

Las líneas pueden estar formadas por **formas geométricas, por sombras, por espacios vacíos** o incluso **por diferentes sujetos de la fotografía**. Y lo que es más importante: no es necesario que las líneas sean el centro de atención de nuestra fotografía, pueden ser, simplemente, un mero apoyo a la composición o la expresividad de ésta. Pueden ser conductivas para la vista.

499

LÍNEAS RECTAS

HORIZONTALES:

- Transmiten idea de descanso, paz, tranquilidad, reposo serenidad. Evoca al horizonte. Varias de ellas juntas dan impresión de alejamiento



500

- Son claves por una razón de peso: vemos el mundo en horizontal. **Se ajustan mejor a un formato de encuadre horizontal.** El ojo se comporta como un perfecto escáner y le resulta interesante recorrer líneas horizontales en formatos de encuadre apaisados. **La línea horizontal por excelencia será el horizonte**, presente en la mayor parte de paisajes, fotografías de diversas temáticas y punto de referencia.

501



502



503



504

- La otra razón de “peso” será la relación de éstas con la fuerza de la gravedad. Éste fenómeno físico natural nos invita a **considerar las líneas horizontales como una “base”** en la cual poder sostener objetos, una base estable, pesada, de calma y descanso.

505



506

• RESUMEN

- Se ajustan mejor a **formatos de encuadre horizontales**
- Pueden expresar **distancia y amplitud a través de la relación con el horizonte**
- Se consideran una **base**
- Son **estables**
- Evocan **calma y descanso**

507

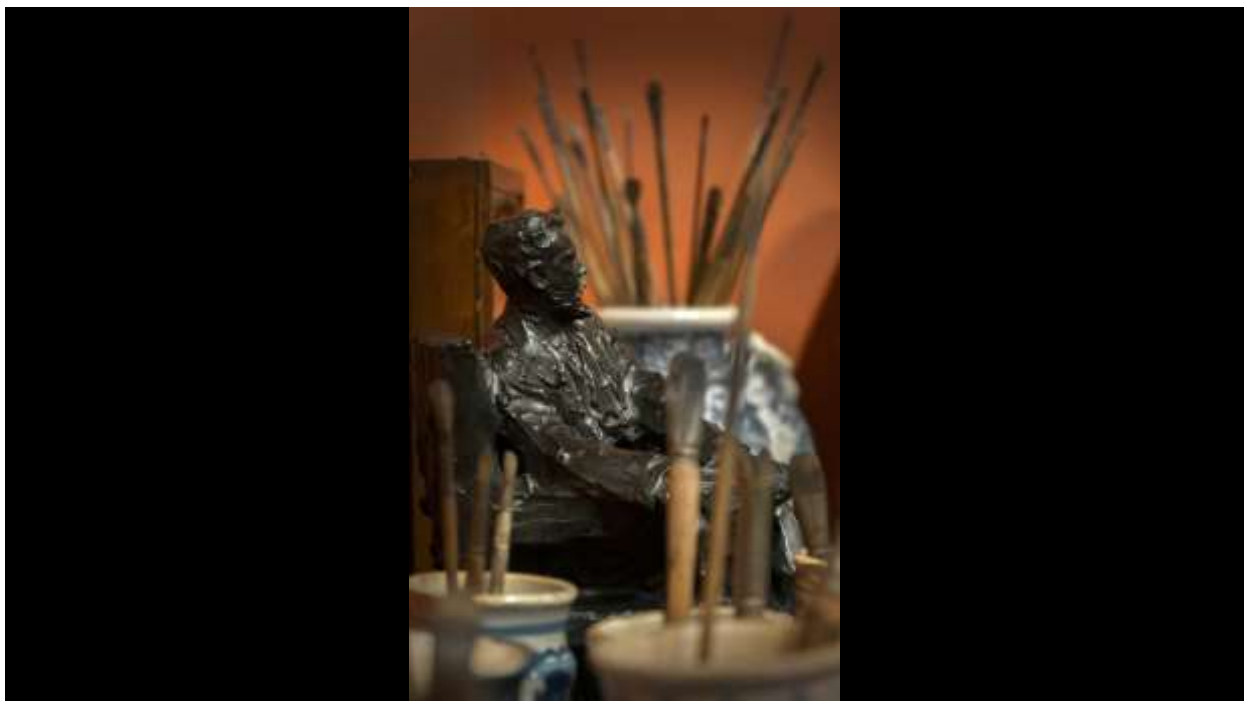
VERTICALES:

Transmiten idea de equilibrio, elevación dignidad, representa la verticalidad del hombre, si una línea vertical domina el cuadro parece que aumenta su altura.

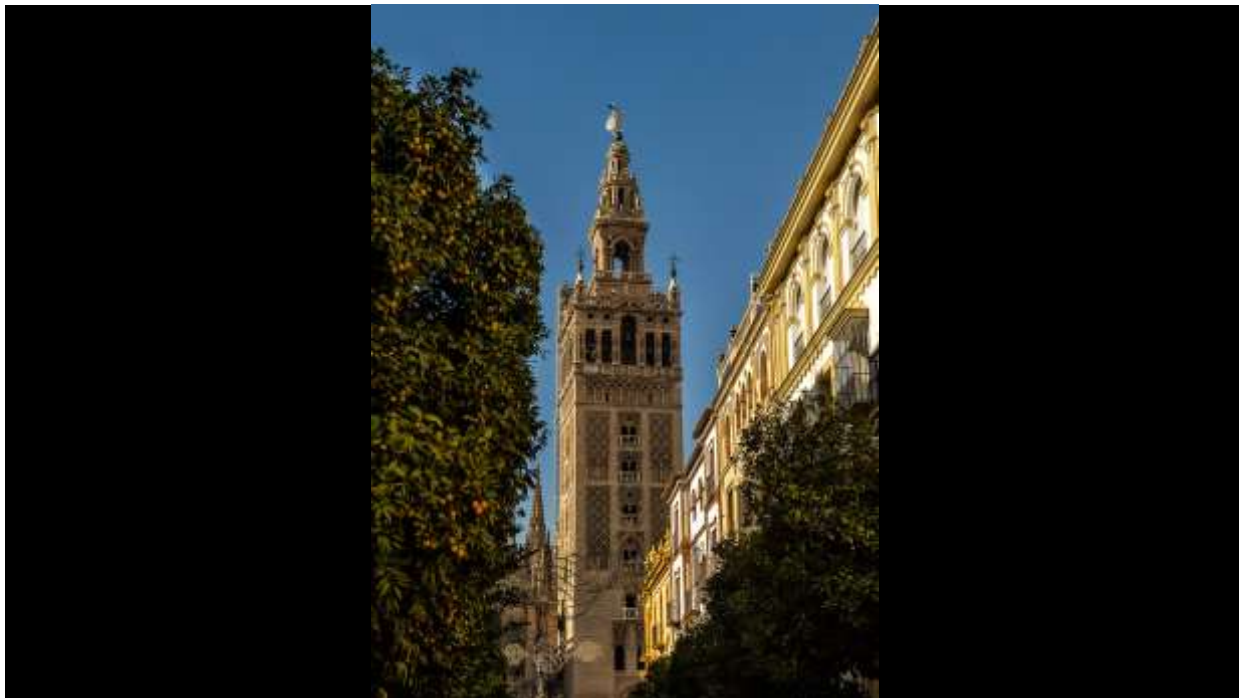
508

- Al contrario que las líneas horizontales, las verticales transmiten **fuerza, poder y crecimiento**.
- Por norma general, **la vista empieza leyéndolas desde arriba**, así que pueden llegar a dotar las imágenes de un gran dinamismo, pues los ojos "caerán" por ellas hasta llegar al borde inferior de la imagen.

509



510



511



512



513



514

- Se ajustan mejor a formatos de encuadre verticales
- Un conjunto de verticales puede actuar como una horizontal
- Cualquier mínima inclinación de una vertical será detectada por el ojo
- Árboles, edificios o personas constituyen líneas verticales por excelencia
- La dirección de la fuerza de la gravedad coincide con una línea vertical

515

- Pueden actuar como barreras, diferenciando planos y expresando fuerza y poder.
- La aparición conjunta de verticales y horizontales equilibra las propiedades de ambas



516

LÍNEAS DIAGONALES

- Si son ascendentes del ángulo inferior izquierdo al superior derecho, es una línea que da sensación de armonía, unión de elementos y equilibrio.
- No siempre la línea es visible como tal, muchas veces son elementos que llevan nuestra mirada hacia algún lugar del encuadre.

517

- Las líneas diagonales permiten una variedad de ángulos ilimitados. **Hay una variable intrínseca a las diagonales: el grado de inclinación.** Dicha inclinación provoca tensión compositiva otorgando propiedades muy marcadas: **dinamismo, velocidad y dirección más allá de la expresión de una vertical**, más actividad y vida en la imagen.

518

- El máximo ángulo que podremos conseguir (a camino entre una vertical y una horizontal) será de 45° , convirtiéndose en una potente herramienta para expresar el máximo de actividad.



519



520



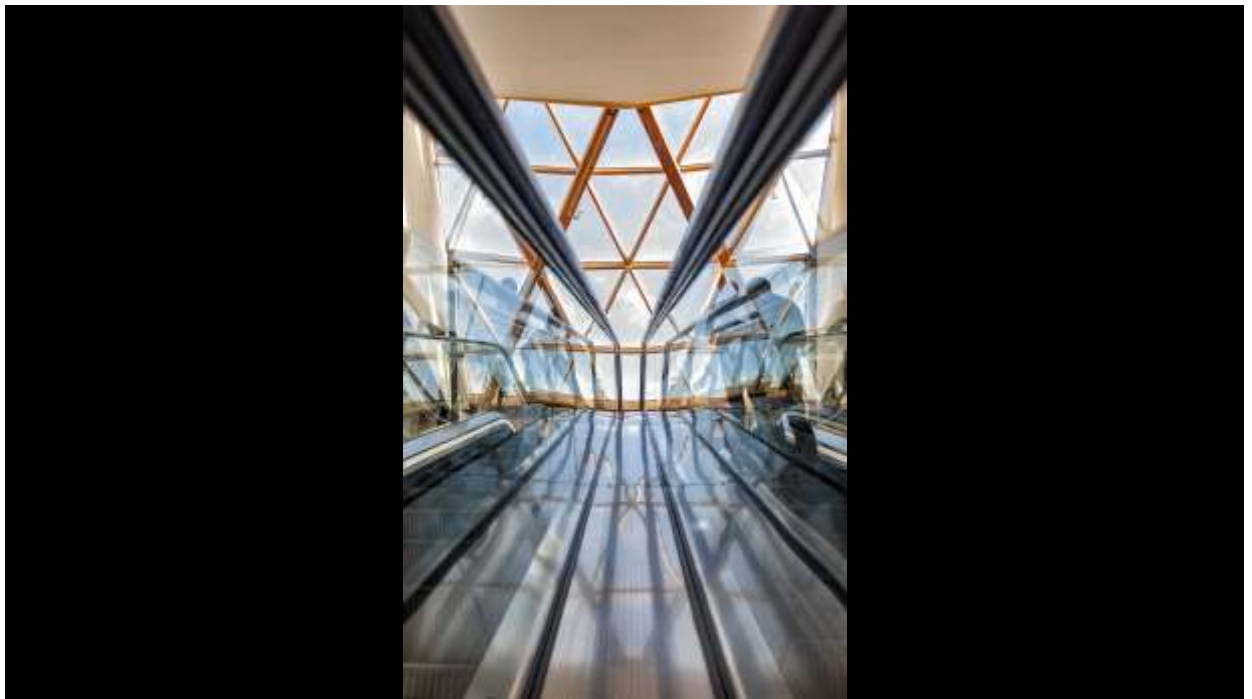
521

- **Una diagonal provocará inestabilidad y, como apuntábamos antes, cierta tensión no resuelta.** Tengamos en cuenta que la mayoría de los objetos creados por el hombre se componen de verticales y horizontales y, **en la mayor parte de los casos, la diagonal aparece únicamente por efecto de la perspectiva.**

522

- ¡La perspectiva! Otra característica más que apuntarle a las diagonales, especialmente útiles cuando surgen varias en una misma escena y convergen, una perfecta guía para los ojos. Las implicaciones derivadas de la perspectiva en éste caso son obvias: **profundidad y distancia.**

523



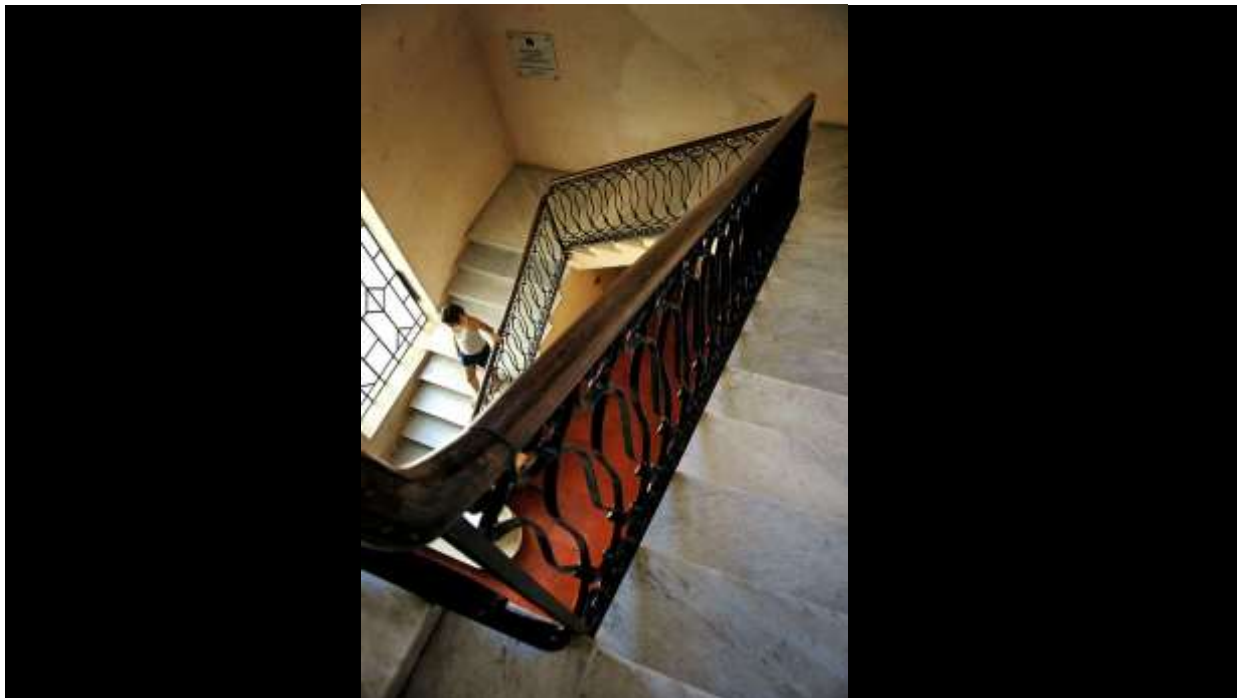
524



525



526



527



528



529

- Permiten una variedad de ángulos (grados de inclinación) compleja.
- Su máxima expresión corresponde a una diagonal de 45° .
- Más dinamismo, velocidad y dirección que el resto de líneas.
- Su relación con la fuerza de la gravedad provoca inestabilidad, tensión no resuelta.
- En la mayoría de los casos aparecen por efecto de las perspectiva.
- Varias diagonales convergiendo constituyen una potente herramienta para dirigir la mirada.

530

LA LÍNEA CURVA

- Representa la gracia, el movimiento con ritmo. Y nos sorprende al guiarnos.
- Atrae a nuestro ojo por su ondulación y recorrido
- Muestra femineidad, si es abierta representa dulzura, es maternal si es cerrada y marcada indica sensualidad.

531

- **La principal característica de las líneas curvas será su progresivo cambio de dirección y, como tal, aportará ritmo y movimiento.**
- **De manera natural las líneas curvas se asocian con la elegancia y la delicadeza,** son atractivas en sí mismas y al igual que las diagonales, se presentan como un gran recurso dirigiendo la mirada a través de nuestras imágenes.

532

- Tal y como sucedía en las rectas, podemos construir líneas curvas mediante asociación de puntos, por implicación, además de un sinfín de recursos arquitectónicos y naturales disponibles tales como arcos, ramas de árboles o rutas serpenteantes.



533



534



- Como curvas surge **también una característica más: la sensación de cierre.** Esto viene de la asociación que se establece con los círculos, una línea curva podría considerarse como parte del trazo de una circunferencia

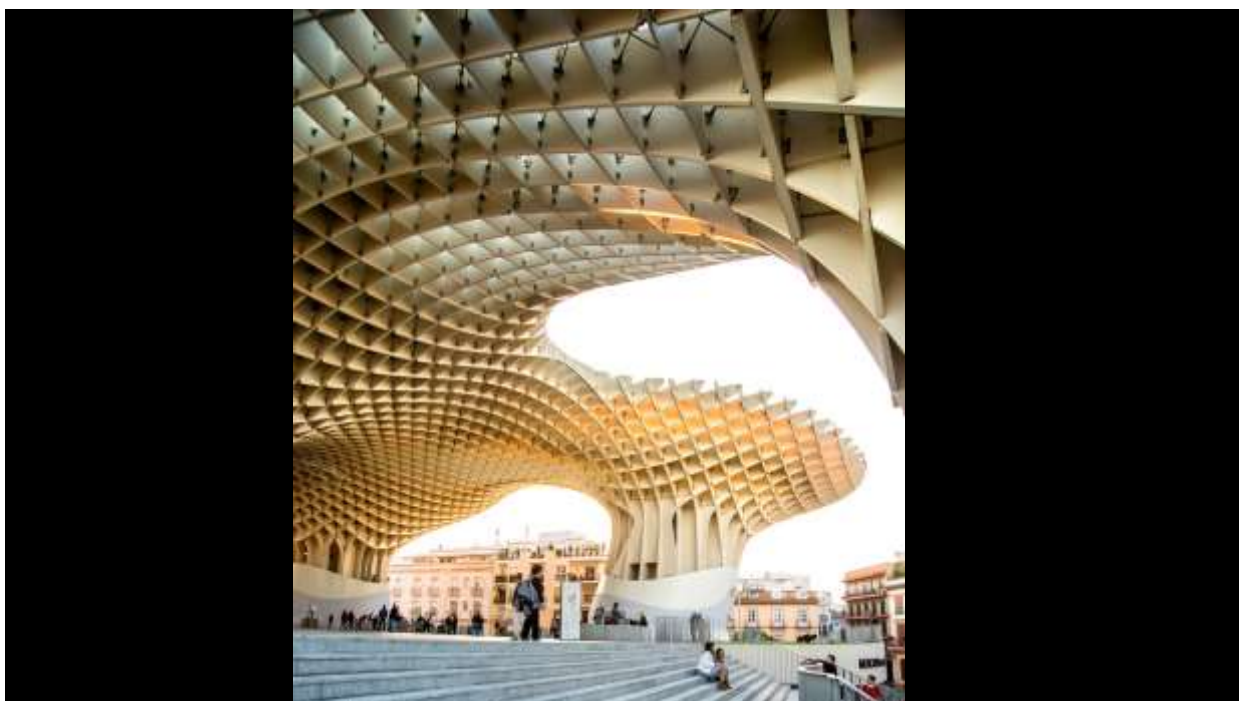
535

- Ofrecen un progresivo cambio de dirección
- Expresan ritmo y movimiento más allá que las rectas. También son suaves y fluidas
- Son atractivas por naturaleza, asociándose con la elegancia y delicadeza
- Constituyen una potente herramienta dirigiendo la mirada

536



537



538



- Pueden formarse mediante implicación de puntos o aprovechando la curvatura de estructuras artificiales y naturales
- Poseen sensación de cierre gracias a su natural asociación con círculos

539

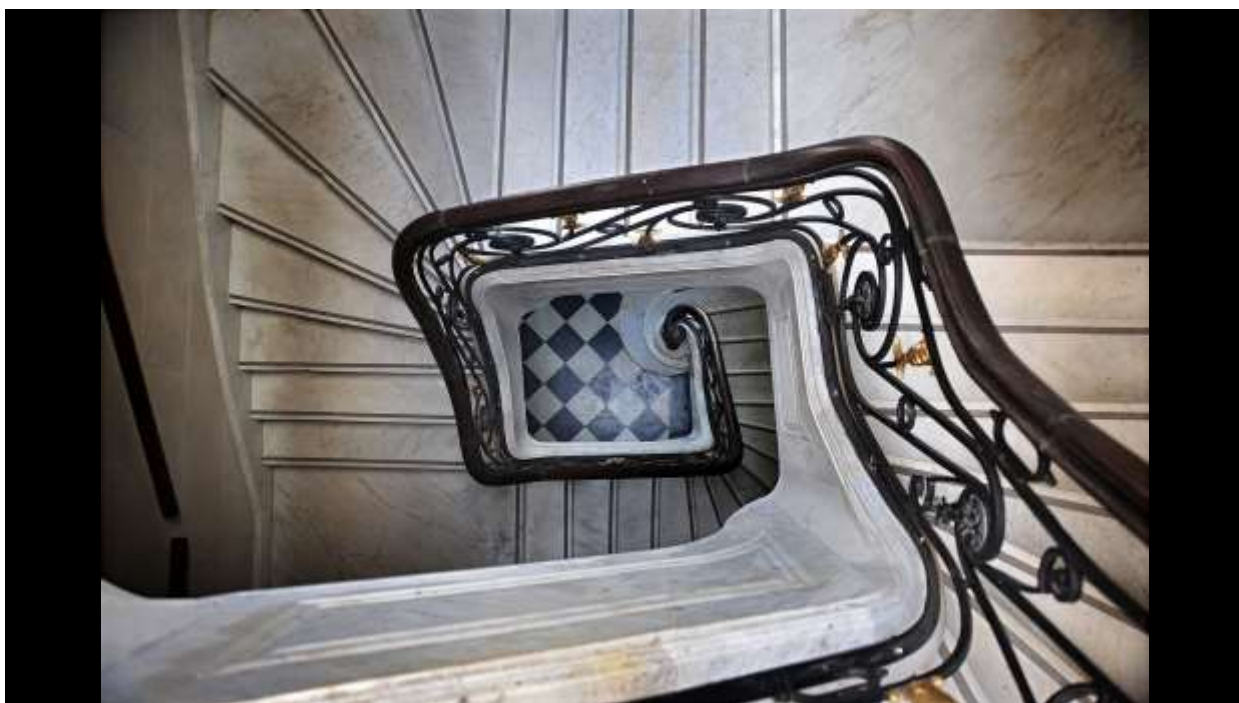
Líneas Varias

- **Ascendentes**
- **Descendentes**
- **Quebradas**
- **Concéntricas**
- **Radiales**

540



541



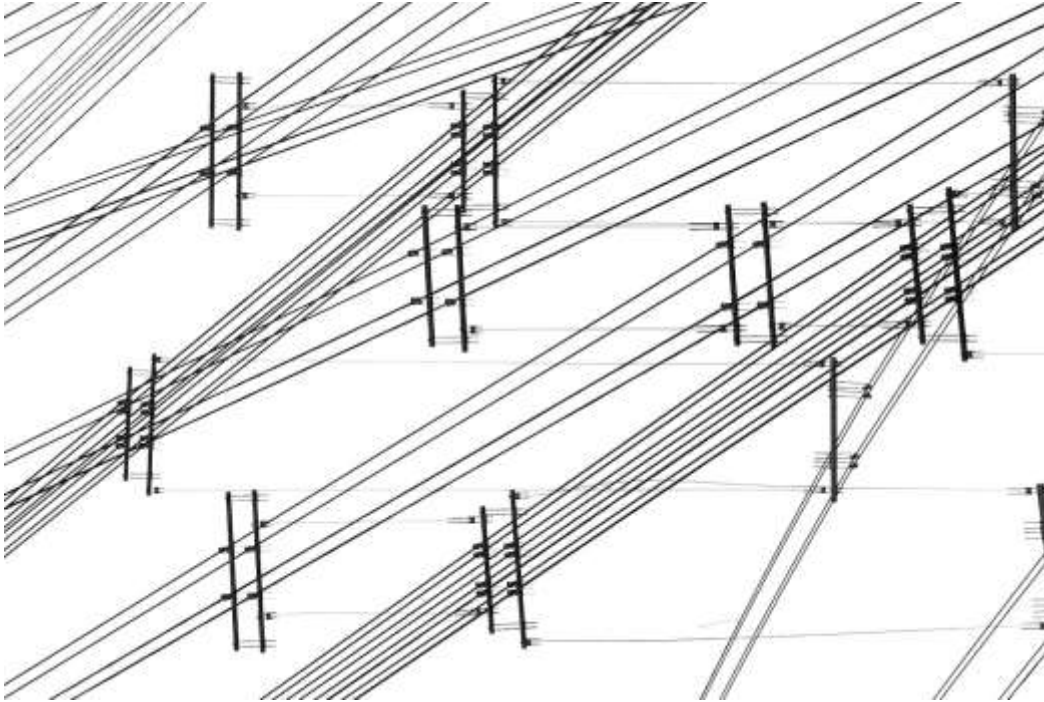
542



543



544



545

- **EJERCICIO:**
- Fotos con un mismo elemento pero con distintos recursos compositivos: tercios, líneas, zona aurea, balanza romana, etc.

546

Figuras geométricas o letras

Se producen por la ubicación de los elementos en el encuadre los cuales hacen que la vista recorra la imagen formando una figura geométrica como ser un triángulo o un rombo, o una letra, por ejemplo la "S" o la "X".

547



548



549



550

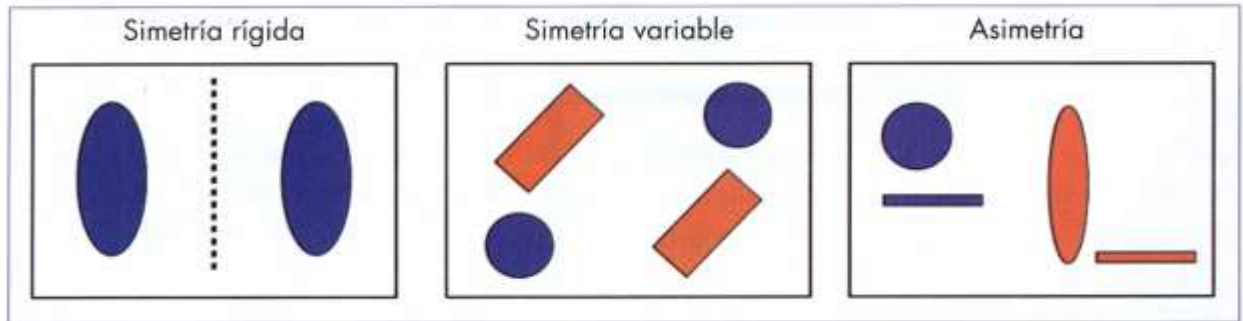


551



552

SIMETRÍA



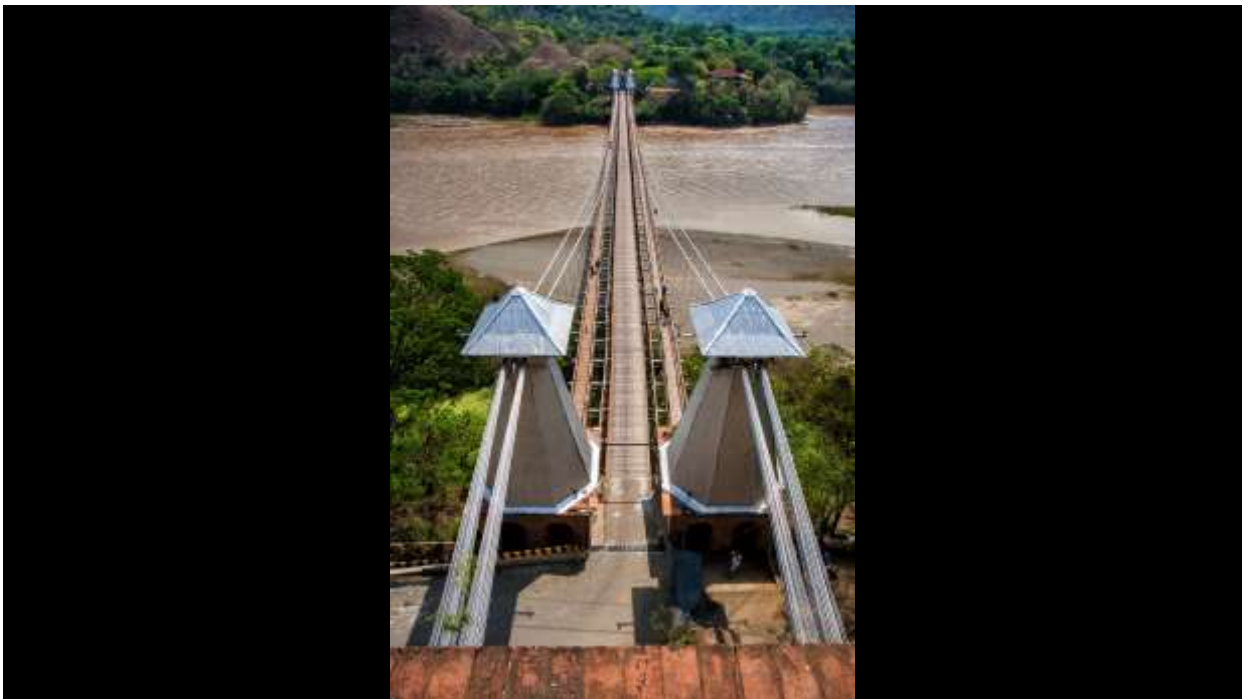
553

- **RÍGIDA:** se basa en la perfección geométrica. Ambas partes de la imagen coinciden, el eje central puede ser elemento físico o imaginado.

554



555



556



557



558



559

- **VARIABLE:** Son elementos cuya disposición es menos rígida con más libertad en su ubicación y tamaño. Pueden haber cambio de actitudes o de posiciones en las figuras u objetos. Está cerca de la regla de tercios y nos basamos en figuras similares de cada lado del cuadro. Equilibrios binarios.

560



561



562

ASIMETRÍA

- **La asimetría.** Poseen más fuerza e **impacto expresivo**, a la vez que resulta más ágil y dinámica.
- Se puede producir desde el mero encuadre hasta el enfoque, el color, el volumen o la perspectiva de la imagen..

563

- Hay que tener en cuenta que resulta necesario compensar el desequilibrio de alguna forma, a lo que nos puede ayudar también el color, con el enfoque selectivo o con elementos formales como la textura, el tono o la forma. Es más difícil de desarrollar, pero nuestro ojo fotográfico debe acostumbrarse a **componer asimétricamente de forma intuitiva**.

564



565



566



567

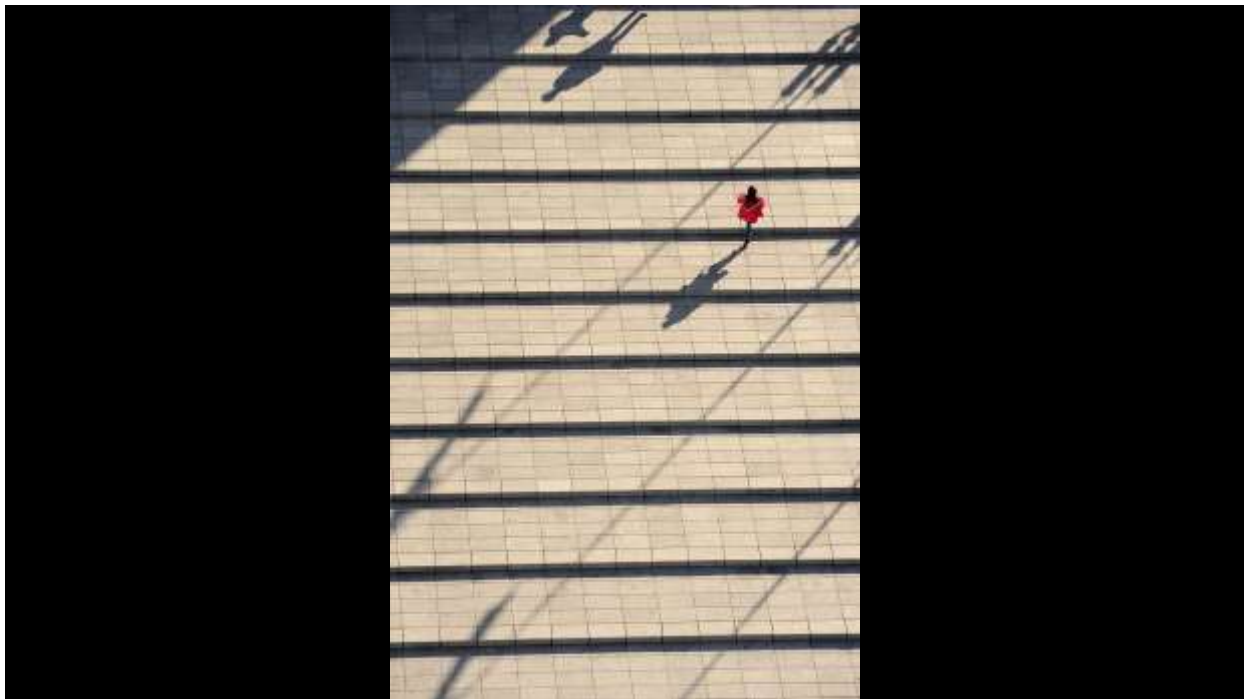
- En el caso de figuras simétricas es fácil apreciar su equilibrio en el espacio. Sin embargo, con figuras asimétricas el análisis y establecimiento de equilibrio es más complejo. La tensión no es un valor de juicio -bueno o malo- es una técnica más para comunicar o crear estilo.

568

RITMOS VISUALES

- Son la repetición de un mismo elemento dentro del cuadro, en forma regular, muchas veces formando patrones o formas geométricas.
- Pueden estar interrumpidos por un sujeto principal, lo recomendable es que esté en un punto fuerte de la composición

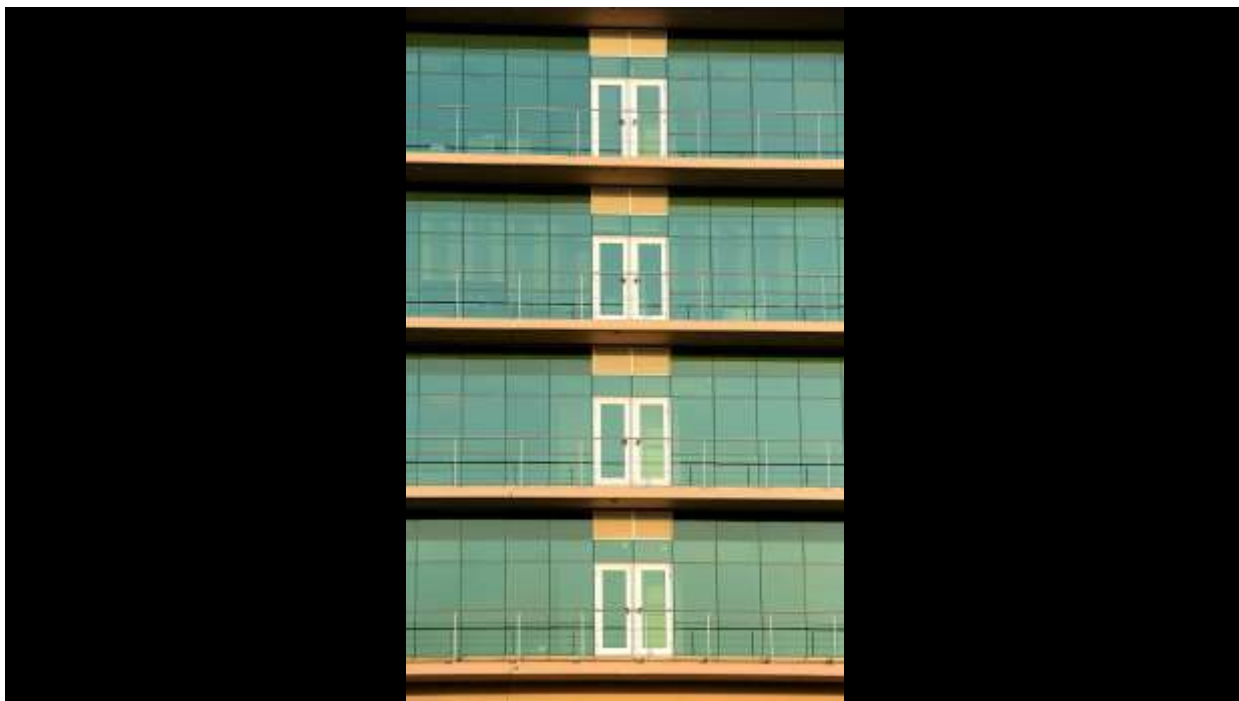
569



570



571



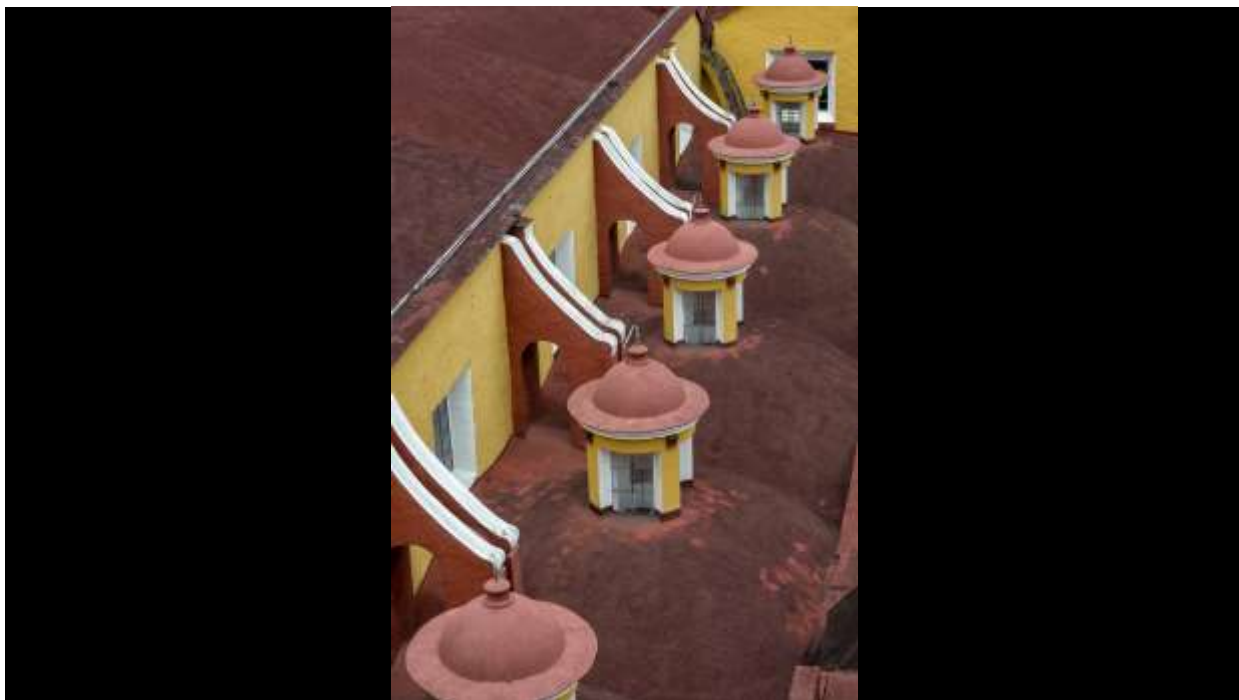
572



573



574



575



576

Aspecto técnicos formales y sensoriales de la fotografía.

- **LA FORMA**
- **EL VOLUMEN**
- **LA TEXTURA**
 - **EL TONO**
- **CONTRASTE**
- **SATURACIÓN**

577

La forma

- Muchas veces la forma es el aspecto más importante de una fotografía, el poder diferenciarlo de los otros elementos en la foto es lo que lo va a hacer destacar.
- Nos basta con la silueta o el perfil de un objeto para reconocerlo. Sobre todo en imágenes complejas.

578

- La cámara, a diferencia de nuestra vista, ve en un sólo plano por lo que si queremos es destacar la forma de un objeto habrá que conseguir que llame fuertemente la atención a través de destacarlo



579

El punto de vista es determinante en la forma



580

- Abstraer las formas del objeto principal, eliminando al máximo los detalles



581

Utilizar un fondo lo más uniforme posible y que no compita en atención Con el sujeto principal.



582

Acercarnos al encuadrar,
de manera que aislemos
la formas de un sólo
elemento del motivo.



583

Buscar el máximo
contraste de tono entre
la forma principal y el
fondo.



584

El volumen

- La imagen fotográfica es bidimensional pero la iluminación, el contraste tonal y el contraste cromático resaltan los volúmenes.

585

- **Volumen = Tridimensional:** El volumen en la fotografía, es el que nos facilita entender las formas de los objetos. La iluminación es el elemento clave ya que al general zonas más iluminadas y zonas de sombras podremos apreciar las diferencias.

586

- La iluminación debe ser semidifusa y lateral para marcar el volumen.
Atardecer, seminublado, softbox, pantallas, etc.

587



588



589



590

La textura

- Por textura se entiende la estructura de la capa superficial de un material.
- Una foto en donde la textura esté resaltada, confiere realismo a la imagen porque estimula nuestro sentido del tacto.

591

- La textura, junto con el tono y la forma, transforman los motivos planos en imágenes con fuerte sensación tridimensional.
- Entre todos los factores que pueden resaltar la textura, el más importante es, *la iluminación*.

592



593



594



595

- La sensación de textura le otorga a la fotografía una capacidad comunicativa extra. A través de ella, el espectador tiene la posibilidad de reconocer las sensaciones táctiles que experimentaría al tocar una determinada superficie.

596

- La dirección de la luz más adecuada para resaltar la textura es la que incide sobre el motivo desde un lado, es decir, la iluminación lateral.
- Con respecto a la calidad, la ideal es la luz dura.

597



598



599

TONO

- Se entiende por TONO a la brillantez visual de una zona de una imagen que puede distinguirse de otras partes más claras o más oscuras.
- Cada tono está íntimamente relacionado con el color y con la luz.
- El tono es color más luz

600



601



602



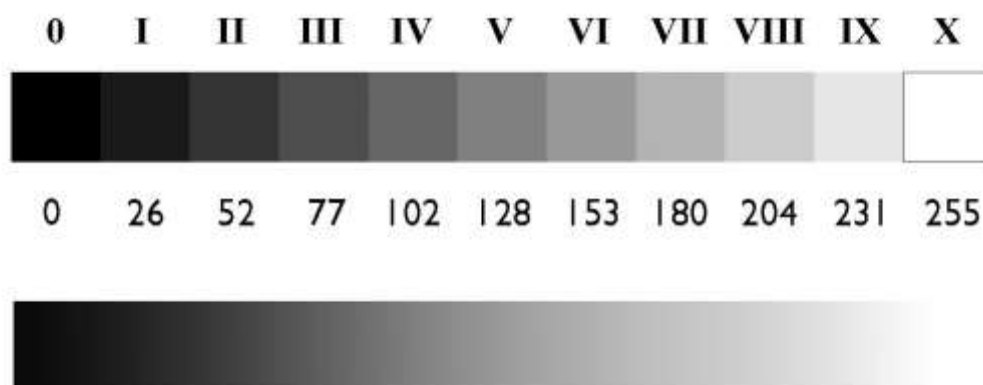
603

CONTRASTE

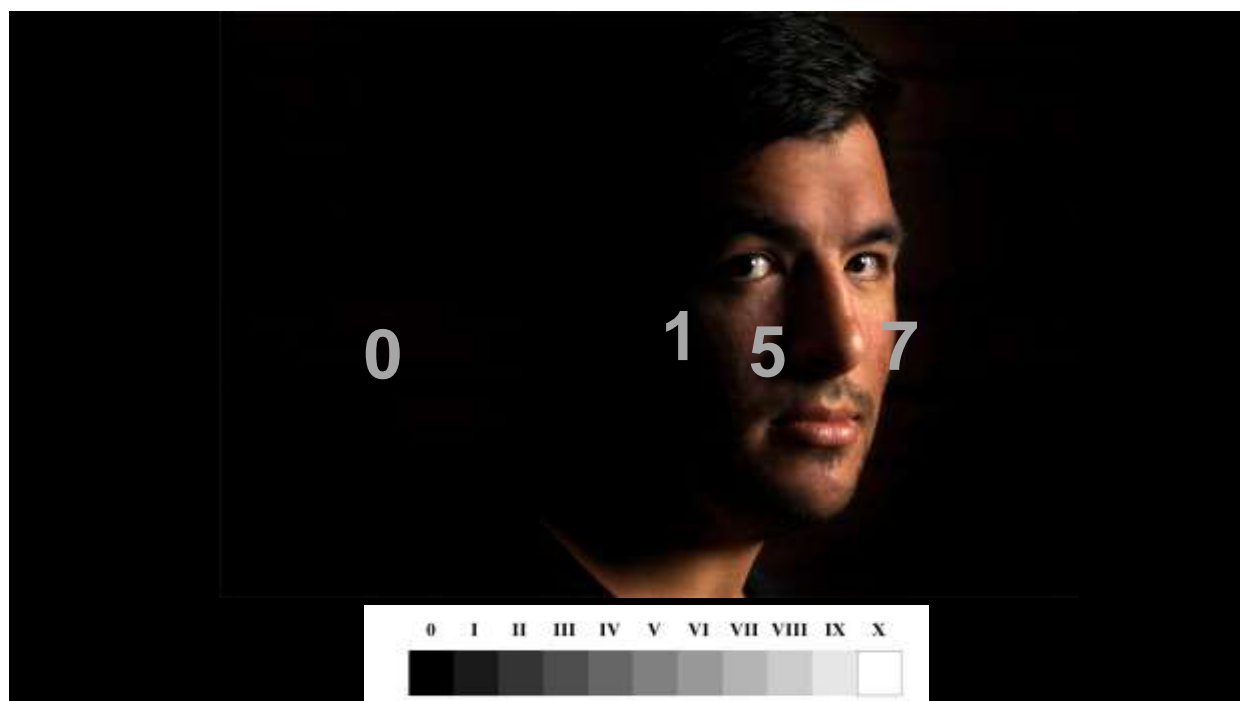
- Se entiende por CONTRASTE a la diferencia de tonos (claros – oscuros) que hay entre las distintas zonas de la imagen.
- Una imagen resulta visible gracias a su diferencia de contraste respecto a los valores de los tonos que la rodean.
Podemos medirla en base al “intervalo de luminosidades”

604

- El **INTERVALO DE LUMINOSIDADES**, equivale al contraste máximo entre las zonas de una fotografía, sean o no contiguas.



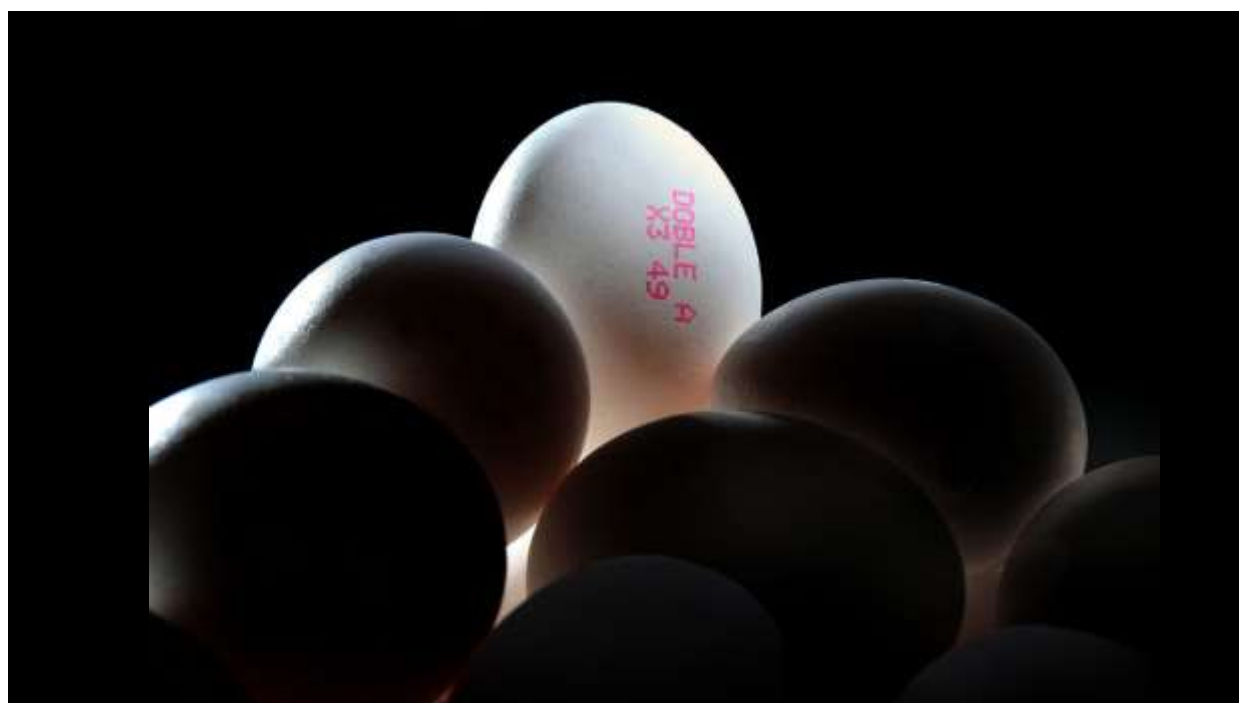
605



606



607



608



609

Saturación

- Este concepto representa la pureza o intensidad de un color particular y puede también ser definido por la cantidad de gris que contiene: mientras más gris o más neutro es un color, menos brillante o menos "saturado" es. Igualmente, cualquier cambio hecho a un color puro automáticamente baja su saturación.

610



611



612



613



614

La perspectiva



615

Sin perspectiva Siglo XIII



616



¿Qué es, la perspectiva?

- La **perspectiva** es el arte de representar volúmenes (objetos tridimensionales) en un plano (superficie bidimensional) para recrear la profundidad y la posición relativa de los objetos.

617

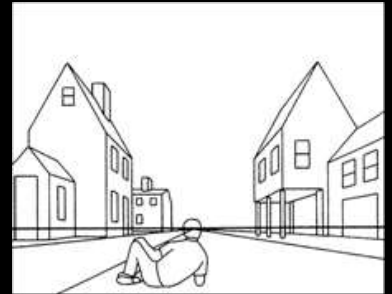
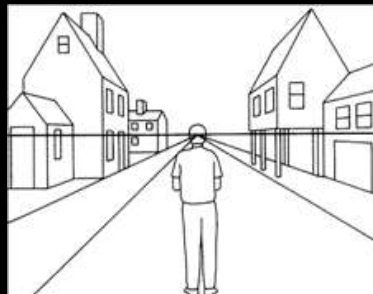
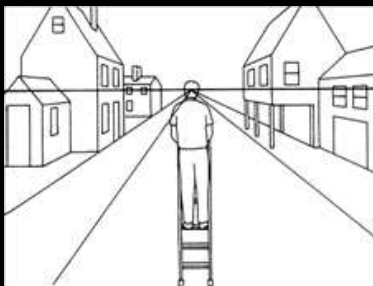
- En un dibujo o fotografía la perspectiva simula la profundidad y los efectos de reducción dimensional y distorsión angular, tal como los apreciamos a simple vista. Es la ilusión visual que, percibida por el observador, ayuda a determinar la profundidad y situación de objetos a distintas distancias.

618

- BRUNELLESCHI fue quien primero demostró los principios de la perspectiva
- La perspectiva es una ilusión óptica que podemos utilizar para darle profundidad a nuestras fotos.(efecto de líneas convergentes).
- El horizonte está a la altura de nuestros ojos.
- Las líneas de fuga son las que nos dan la sensación de profundidad y determinan que tipo de perspectiva es al crear los puntos de fuga. Estas siempre convergen en el horizonte.

619

La línea del horizonte



620



621

5 TIPOS DE PERSPECTIVAS

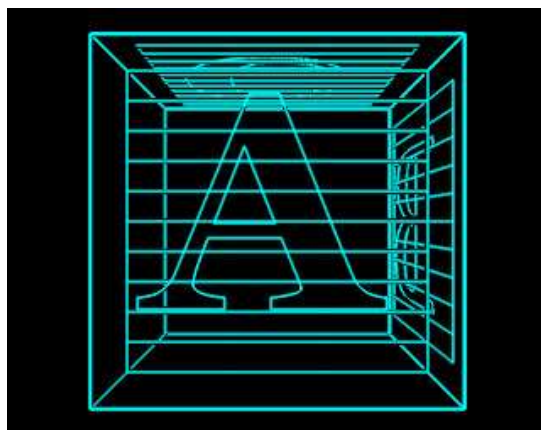
622

Perspectiva paralela o de un punto de fuga



623

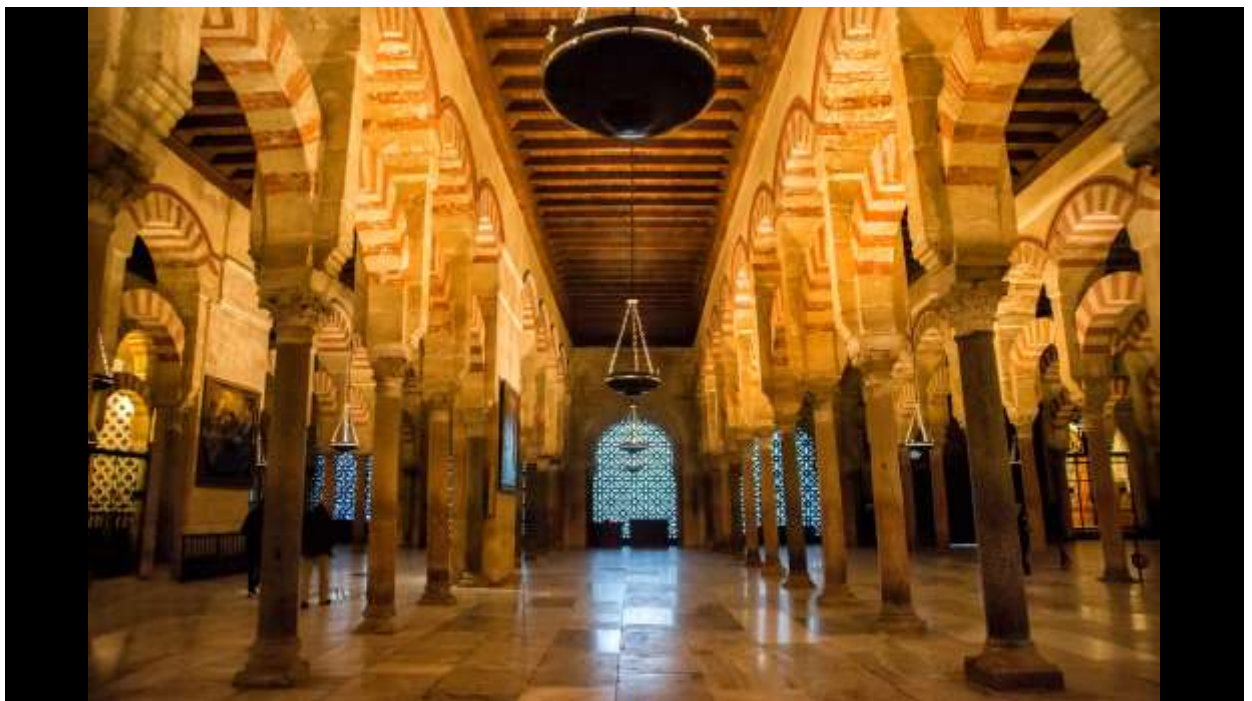
Cuando observamos el cubo de forma paralela a una de sus caras, sólo las líneas perpendiculares a nosotros convergen en el horizonte. El punto de fuga reposa en esta línea y coincide con el centro de visión. Las otras aristas del cubo tienen puntos de fuga a una distancia infinita a cada lado (es decir, no existe punto de fuga).



624



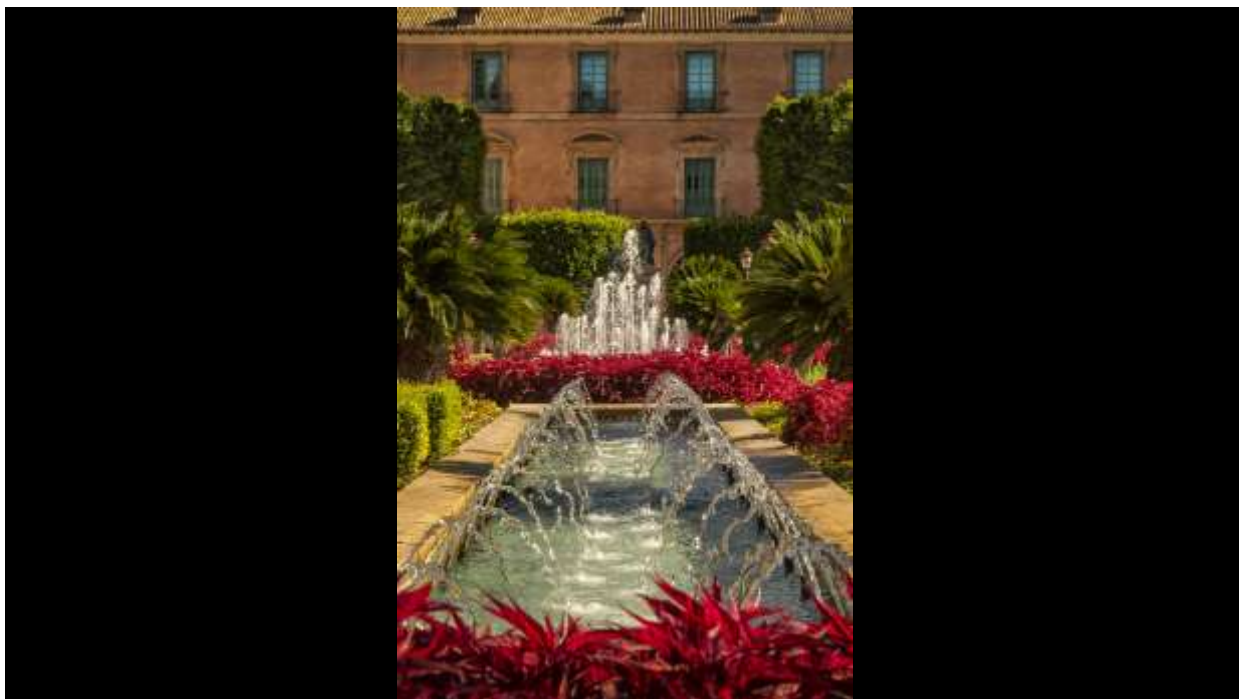
625



626



627



628



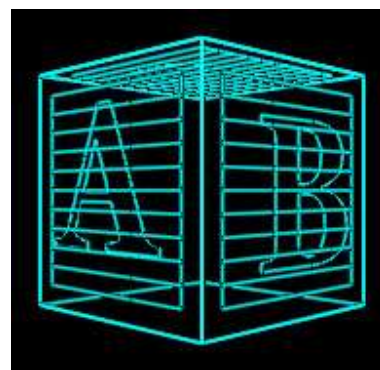
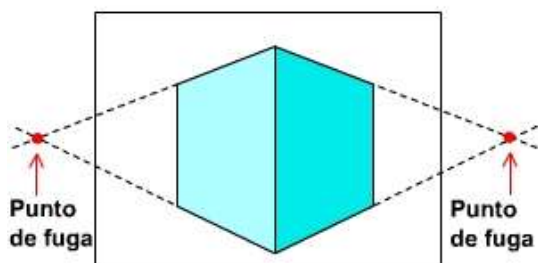
629

Perspectiva oblicua o de 2 puntos de fuga

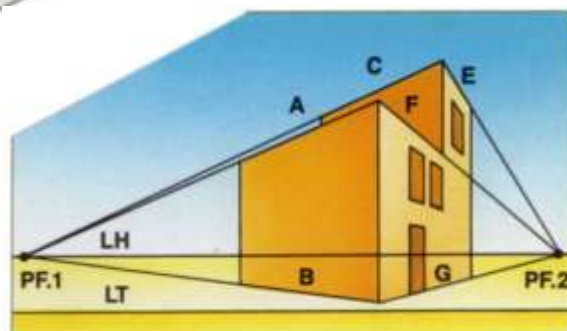
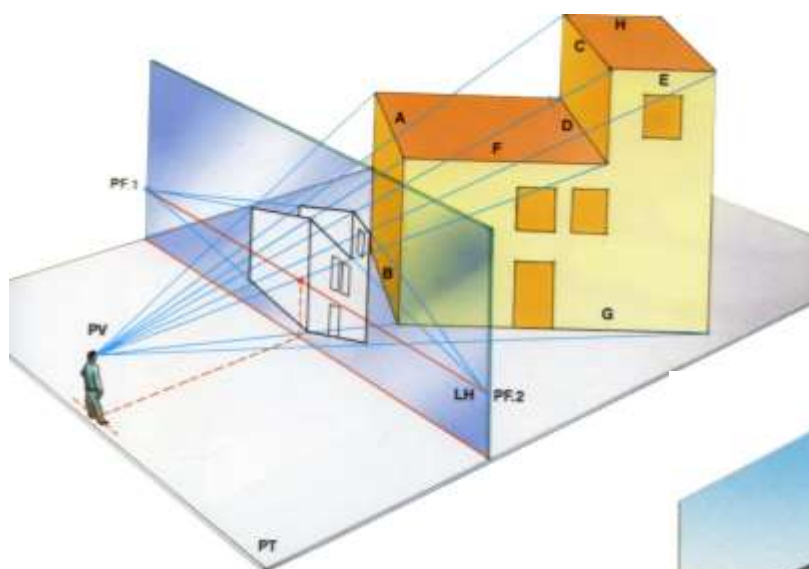


630

Si no estamos en un plano paralelo a al cubo, existirá un punto de fuga para cada una de las dos caras visibles. Éstos se sitúan fuera del ángulo de visión, en la línea del horizonte, a izquierda y a derecha.



631



632



633



634



635

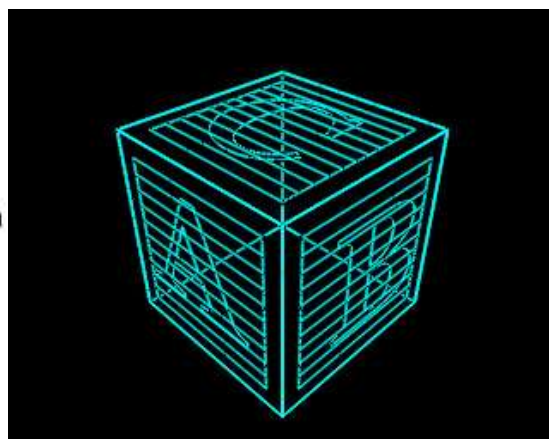
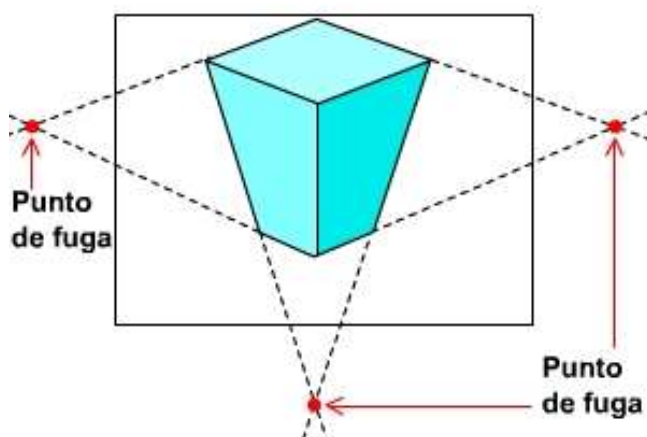
Perspectiva aérea o 3 puntos de fuga



636

Si vemos el cubo desde arriba o desde abajo, las líneas verticales poseen también su punto de fuga. Los tres planos del cubo ahora poseen puntos de fuga. Las aristas verticales del cubo ahora convergen a un punto de fuga situado en una línea también vertical que parte del centro de visión. Si observamos desde arriba a un punto por debajo del horizonte, las aristas verticales del cubo convergen hacia abajo. Estas aristas convergerán hacia arriba si observamos por debajo del horizonte

637



638

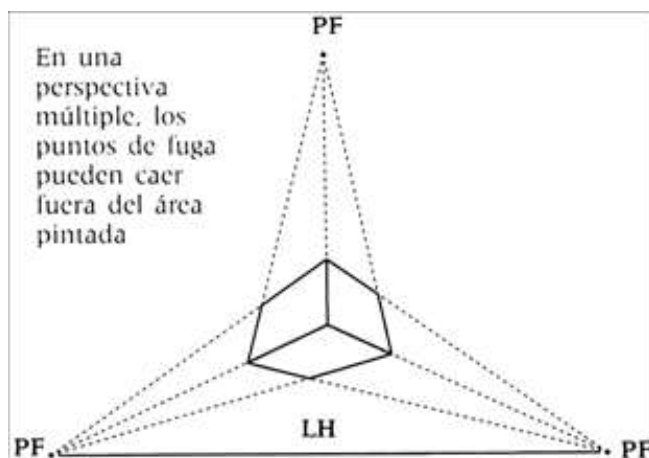


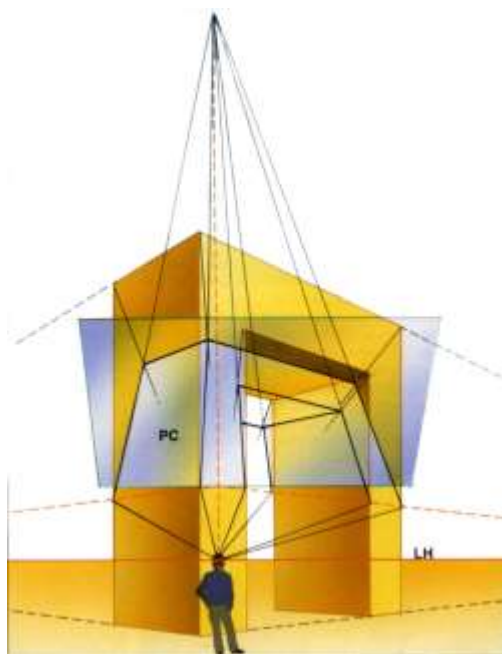
639



640

El contrapicado





641



642



643



644



645

Perspectiva por Yuxtaposición

- Cuando vemos un objeto que tapa la visión de otro, el primero de ellos es el que está más cerca del espectador. Esta es la manera en la que nuestro cerebro se da cuenta de las distancias. Esto se llama perspectiva por superposición y provoca sensación de profundidad en las fotografías que aumentará a medida que los objetos superpuestos sean más numerosos.

646



647



648



649



650

Perspectiva atmosférica

- Fenómeno debido a la presencia de vapor de agua en la atmósfera y que se manifiesta en el azuleamiento y la suavización de los contornos de las zonas más alejadas de un paisaje.

651

- Se debe a la dispersión de la luz de onda corta (azul), que se refracta y se refleja en las gotitas de humedad y las partículas de polvo en suspensión en la atmósfera.

652

- Sus efectos son a veces muy atractivos y siempre dan sensación de profundidad, pero cuando se desea una nitidez máxima constituye un estorbo que se neutraliza en parte con un filtro UV o skylight.

653



654



655



656

• La distancia focal y la perspectiva.

- Al modificar la DF, modificamos el campo de visión. Al aumentarla nos acercamos y al reducirla nos alejamos. Esto hace que se modifique la proporción de los objetos ocupan en la foto. Igualmente ocurrirá con el fondo.
- De este modo cuando nos acercamos “con el zoom” también se acerca el fondo.

657



658

- La distancia focal del lente, determina lo grande que será la imagen completa registrada en el sensor.

659



660



661

- Si utilizamos un tele de 200mm tendrá un tamaño de imagen sobre el sensor 4 veces mayor que el objetivo tenido con un lente normal (50mm).
- Pero las perspectivas que tendremos entre uno y otro serán totalmente distintas (queramos o no tener la misma cantidad de imagen).

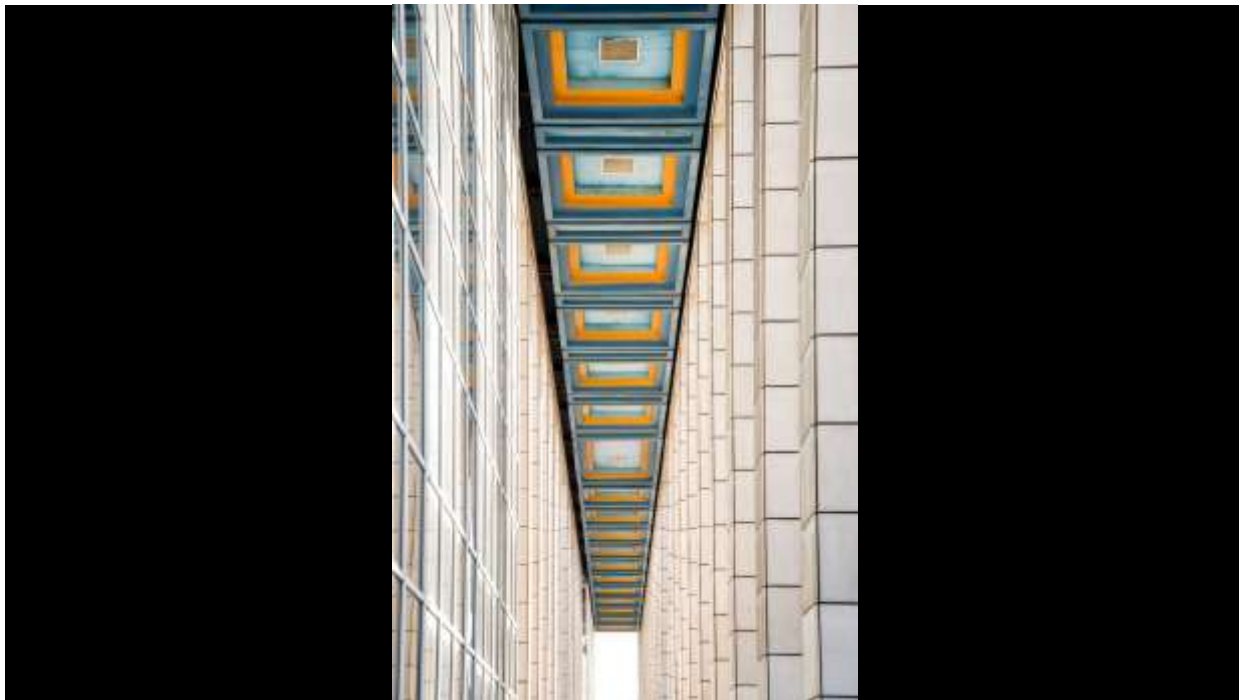
662



663



664



665



666



667

- El efecto de perspectiva en la imagen, depende exclusivamente de la distancia de la cámara a los objetos y no de la distancia focal usada.
- Los objetos cercanos a la cámara tienden a aparecer grandes en tamaño con respecto a los objetos lejanos; es el mismo efecto que percibimos a través del ojo.

668



669

- Aunque la distancia focal del objetivo no modifica la perspectiva, lo normal es que para conseguir perspectivas exageradas, tendremos que situar la cámara cerca de los primeros objetos.
- Para conseguir el encuadre deseado, tendremos que usar un gran angular de tal manera que la imagen abarque a todos esos objetos.

670

- Puede observarse que al exagerar la perspectiva, se percibe la sensación de que los objetos se hallan alejados unos de otros, es decir, la imagen presenta profundidad.

671



672

- Por otro lado, si queremos que los objetos guarden aproximadamente su relación de tamaño real y sin deformación, debemos colocarnos alejados de los mismos.

673

- Para conseguir un encuadre que sólo abarque a los objetos de interés, tendremos que aumentar la distancia focal. Por lo tanto, la distancia focal es importante a efectos prácticos, para conseguir el encuadre deseado, pero no es la causa del efecto de perspectiva

674



675



676

- En este caso se observa que los objetos, al estar alejados, se perciben con la sensación que están muy próximos entre sí es decir, comprimidos.

677



678



679

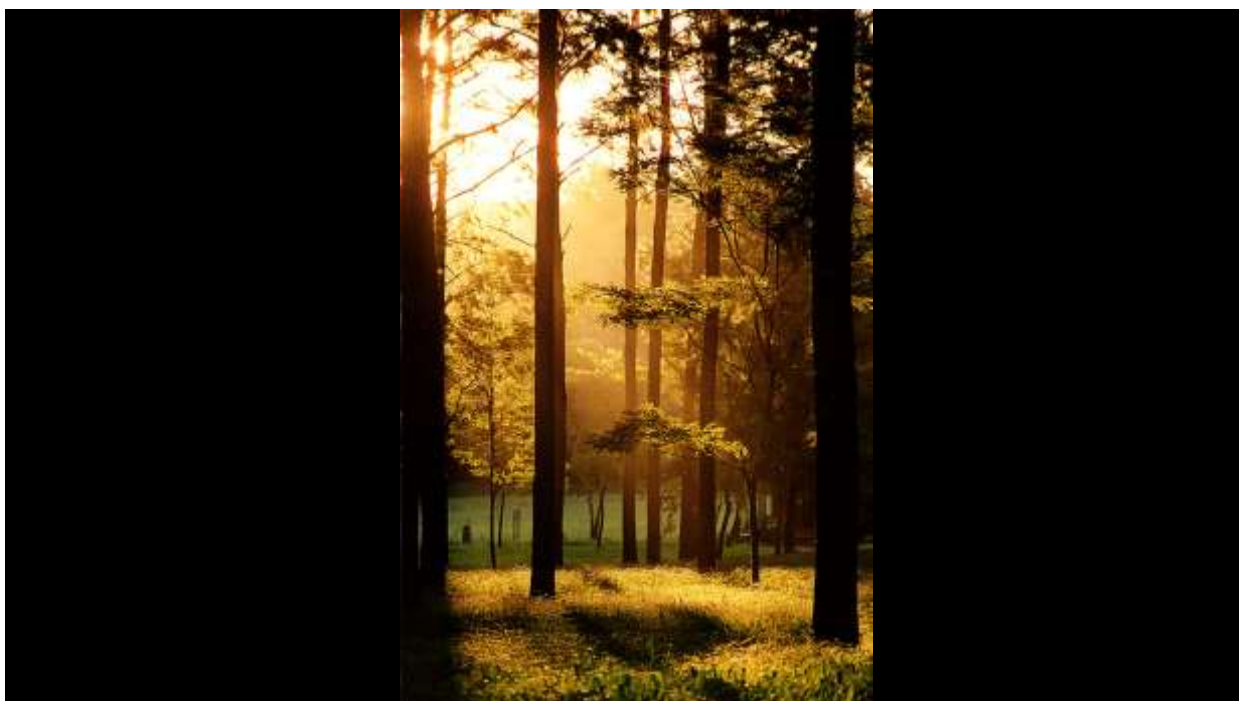


- Además cuanto más nos alejemos del objeto o estemos a su nivel, y utilicemos una distancia focal más larga, para que mantenga el mismo tamaño, menos se nota el efecto de las paralelas convergentes.

680



681



682

Desplazándonos

- En el caso de un edificio podemos elevarnos para estar en el mismo plano que el edificio, en el medio del mismo (con respecto a la altura) y con un objetivo normal lograríamos una foto sin distorsión de paralelas convergentes.

683



684

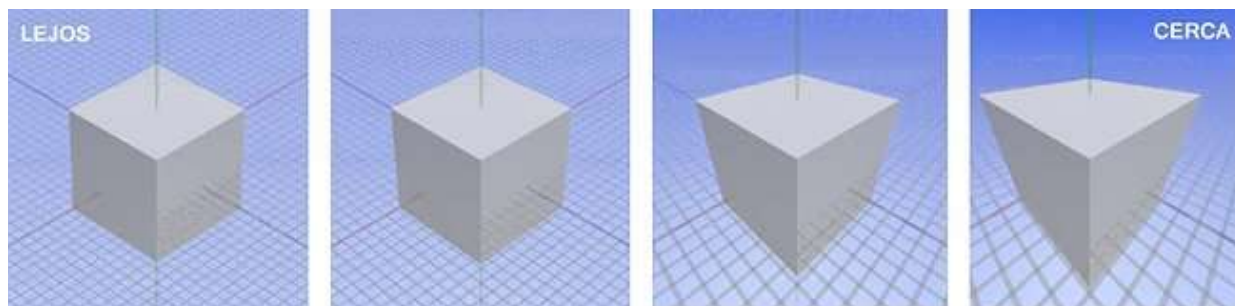




685

- La distancia es un aliado para corregir paralelas convergentes.
- Podemos alejarnos y a medida que lo hacemos las paralelas se van enderezando.
- Pero el sujeto se va achicando de tamaño en nuestro encuadre.

686



687

Cambiando objetivos

- El cambio de objetivo no alterará la perspectiva propiamente dicha.
- Alterará la escala de la imagen:
AMPLIANDOLA (Teleobjetivo)
REDUCIENDOLA (Gran angular)

688

REDUCIR el efecto de perspectiva, alejándonos y usando un teleobjetivo.



689

AUMENTAR el efecto de perspectiva acercándonos y usando un gran angular.



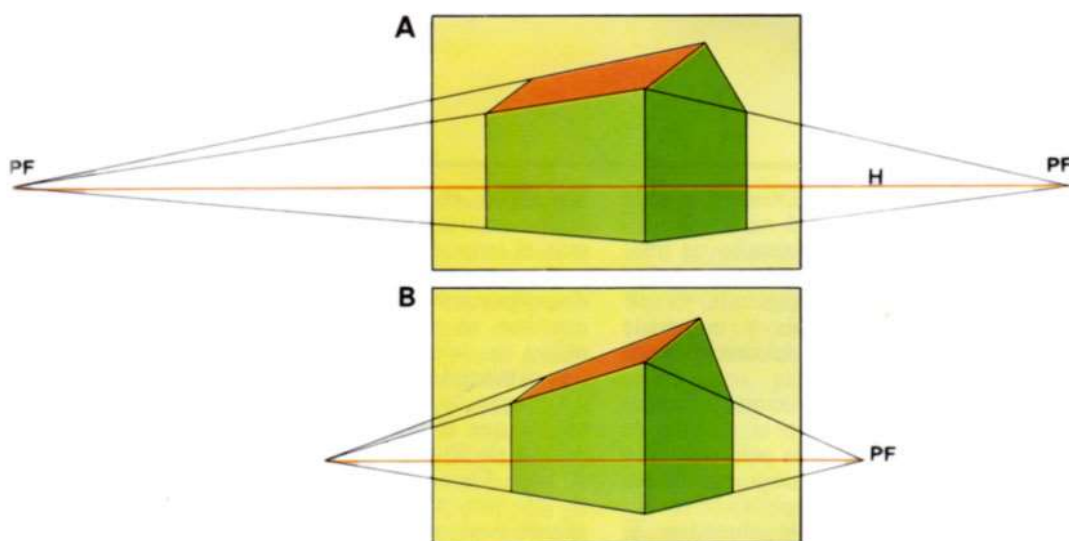
690

Ojo

Sino cambiamos el punto de vista no se modifica la sensación de perspectiva (por más que cambiemos el objetivo)

691

Cambiando objetivo y punto de vista



692

- El diagrama “A” esta representado como si fuera a través de un lente normal (50mm).
- El diagrama “B” esta representado como si fuera a través de un lente gran angular.
- La esquina más próxima del edificio sigue teniendo la misma cantidad de imagen.
- La deformación se acentúa en los bordes.

693

- **EJERCICIOS:**
- Fotos de una persona o cosa desde distintos puntos e vista.
- Fotos de una persona con distintas distancias focales a distintas distancias.

694

El movimiento

- **Barrido**
- **Congelar**
- **Golpe de zoom.**
- **Slow flash**
- **Congelado con flash.**

695

BARRIDOS

- Bajamos la velocidad de obturación (tan bajo como sea necesario).
- Debemos pre-enfocar y medir la luz antes de que pase el objeto delante nuestro.
- Le apuntamos al sujeto en forma oblicua (hacia la izquierda o la derecha) seguimos el movimiento hasta que pase delante nuestro y cuando se encuentra delante nuestro, disparamos.

696



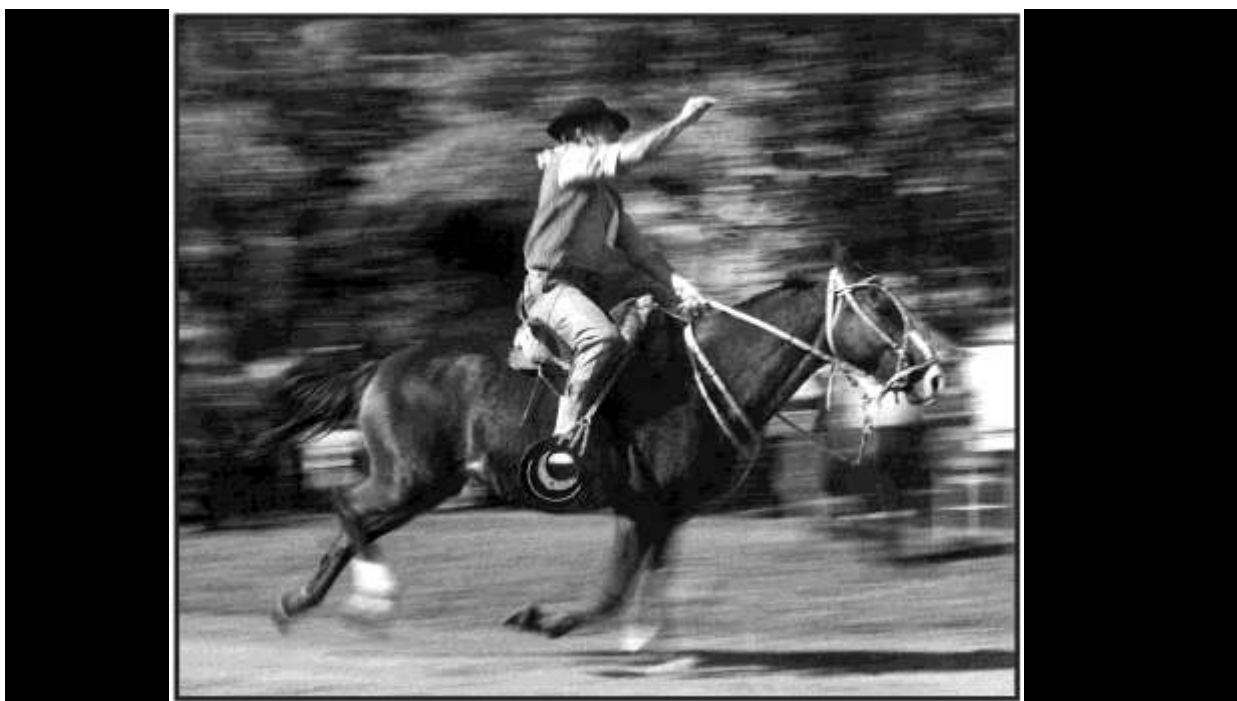
697



698



699



700



701



702

CONGELAR

- Con alta velocidad de obturación, de acuerdo al movimiento del sujeto.



703

La dirección y el movimiento

- Resulta difícil establecer con precisión la velocidad de obturación que capte el movimiento de forma totalmente previsible, ya que la forma de representar el movimiento (al igual que para congelarlo) depende de varios factores:

704

La distancia de la cámara al motivo

- La distancia de la cámara al motivo es un factor clave. Resulta fácil comprobar como un motivo, que se desplaza a una velocidad relativamente lenta, pero cerca de la cámara, parece que la velocidad sea superior que cuando se desplaza a gran velocidad, pero lejos de la posición de la cámara.

705

La dirección del desplazamiento.

- Para congelar el movimiento de un objeto que se dirige hacia nosotros no necesitamos una velocidad de obturación muy alta. Pero si este se mueve perpendicular a nosotros deberemos elevar la velocidad de obturación.

706

La distancia focal.

- Con un teleobjetivo deberemos usar una velocidad de obturación alta, ya que es igual a que estemos cerca del sujeto.
- Con un gran angular podremos bajar la velocidad de obturación.

707



708



709



710



711

Congelar con flash

- Podemos trabajar en una velocidad de obturación no muy elevada y congelar movimiento, siempre y cuando trabajemos con el flash y no haya mucha luz ambiente

712



713



714



715



716

Slow flash

- Técnica para que salgan iluminados el sujeto y el fondo trabajando con un solo flash y de noche.
- Baja velocidad de obturación y un disparo de flash.
- Puede utilizarse en exteriores o interiores.
- La cercanía del sujeto al flash es importante.
- las tomas hacerlas con un gran angular.
- Si el sujeto está en un lugar más oscuro que el fondo es más difícil que salga movido.

717



718



719



720



721

GOLPE DE ZOOM

- Es una técnica donde trabajamos con una velocidad de obturación no muy elevada pero tampoco es lenta. En el momento que está obturando desplazamos el zoom y generamos una sensación de movimiento.

722



723

Representar el movimiento

- La posibilidad de captar el movimiento, es decir, de que en la fotografía se aprecie el motivo movido, es también un excelente recurso expresivo para algunas situaciones.

724



725



726

- Mostrar el movimiento mediante una fotografía en la que el motivo aparezca desdibujado resulta altamente efectivo y de una gran fuerza expresiva.

727



728

• EJERCICIOS

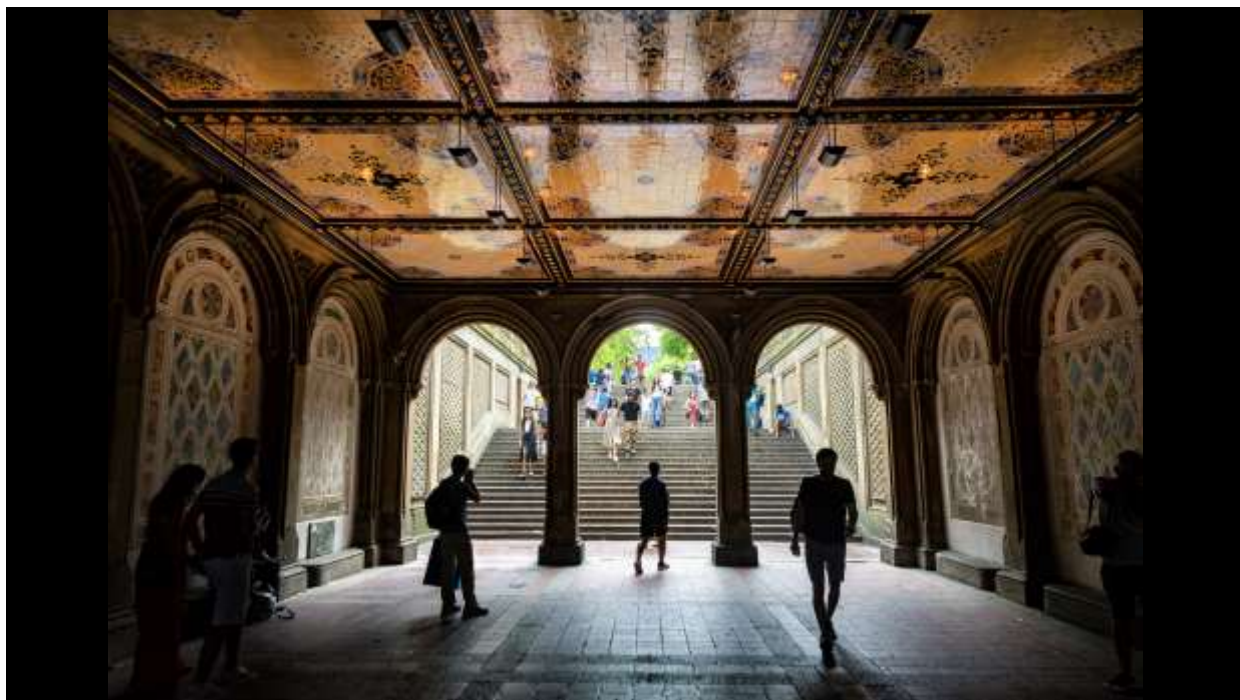
- Fotos con barridos, slow flash y congelar con flash:
- Barridos en exteriores, saltos y congelados con flash, slow flash en movimiento.

729

SILUETAS

- El uso de las siluetas son una muy buena manera de **potenciar las emociones** que deseamos transmitir en la fotografía, tales como misterio, emoción o drama, mediante una combinación de simplicidad e información de la situación que transmitimos. Únicamente transmitimos una pequeña parte de la información, permitiendo al espectador imaginar lo que falta.

730



731



732



733

CONSEJOS PARA OBTENER BUENAS FOTOS DE SILUETAS

734

Elegir bien el sujeto

Debemos buscar sujetos cuya silueta permita el reconocimiento inmediato, evitando aquellos en los que otros factores como pudiera ser el color sean determinantes para este reconocimiento.

735



736

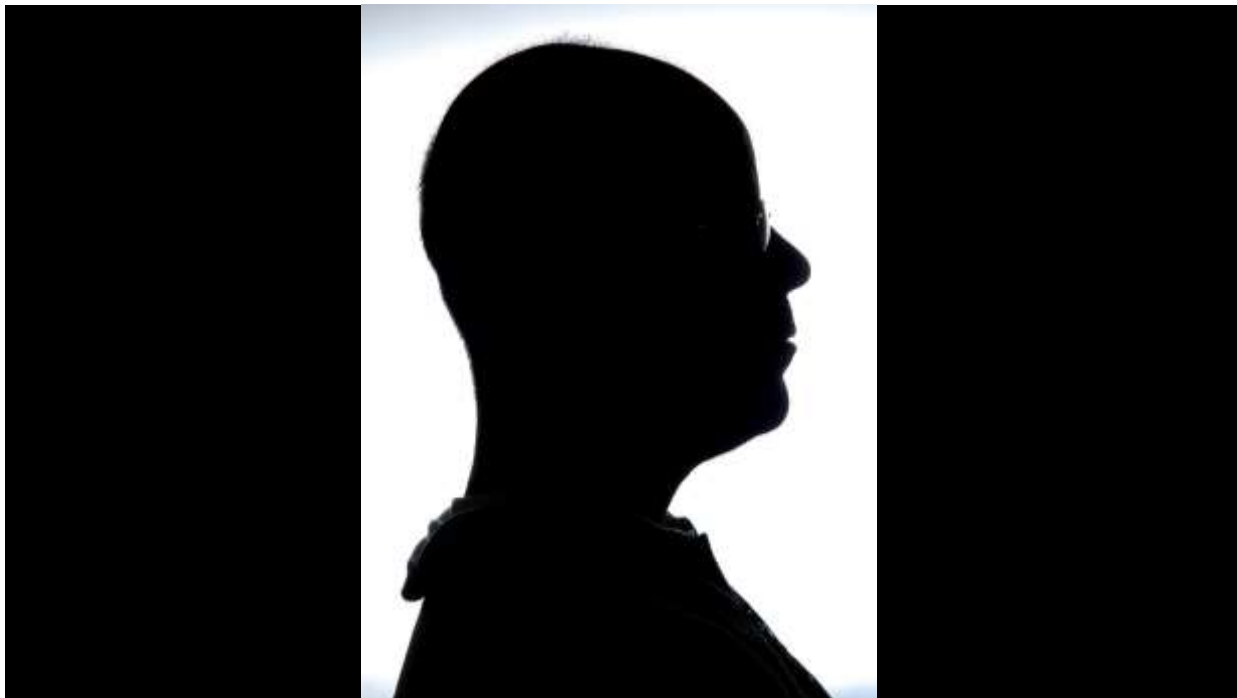


737

Retratar a las personas de perfil

Esta recomendación tiene aplicación para siluetas de rostros en primeros planos, en los que elementos como la nariz, la boca o las cejas nos darán más información a la hora de reconocer a la persona que si tomamos la foto de frente o de espaldas.

738



739



740



741

Medir correctamente la luz

Asegurarse de que el sujeto está situado entre la cámara y la fuente de luz. Realizamos la medición sobre la fuente de luz y no sobre el sujeto. Una fuente de luz que da resultados espectaculares es el amanecer y el atardecer, pero en principio, cualquier fuente de luz sirve para conseguir el efecto deseado.

742



743

Encuadrar la imagen

El resultado final va a depender mucho del correcto encuadre que hagamos de la imagen. Si le damos más o menos preponderancia al Sujeto Principal

744



745

No mezclamos siluetas

Si vamos a incluir en nuestra fotografía más de una silueta, debemos asegurarnos de que los sujetos estén separados, de modo que el espectador pueda interpretar cada silueta por separado. De lo contrario, es probable que se mezclen las dos siluetas y cueste entender que hay en la imagen

746



747

Sombras

- Son el resultado de la obstaculización de la luz por parte de un elemento sólido sobre una superficie sólida.



748



749

Una sombra direccional intensa puede utilizarse como elemento de equilibrio y también de perspectiva.



750

- El detalle no deseado del fondo, puede reducirse ampliando la zona de sombras.



751



752

- Dos formas de modificar la sombra:
- **1)Modificando la iluminación, por difusión o dirección.**



753

- **2)Modificando la superficie donde incide.**



754



755

- Cuando la fuente de iluminación es el sol, se nos reduce el margen de modificación.
- Las sombras provocadas por el sol varían durante la hora del día y la época del año.

756



757



758

- El Tamaño de una sombra depende de la distancias relativas entre la fuente luminosa y el sujeto y entre éste y el fondo. Cuanto más se acerque la luz al sujeto mayor será la sombra. Y Cuanto más se acerque el sujeto al fondo menor será la sombra.
- Desplazando el sujeto del fondo se obtendrá una sombra grande y dominante. El ángulo de la superficie del fondo incide en la distorsión.

759

- Las sombras bien definidas pueden ser consideradas elementos de la composición.



760

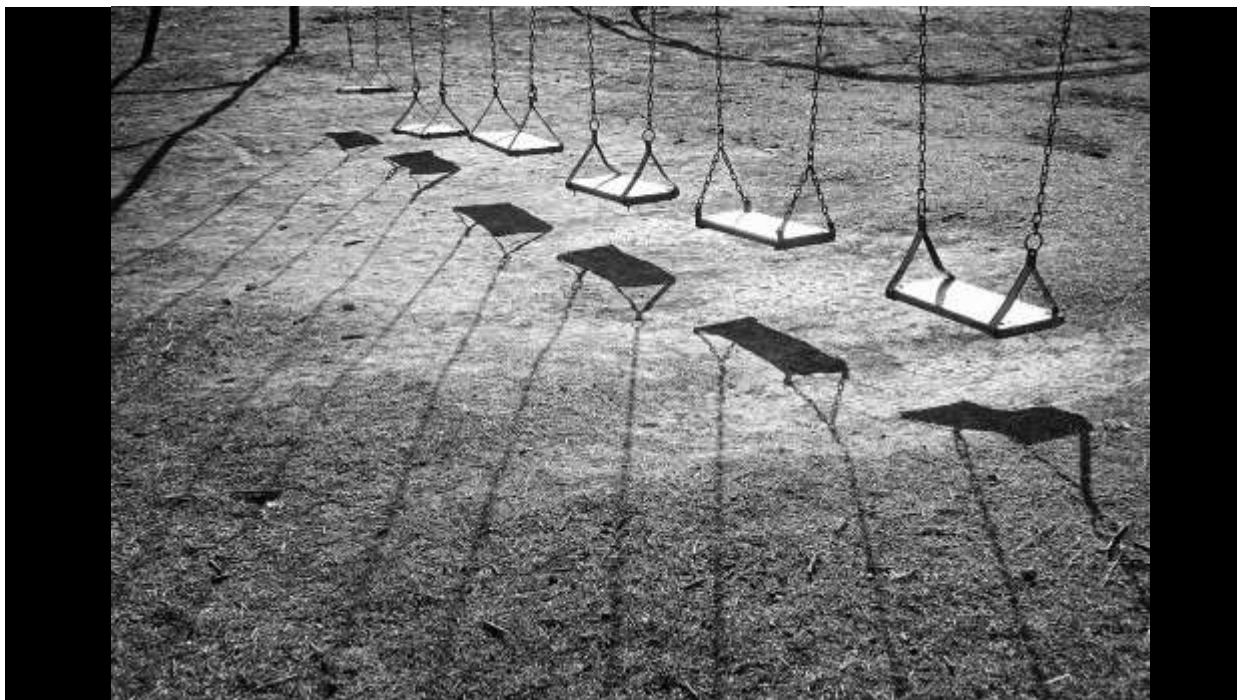


761

- Una sombra interesante puede ser el tema principal de la foto.



762



763



764

La práctica fotográfica depende fundamentalmente de la luz, aunque paradójicamente ésta no se concibe sin sombras.

765

Porque las sombras son el volumen,



766



la delicadeza
de las
imágenes muy
luminosas,

767

la diferenciación de planos,



768

el misterio
de las
imágenes
sombrias,



769

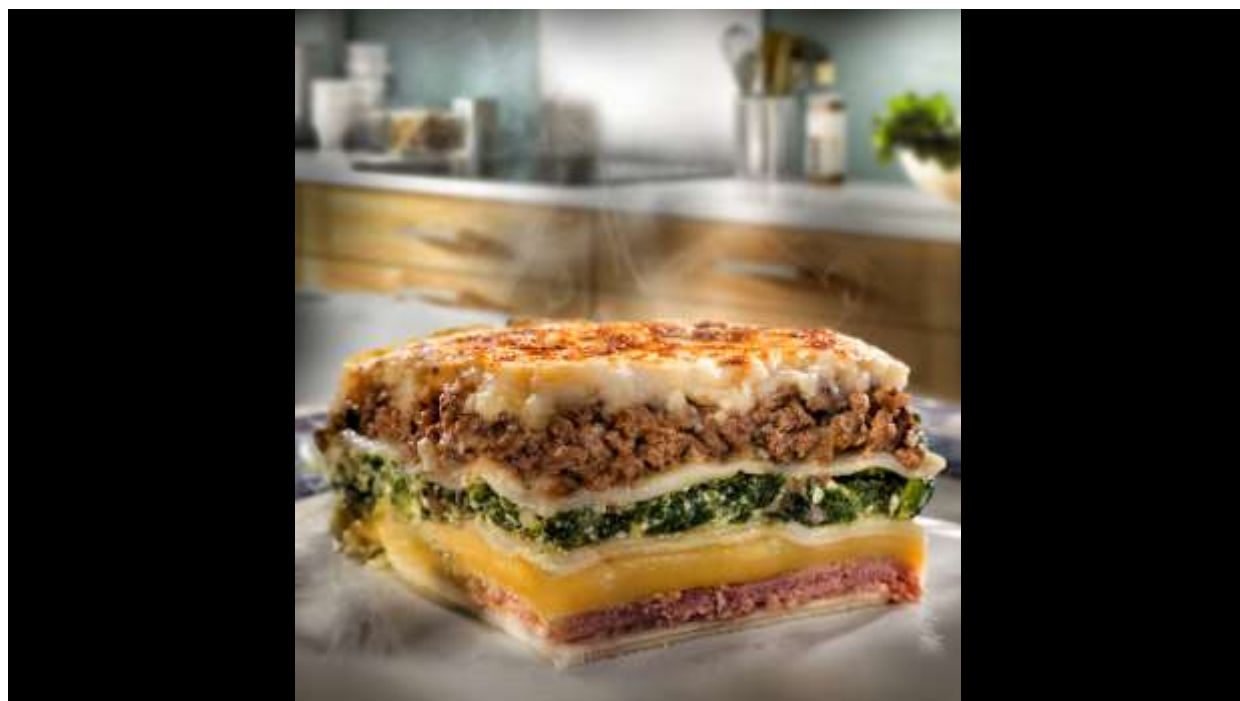
y la expresividad de los sujetos.



770

- Las sombras, son en definitiva, quienes hacen la fotografía en sus valores más intrínsecamente íntimos. Y aunque son entidades totalmente abstractas de ellas depende totalmente también el modelado de las formas.

771



772



773



774



775



776

Las sombras son, en fin, la ortografía de la luz y la prosodia de su lenguaje.

777

Sombras de colores

Si sólo existe una fuente de luz, las sombras arrojadas por aquella serán siempre grises, sea cual sea el color de la fuente. En cambio, si existen dos fuentes de luz de distintos colores, supongamos rojo y azul, las sombras proyectadas por cada una de ellas serán del color de la otra fuente de luz, y sólo la intersección de ambas sombras será gris.

778

Es decir, la sombra de la luz roja será azul, pues está iluminada por la fuente azul, y viceversa. En el caso de que existan más fuentes de luz, cada sombra será del color resultante de la adición de las fuentes que aún iluminan esa zona, permaneciendo en gris las zonas donde se intersecan las sombras de todas las fuentes luminosas (sombras de negros),etc.

779



780



781

- **Ejercicios con siluetas y sombras:**
- Generar sombras con máscaras para el fondo.
- Sombras de colores.
- Sombras deformadas.
- Siluetas.

782

El foco suave

- En estas fotos el mensaje pasa por la suavidad, la delicadeza, el romanticismo, así que debemos elegir muy bien los temas.
- Los retratos son ideales o las imágenes bucólicas que transmitan nostalgia o hasta tristeza.

783



784

- Con un filtro difusor, comprado o hecho por nosotros (con una media) .
- Con la aplicación de vaselina sólida a un filtro neutro que pondremos delante de la lente.
- También podemos hacerlo digitalmente.
- Las imágenes pierden un poco de contraste y dureza (beneficio en los retratos con cámara digital).
- También podemos aplicarle aliento en el filtro UV del objetivo.

785



DIGITALMENTE

786



787



788



789



790



791

**VASELINA EN UN VIDRIO
DELANTE DEL LENTE**

792



793



794





795

MEDIA DELANTE DEL LENTE

796



797

“DAVID HAMILTON”



798

- EJERCICIO

Realizar fotos de foco suave con vaselina, aliento y media can can.

799

REFLEJOS

- Podemos aprovechar las imágenes que se reflejan en distintas superficies, a veces lo hacen en forma reconocible y otras no, de las dos formas nos permite realizar fotos creativas.

800



801

- Los reflejos pueden ser en vidrios, espejos, agua, metales, etc.
- Influye según, como está dando la luz sobre el objeto y como está ubicada la superficie reflectante.

802



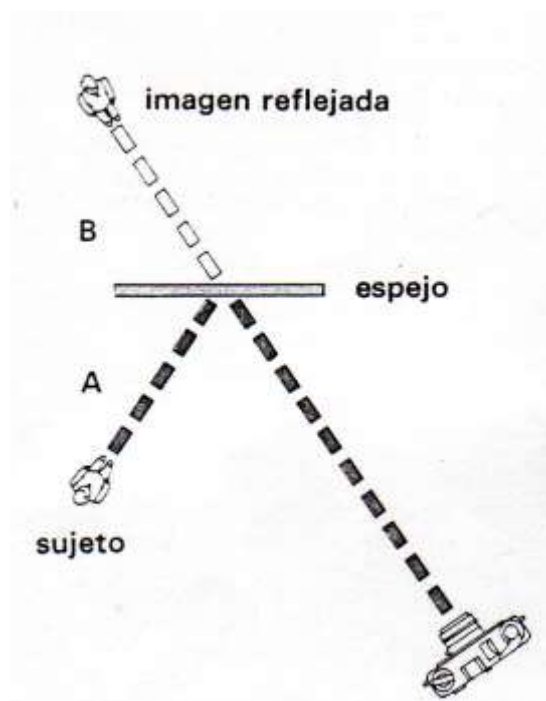
803



804

- Según las leyes del reflejo: la imagen de un objeto (en sentido óptico) estará a la misma distancia más allá de la superficie reflectora que el objeto mismo que esta frente a ella.
- Cuando hacemos una estimación de la distancia *cámara – tema*, para enfocar, debemos añadir la distancia entre la *cámara* y *la superficie reflectora* a la distancia *superficie – objeto*.

805



806

- Cuando la distancia *objeto-superficie reflectora*, es muy pequeña y la exposición elegida nos permite trabajar con una abertura de diafragma pequeña, tanto el *reflejo* como la *superficie reflectora* pueden estar enfocados.



807



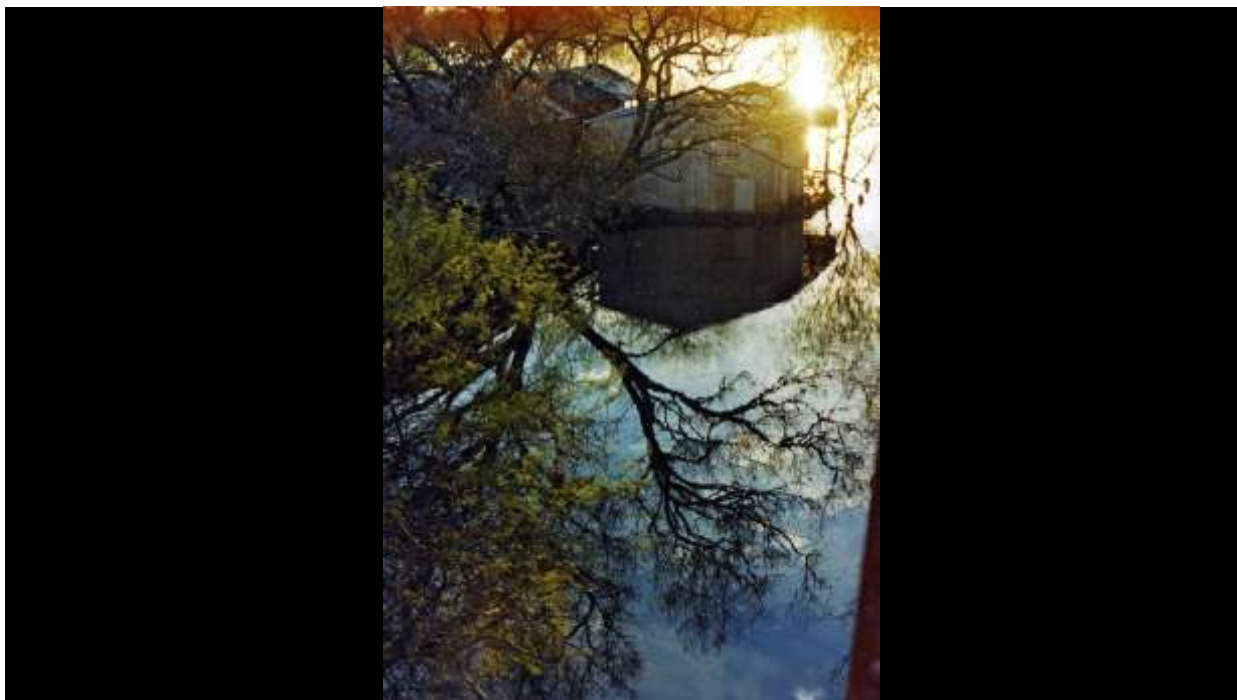
808



809



810



811



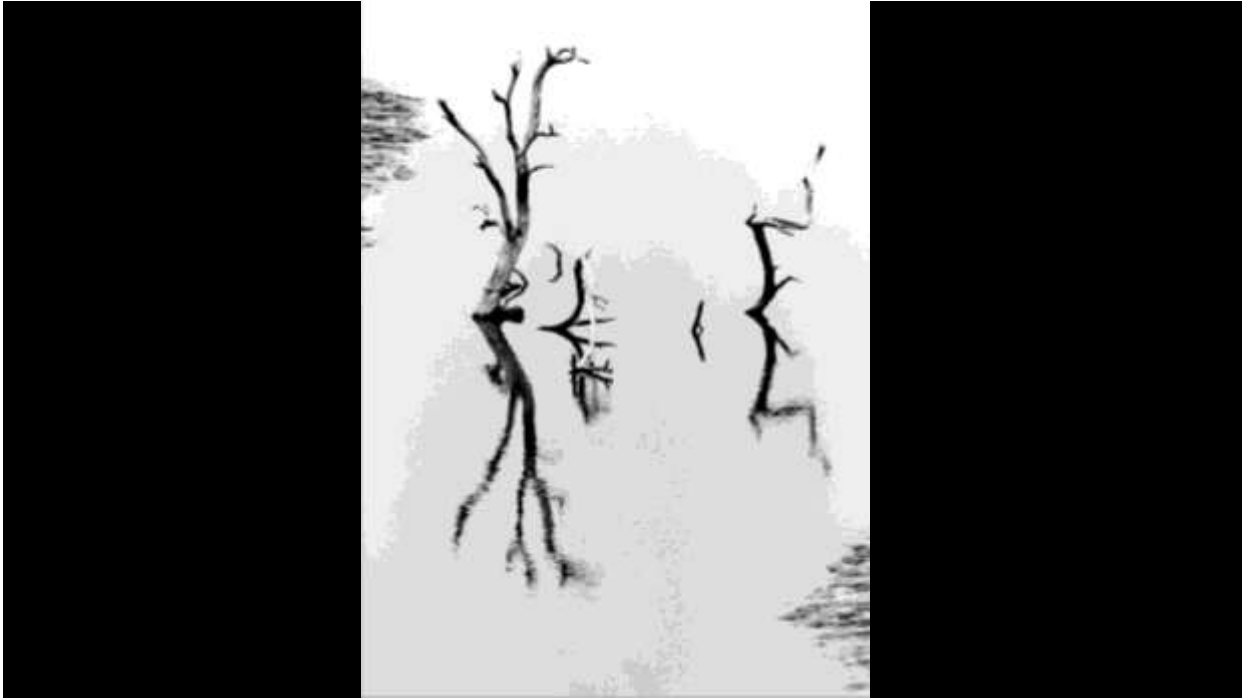
812



813



814



815

- **EJERCICIOS:**
- Fotos con reflejos en espejos, vidrio, metales y agua.

816

EN BLANCO Y NEGRO

- La fotografía color fue inventada apenas 22 años después del invento del daguerrotipo (1839) por Daguerre. En Inglaterra su inventor fue James Clark Maxwell (1861) y en Francia Louis Ducos du Hauron y Charles Cros (1862).



817

- En 1907 se inventó un sistema más industrial, el Autochrome y en 1935 llegó el color a la cámara 35 mm en la forma del Kodachrome, procedimiento que fue simplificado por Agfacolor en 1936.



818

La primera manera que tiene el fotógrafo de diferenciarse de la realidad o de no reflejarla mecánicamente, sino de forma subjetiva, es usando el blanco y negro. Nada más lejos de lo real que el blanco y negro. La negación del color es la primera rebelión del fotógrafo" (Sara Facio)

819

- En un mundo colorido, el blanco y negro posee la especial cualidad de **simplificar los mensajes**, eliminando la diversidad y el desorden bajo el rigor de un mundo unidimensional.

820

- Si pensamos que el arte consiste en parte, en alejarse de la realidad para reencontrarla de manera simbólica, ciertamente el recurso al blanco y negro nos ofrece un atajo al eliminar los colores para solo conservar las intensidades de la luz, ya que de ese modo se constituye automáticamente en una proposición visual abstracta.

821



822

- Este recurso hoy en día es recuperado, con bastante acierto, por publicistas y cineastas para evocar el pasado, la infancia, los sueños y deseos inconfesables, transformándolo por convención en sinónimo de irrealidad.

823



Manuel Alvarez
Bravo. La buena
fama durmiendo,
1938

- Paul Outerbridge.
Reclining nude,
1937



824

- Lo que ofrece el ByN es una especie de abstracción de la realidad que nos permite concentrarnos más en la acción o en el sujeto principal que en otra cosa, ya que las distracciones que podrían obrar en el color, no las tenemos.

825



826

- se ha caracterizado principalmente, por sus cualidades enigmáticas y cautivadoras; hay algo en la ausencia del color que obliga al espectador a concentrarse en la imagen y ver la importancia y la representación que la luz tiene en una fotografía.

827



828

- Más importante incluso, es el factor realismo. La película color ofrece la posibilidad de reproducir, en dos dimensiones, cada aspecto visual de un instante o un paisaje. Por eso mucha gente no espera de ella mucho más que eso una recolección de cosas lo más fiel al original como sea posible.

829

- El ByN adolece de estas expectativas prosaicas. Nunca puede ser completamente realista y ello le da la singular ventaja de poder ser tratado como un medio de expresión en vez de un archivo documental.

830



831



832

- Cuando fotografiamos en blanco y negro debemos recordar que una escena con diferentes colores puede resultar gris si los tonos son similares. Un rojo, un verde o un azul muy vivos pueden dar como resultado el mismo tono de gris

833

Los contrastes, la figuras, el volumen, la textura, el mensaje claro y directo, la gama tonal, etc. son algunos de los elementos con los que contamos, para captar la atención y permitir que nuestro mensaje sea claro y entendible.

834



835

Los elementos gráficos básicos son de especial importancia.

- El tema de una fotografía, puede ser la parte más importante y memorable de la foto, pero la forma en que la tratemos gráficamente, puede hacer la diferencia.
- Es incluso posible obtener imágenes irresistibles a partir de su diseño con objetos que presentan poco interés en sí mismos

836



837

La textura y el volumen

- A partir de las formas, un paso adelante hacia el realismo es el volumen.
- El volumen de un objeto, lo que nos da un sentido de tridimensionalidad.
- Un fuerte sentido del volumen va normalmente unido a una representación clara y no ambigua.
- La iluminación es un de las técnicas más utilizadas para dar la sensación de volumen.

838



839



840



841



842



843



844



845



846



847

- **EJERCICIOS:**
- Fotos que sean fácilmente reconocibles en color pero que en Blanco y Negro necesiten de la forma, el volumen la textura, para destacarse o reconocerse.

848



- EL COLOR

849

- **¿Qué Son Los Colores?**
- El color depende del contexto desde el que se aborde la pregunta.
- Cuando se define el color en el **Arte**. Se suele referir a una propiedad de la luz (**color luz**). Y su percepción visual o como sinónimo de pigmento y tinte (**color pigmento**).

850

En psicología y filosofía. Muestran al color como un portador de expresión, efectividad, sensación, de cierto simbolismo y carácter poseyendo su propio lenguaje y significado.

El color como un influyente en el ser *humano* cuando domina en el ambiente.



851

En el lenguaje de las artes plásticas.

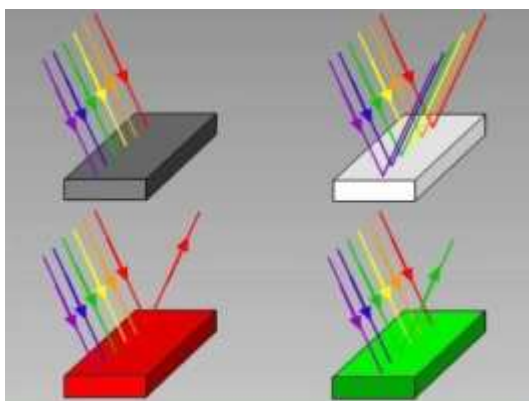
El color es primordial calificativo para los objetos.

En algunas obras y movimientos artísticos el color se erige como protagonista.



852

El ***color es una interpretación*** de las longitudes de onda de la luz. Emitida o reflejada por un cuerpo y captada por el sistema visual.



853

El color es una **experiencia visual**. Es Una impresión sensorial la que recibimos a través de nuestros ojos.

El mundo que nos rodea y que apreciamos se nos muestra en color. Las cosas que vemos no sólo se diferencian entre sí por su forma y tamaño también por su colorido.

Todo esto gracias a la luz que incide sobre los objetos.

854

Cuerpos Luminosos Y Atributos

El estímulo físico proviene de **cuerpos luminosos**. Que emiten luz y cuerpos iluminados que reflejan parte de la luz que reciben. Pero es el cerebro el que produce la percepción mental del color. Es un proceso neurofisiológico complejo.

855



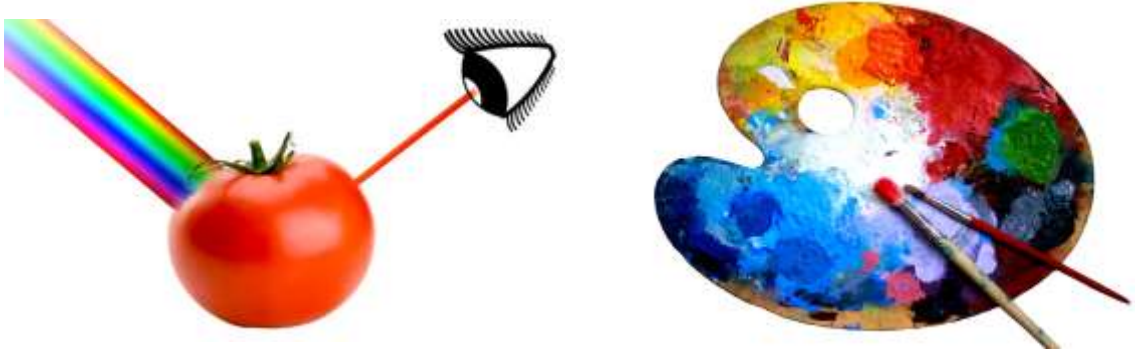
El color blanco de algunos cuerpos. Es debido a la reflexión de todos los rayos del espectro visible en el espacio.

En la descomposición de la luz blanca se ven los siete colores espectrales.



856

- Tenemos también el **color pigmento o color materia**. El cual se concibe como la capacidad que tienen los cuerpos para absorber cierta porción de rayos de luz y reflejar únicamente la longitud de onda que le corresponde a sí mismo.



857

- Se considera **color primario** al color que no se puede obtener mediante la mezcla de ningún otro. Este es un modelo basado en la respuesta biológica de las células receptoras del ojo humano (conos). Ante la presencia de ciertas frecuencias de luz y sus interferencias. La mezcla o combinación de dos colores primarios da origen a un color secundario.

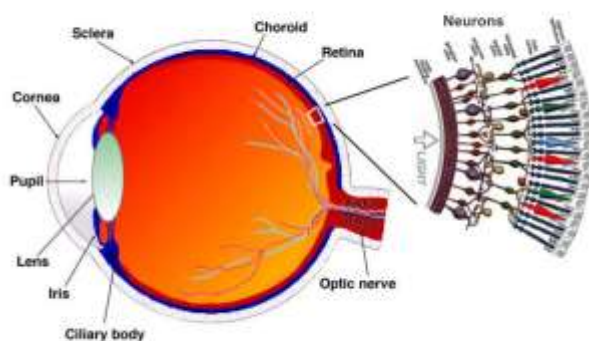
858

Colores Primarios y La Luz

Los colores primarios no son una propiedad fundamental de **la luz** sino un concepto biológico basado en la respuesta fisiológica del ojo humano. Fundamentalmente la luz blanca es un espectro continuo de longitudes de onda lo que significa que en realidad puede existir un número indefinido de colores. Solamente limitado por la sensibilidad del ojo.

859

- Sin embargo un ojo humano normal solo contiene tres tipos de receptores. Llamados conos L M y S. Estos responden a longitudes de onda específicas de luz roja, verde y azul.



860

- La tríada **rojo, verde y azul** (conocida también como **RGB** (*Red, Green, Blue*)). Se la considera idealmente como el conjunto de colores primarios de la luz, ya que con ella se pueden representar una gama muy amplia de colores visibles. La mezcla o combinación de los tres en iguales intensidades (adición) resulta en grises claros. Que tienden idealmente al blanco.

861

- **ATRIBUTOS DEL COLOR**
- Todos los matices o colores que percibimos poseen tres atributos básicos:

- **MATIZ**

- **LUMINOSIDAD**

- **SATURACIÓN**

862

Matiz: también llamado por algunos "croma", es el color en sí mismo, es el atributo que nos permite diferenciar a un color de otro, por lo que podemos designar cuando un matiz es: **verde, violeta o anaranjado.**



863



Luminosidad ó Valor: es la intensidad lumínica de un color (claridad / oscuridad). Es la mayor o menor cercanía al blanco o al negro a un color determinado.

A menudo damos el nombre de **rojo claro** a aquel matiz de rojo cercano al blanco, o de **rojo oscuro** cuando el rojo se acerca al negro.



864

La **luminosidad** es la cantidad de luz que refleja una superficie en comparación con la reflejada por una superficie blanca en iguales condiciones de iluminación.

Más luminosidad la acerca al blanco, menos al negro.

La luminosidad hace referencia a cuánto de oscuro o de claro es un color. A mayor luminosidad de un color mayor luz reflejará.



865

- **Saturación:** es la *pureza de un color*, la concentración de gris que contiene un color en un momento determinado. Cuanto más alto es el porcentaje de gris presente en un color, menor será la saturación o pureza de éste, por ende se verá como si el color estuviera *sucio* u opaco.



866

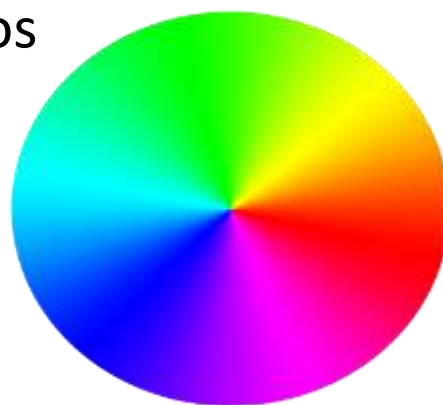
- En cambio, cuando un color se nos presenta lo más puro posible (con la menor cantidad de gris presente) mayor será su saturación. En caso de que se mezclen los colores opuestos en el Círculo Cromático se obtienen grises opuestos a la saturación, a lo que se le llama Neutralización.



867

El Círculo Cromático

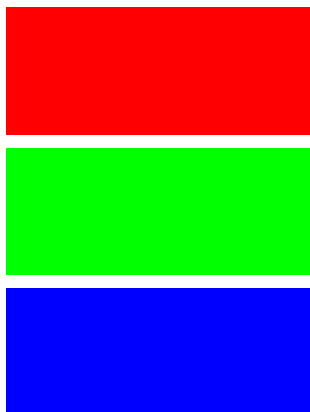
El círculo cromático nos sirve para observar la organización básica y la interrelación de los colores. También lo podemos emplear como forma para hacer la selección de color que nos parezca adecuada a nuestra imagen.



868

PRIMARIOS Y COMPLEMENTARIOS

PRIMARIOS



COMPLEMENTARIOS



869

La síntesis aditiva y la sustractiva:



870

Cuando nos referimos a la **síntesis aditiva**, hablamos de la formación de los colores a través de la suma de diferentes luces en sus distintas longitudes de onda. La síntesis aditiva hace referencia a la adición de color, considerando el blanco como la suma de toda luz en máxima proporción del espectro visible. La síntesis aditiva es la que se usa para la separación del color y gracias a ella podemos ser capaces de ver y reproducir los colores de las diferentes pantallas.

871

- Los colores primarios aditivos son: **Rojo**, **Verde** y **Azul** (RGB)
- La suma de dos colores primarios a partes iguales origina un color secundario:
 - **Rojo + Verde = Amarillo**
 - **Verde + Azul = Cian**
 - **Rojo + Azul = Magenta**

872

- Cuando hablamos de **síntesis sustractiva**, nos estamos refiriendo a la obtención de colores por mezclas de pigmentos. De hecho, se llama sustractiva porque al ir añadiendo colores pigmento, sustrae el color. Los colores primarios de la síntesis sustractiva serán los colores complementarios de la síntesis aditiva.
- Los colores sustractivos primarios (cian, magenta y amarillo) son los que se crean mediante la absorción de ciertas longitudes de ondas.

873

- Cuando la luz blanca toca un material o una superficie, los pigmentos de colores de esa superficie absorben todas las ondas de la luz excepto las de sus colores, que son reflejados y percibidos por el órgano de la visión.

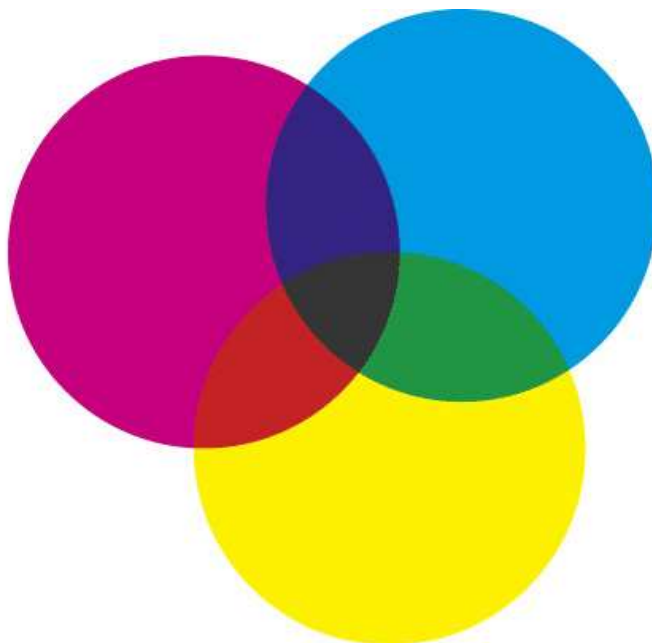


874

Los Colores Primarios En El Pigmento CMYK

En la síntesis sustractiva. Los tres colores primarios son la tríada **cian–magenta–amarillo**. Conocidas igualmente por sus siglas **CMYK** (del inglés **C**yan, **M**agenta, **Y**ellow y **B**lack). Su mezcla en partes iguales (sustracción) da origen a tonalidades grises oscuras. Las cuales tienden (en el modelo ideal) al negro.

875



876

La mezcla de los colores primarios con complementarios da los siguientes resultados ideales en la síntesis sustractiva:

- Magenta combinado con el color amarillo da **Rojo**. Cian mezclado con el color amarillo da **Verde**. Cian más la añadidura del color magenta da **Azul**. Cian con la mezcla del color magenta más el color amarillo da **Negro**

877

Interacciones del color: Armonía y Contraste:

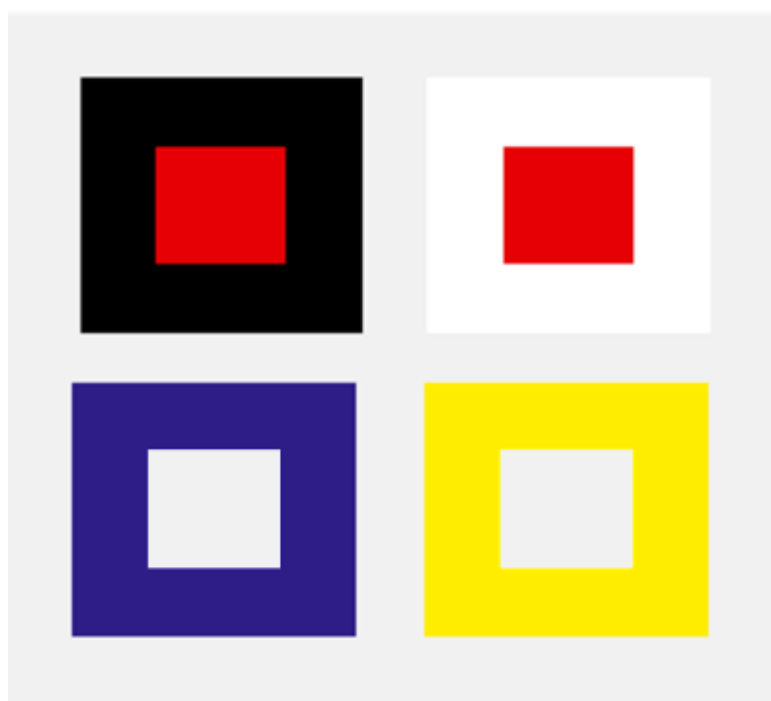
- Ningún color puede ser evaluado al margen de su entorno. "Un mismo color permite innumerables lecturas". Un color puede parecer diferente cuando se coloca sobre diferentes fondos, y diferentes colores pueden parecer casi el mismo cuando se asocian a distintos fondos.

878



- Además de las diferencias de tono, los colores reciben influencias que se reflejan en su luminosidad y oscuridad, calidez y frialdad, brillo y sombra y según los colores que los rodeen.

879



880

ESTE TEXTO ES POCO LEGIBLE

881

ESTE TEXTO ES POCO LEGIBLE

882



ESTE TEXTO ES MÁS LEGIBLE

883

- Existen dos formas básicas compositivas del color. Una de ellas es la **armonía** y la otra el **contraste**.

884

ARMONÍA

- Armónicas son las combinaciones en las que se utilizan modulaciones de un mismo tono, o también de diferentes tonos, pero que en su mezcla mantienen los unos parte de los mismos pigmentos de los restantes.

885

- La armonía
MONOCROMÁTICAS:
Es la más sencilla, es aquella en la que se conjugan tonos de la misma gama o de una misma parte del círculo, aunque puede resultar un tanto carente de vivacidad.



886



887

Armonía **ANÁLOGA**

En este caso la armonía consiste en que los colores principales de la imagen están cerca unos de otros en la rueda de color, dando una sensación parecida a la armonía monocromática pero con algo de variación tonal.



888



889



890



891

- **TRÍADAS DE COLOR**
- Otra forma de lograr una combinación armónica es elegir los colores dispuestos en los vértices de un triángulo equilátero dentro del círculo cromático. Lo ideal es elegir un color dominante, otro que sustente y un último que haga de contraste.



892



893



894

CONTRASTE

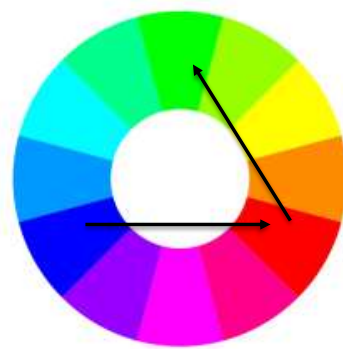
- Contraste: Se produce cuando en una composición los colores no tienen nada en común. Existen diferentes tipos de contraste:

895



896

En el contraste de tono (también conocido como contraste de colores puros, tinte o matiz) se juxtaponen colores cuyo contraste aumenta cuanto más alejados estén unos de otros en el círculo cromático. El efecto que producen es llamativo y enérgico.



897



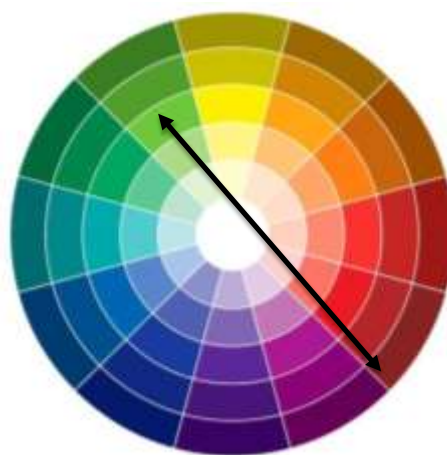
898



899

Contraste de claro y oscuro o valor

En el contraste de valor (también conocido como contraste de luminosidad o claro-oscuro) se yuxtaponen colores de valores claros y oscuros cuyo contraste aumenta cuanto mayor sea la diferencia de luminosidad.



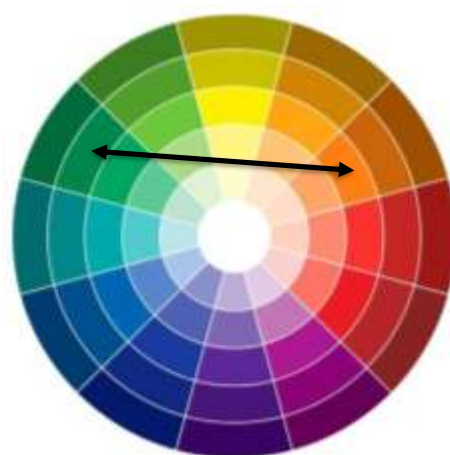
900



901

Contraste de colores fríos y cálidos o temperatura

En el contraste de temperatura se yuxtaponen colores cálidos y colores fríos. Esta interacción provoca que un color cálido rodeado de colores fríos se perciba aún más cálido, mientras que si está rodeado por colores cálidos se percibirá más frío.



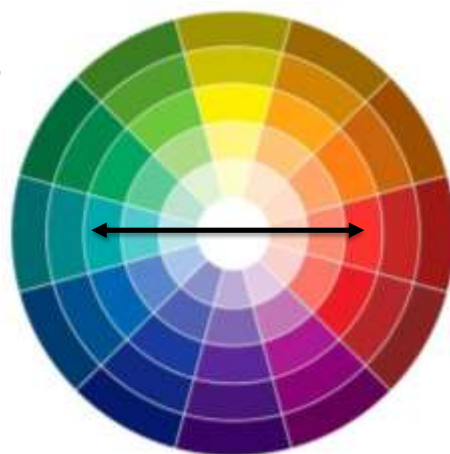
902



903

Contraste de complementarios

En el contraste de se yuxtaponen dos colores opuestos en el círculo cromático. Si estos colores son saturados el contraste es máximo. Como efecto de esta interacción ambos colores se perciben más intensos y vibrantes, saltando a la vista mucho más.



904



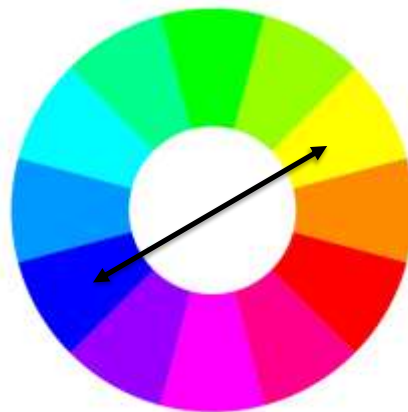
905



906

- **Contraste entre tonos cálidos y fríos.**

Es un contraste que se produce cuando en la misma fotos aparece con cierto protagonismos colores cálidos contra fríos o viceversa.



907



908



909

El tono puro, si es brillante, debe ocupar una superficie muy limitada, pues la extensión de un color en una composición debe ser inversamente proporcional a su intensidad o bien estar rodeado por un opuesto si es el sujeto principal.

910



911

- **Contraste de saturación**
- En el contraste de saturación se yuxtaponen colores vivos y apagados. El contraste depende de la disparidad en la intensidad cromática de los colores que interactúan. Es mayor cuando se combina un tono puro con uno sin croma.
- Este contraste enfatiza la percepción de los colores saturados como más vivos y la percepción de los colores desaturados como más apagados.

912



913

El tono puro, si es brillante, debe ocupar una superficie muy limitada, pues la extensión de un color en una composición debe ser inversamente proporcional a su intensidad.

914



915

El color denotativo

- Aquí hablamos del color cuando está siendo utilizado como representación de la figura es decir, incorporado a las imágenes realistas de la fotografía. El color como atributo realista o natural de los objetos o figuras.

916



917

- En el color denotativo podemos distinguir tres categorías:

Icónico, saturado y fantasioso,
(aunque siempre reconociendo la
iconicidad de la forma que se presenta).

918

- **El color icónico:**

La expresividad cromática en este caso ejerce una función de aceleración identificadora: la vegetación es verde, los labios rosados y el cielo es azul.

919

- El color es un elemento esencial de la imagen realista ya que la forma incolora aporta poca información en el desciframiento inmediato de las imágenes.

920

La adición de un color natural
acentúa el efecto de realidad.
Así el color ejerce una función de
realismo que se superpone a la
forma de las cosas: una naranja
resulta más real si está reproducida
en su color natural

921



922

- **El color saturado:** Una segunda variable del color denotativo es el color saturado. Este es un cromatismo exaltado de la realidad, más brillante, más pregnante. Son colores más densos, más puros, más luminosos.

923



924

- El color saturado obedece a la necesidad creada por la fuerte competitividad de las imágenes que nos asedian, donde la exageración de los colores forma parte del triunfo de las imágenes como espectáculo visual de nuestro entorno cotidiano.

925



926

- **El color fantasioso:** Otro matiz de la denotación cromática realista es el color fantasioso, en el que la fantasía o manipulación nace como una nueva forma expresiva.

927

- De esta forma se crea una ambigüedad entre la figura representada y el color expresivo que se le aplica, creando una fantasía de representación. La forma permanece mientras que el color se altera.

928



929

El color connotativo:

- La connotación es la acción de factores no descriptivos, sino precisamente psicológicos, simbólicos o estéticos, que suscitan un cierto clima y corresponden a amplias subjetividades. Es un componente estético que afecta a las sutilezas perceptivas de la sensibilidad.

930

“El lenguaje de los colores”

significa que éstos no sólo se supeditan a representar la realidad en imagen, sino que también pueden hablar. Cada color es un signo que posee su propio significado.

931

Cada color produce un efecto diferente en nuestra psiquis, esa es su forma de hablarnos. Usando cada color, buscamos transmitir esa sensación que le es característica a cada color, y de ahí que esta práctica se considere un lenguaje.

932

Los colores cálidos transmiten mucha vitalidad, vibración y dinamismo. Visualmente parece que se acercaran a nosotros. Los asociamos con la acción, nos estimulan y nos hacen estar más alertas y nos producen mucha alegría.

Los colores fríos, en cambio, parecen retraerse y favorecen la calma y la relajación, creando una atmósfera muy favorable para el descanso, ya que nos generan tranquilidad y serenidad.

933

El color psicológico

Son las diferentes impresiones que emanan del ambiente creado por el color, que pueden ser de calma, de recogimiento, de plenitud, de alegría, opresión, violencia...

934

- **El blanco como el negro:**
se hallan en los extremos de la gama de los grises. Tienen un valor neutro (ausencia de color).
- También es un valor latente capaz de potenciar los otros colores vecinos.

935

- El blanco puede expresar paz, soleado, feliz, activo, puro e inocente; crea una impresión luminosa de vacío positivo y de infinito. El blanco es el fondo universal de la comunicación gráfica.



936



937

- **El negro:**

Es el símbolo del silencio, del misterio y en ocasiones puede significar impuro y maligno. Confiere nobleza y elegancia, sobre todo cuando es brillante. Además confiere misterio a la imagen.

938



939

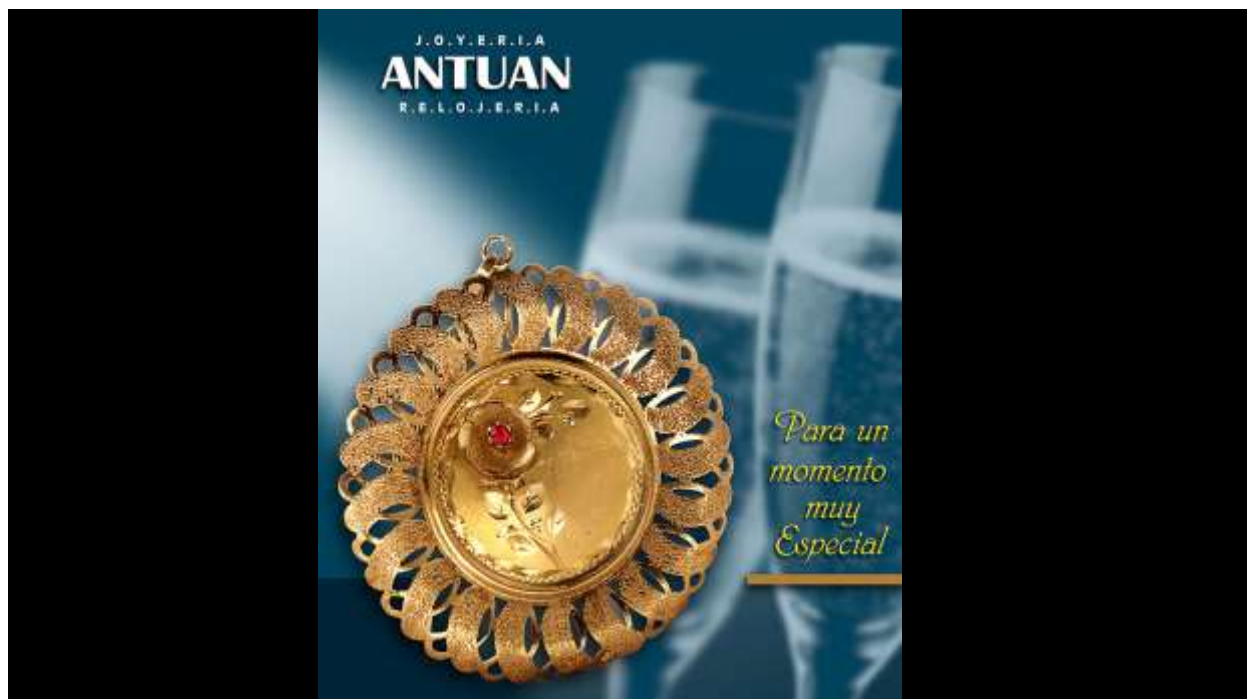
- Simbólicamente, el blanco y el negro, con sus gradaciones de gris, son del color de la lógica y de lo esencial: la forma.
- Por otra parte, el blanco y el negro junto con el oro y plata, son los colores del prestigio.

940

- **Los colores metálicos**

tienen una imagen lustrosa, adoptando las cualidades de los metales que representan. Dan impresión de frialdad metálica, pero también dan sensación de brillantez, lujo, elegancia, por su asociación con la opulencia y los metales preciosos.

941



942



943

- **El amarillo:**

es el color más luminoso, más cálido, ardiente y expansivo. Es el color del sol, de la luz y del oro, y como tal es violento, intenso y agudo. Suelen interpretarse como animados, joviales, excitantes, afectivos e impulsivos. Está también relacionado con la naturaleza.

944



945

- **El naranja:**

más que el rojo, posee una fuerza activa, radiante y expansiva. Tiene un carácter acogedor, cálido, estimulante y una cualidad dinámica muy positiva y energética.

946



947

- **El rojo:**

significa la vitalidad, es el color de la sangre, de la pasión, de la fuerza bruta y del fuego. Color fundamental, ligado al principio de la vida, expresa la sensualidad, la virilidad, la energía; es exultante y agresivo. El rojo es el símbolo de la pasión ardiente y desbordada, de la sexualidad y el erotismo.

948



949

- En general los rojos suelen ser percibidos como osados, sociables, excitantes, potentes y protectores. Este color puede significar cólera y agresividad. Asimismo se puede relacionar con la guerra, la sangre, la pasión, el amor, el peligro, la fuerza, la energía...

950



951



952

- **El azul:** es el símbolo de la profundidad. Inmaterial y frío, suscita una predisposición favorable. La sensación de placidez que provoca el azul es distinta de la calma o reposo terrestres, propios del verde.

953



954

- Es un color reservado y entra dentro de los colores fríos. Expresa armonía, amistad, fidelidad, serenidad, sosiego... y posee la virtud de crear la ilusión óptica de retroceder.

955

- Este color se asocia con el cielo, el mar, el aire, la noche. El azul claro puede sugerir optimismo. Cuanto más se clarifica más pierde atracción y se vuelve indiferente y vacío. Cuanto más se oscurece más atrae hacia el infinito.

956

- **El violeta:** (mezcla del rojo y azul) es el color de la templanza, de la lucidez y de la reflexión. Es místico, melancólico y podría representar también la introversión. Cuando el violeta deriva al lila o morado, se aplanan y pierde su potencial de concentración positiva. Cuando tiende al púrpura proyecta una sensación de majestad.

957



958

- **El verde:** es el color más tranquilo y sedante. Evoca la vegetación, el frescor y la naturaleza. Es el color de la calma indiferente: no transmite alegría, tristeza o pasión. Cuando algo reverdece suscita la esperanza de una vida renovada. El verde que tiende al amarillo, cobra fuerza activa y soleada; si en él predomina el azul resulta más sobrio y sofisticado.

959



960

- **El marrón:**

es un color masculino, severo, confortable. Es evocador del ambiente otoñal y da la impresión de gravedad y equilibrio. Es el color realista, tal vez porque es el color de la tierra que pisamos.

961



962

- Cada dimensión del color está relacionada con una reacción diferente.

Por ejemplo:

- Cuanto más se satura un color, mayor es la impresión de que el objeto se está moviendo.
- Cuanto más brillante es el color, mayor es la impresión de que el objeto está más cerca de lo que en realidad está.

963



964

Las tonalidades de la parte alta del espectro (rojos, anaranjados, amarillos) suelen ser percibidas como más energías y extravertidas



965

Las partes bajas (verdes, azules, púrpuras) suelen parecer más tranquilas e introvertidas.



966

Los verdes y
los azules se
perciben
calmados,
relajados y
tranquilizantes



967

Los azules, verdes y violetas son considerados colores fríos.



968

Los rojos,
naranjas, y
amarillos son
percibidos
como colores
cálidos



969

- Las diferentes tonalidades también producen diferentes impresiones de distancia:
- Un objeto azul o verde parece más lejano que un rojo, naranja o marrón.

970

- **EJERCICIOS:**
- El color connotativo, hacer fotos de elementos donde el color determine el mensaje.

971

Color simbólico

El color simbólico refiere al significado del color, a su carácter semántico, expresivo; luego de la percepción y reconocimiento, se desatan una serie de connotaciones inmediatas que, principalmente, aluden a causas culturales y nos arrastran hacia conceptos establecidos. En su mayor parte son significaciones arbitrarias o convencionales que responden en general a factores de asociación, literarios, tradicionales, evocativos o simplemente procedentes del inconsciente.

972

El significado del color puede cambiar en los diferentes países. En China el amarillo es sagrado, el rojo se asocia con las bodas y representa buena suerte y en la India este color está unido a la caballeridad. Tradicionalmente se relaciona con los celos, la envidia, la risa y el placer.

973

El **verde**: Significa la esperanza, los bienes que han de venir, el deseo de vida eterna. Es el color propio del año eclesiástico y de gran número de fiestas, así como de ciertos domingos antes de Pentecostés.

El **rojo**: Simboliza el fuego, la sangre y el amor divino. Se utiliza en las fiestas del Espíritu Santo, iluminando la llama del amor divino, y en las fiestas de los Mártires, en la Pasión, y el Pentecostés.

974

En la iglesia anglicana, nos damos cuentas de que los mismos colores significan cosas diferentes de las anteriores:

Rojo: caridad, mártires de la fe.

Verde: contemplación, bautismo.

Por otro lado un color **amarillo** suave y cálido incita también a la concentración y el dinamismo. En algunas religiones como en la china, el amarillo es un color sagrado, sin embargo en otras no significa nada trascendental.

975

Podemos encontrar también éstas simbologías:

Azul: Le lealtad, la justicia, la fidelidad. La buena reputación y la nobleza.

Rojo: Significa el amor, audacia, valor, coraje, cólera, crueldad.

Verde: El honor, la cortesía, el civismo, la esperanza

Púrpura: la fe, la devoción, templanza y la castidad.

976

Negro: Luto, la aflicción.

Dorado: La sabiduría, el amor, la fe, las virtudes cristianas y la constancia.

Plata o blanco: La prudencia, la inocencia, la verdad, la esperanza y la felicidad.

Naranja: Inestabilidad, disimulo e hipocresía.

Marrón: Penitencia, pena, la traición y la humildad.

977

• El color esquemático:

Es el color considerado exclusivamente como materia cromática y extraído de cualquier contexto icónico. Se utiliza para colorear los objetos de diseño y los mensajes gráficos. Dentro de esta distinción del color esquemático se incluyen las categorías definidas como **color emblemático** y **color señalético**.

978

El emblemático es un color simbólico, práctico y utilitario, creado bajo el espíritu corporativista, para ayudar a identificar y memorizar, organizaciones, o instituciones del entorno social. Son colores emblemáticos, los que se utilizan en las banderas nacionales y los colores institucionalizados por los partidos políticos, clubes deportivos...



979

El señalético, usa toda la fuerza del color esquemático, para convertirse en la base de un amplísimo repertorio de signos gráficos de fuerte impacto visual que conocemos como **código señalético**. Se aplican para señalar y centrar la atención en puntos estratégicos (de rutas, calles, fábricas...), expresan un significado concreto:

Rojo: prohibición (girar, aparcar, fumar).

Amarillo: peligro (contaminación, electricidad).

Azul: información (aparcamiento, minusválidos...)

980



981



982



983



984



985



986



987



988



989



990



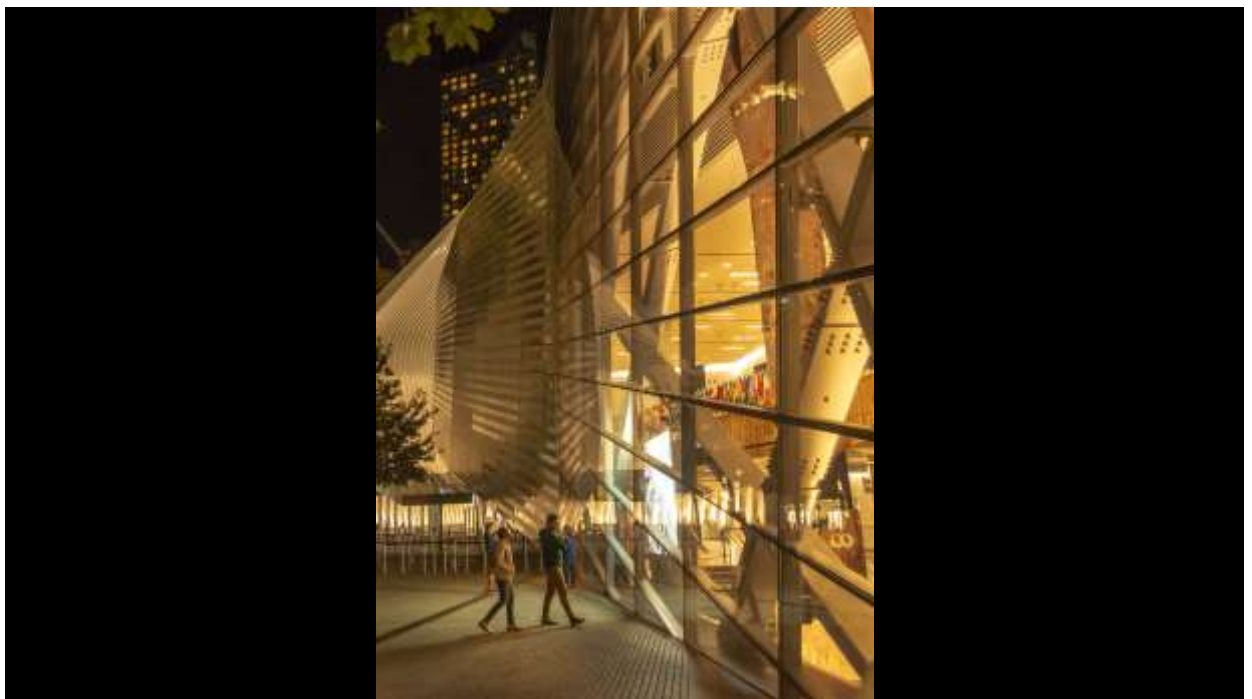
991



992



993



994



995

ACERCAMIENTO AL PROCESO FOTOGRÁFICO



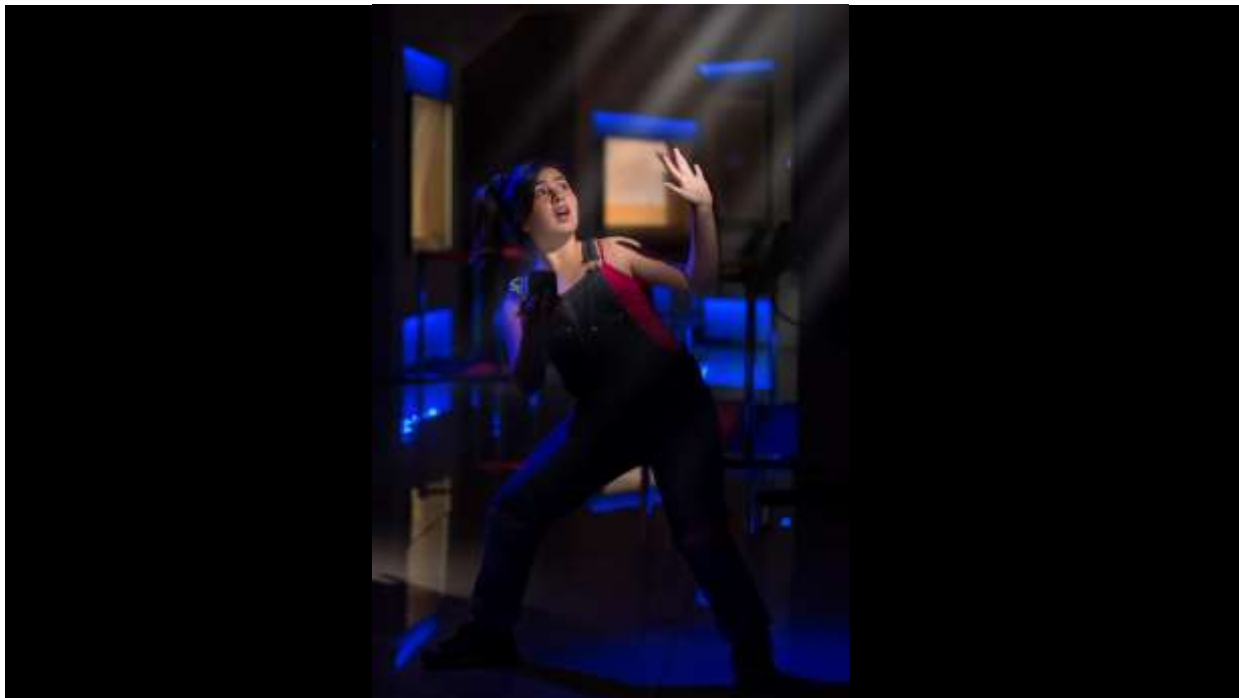
996



997



998



999



1000



1001

LA BÚSQUEDA Y EL DESCUBRIMIENTO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN

1002

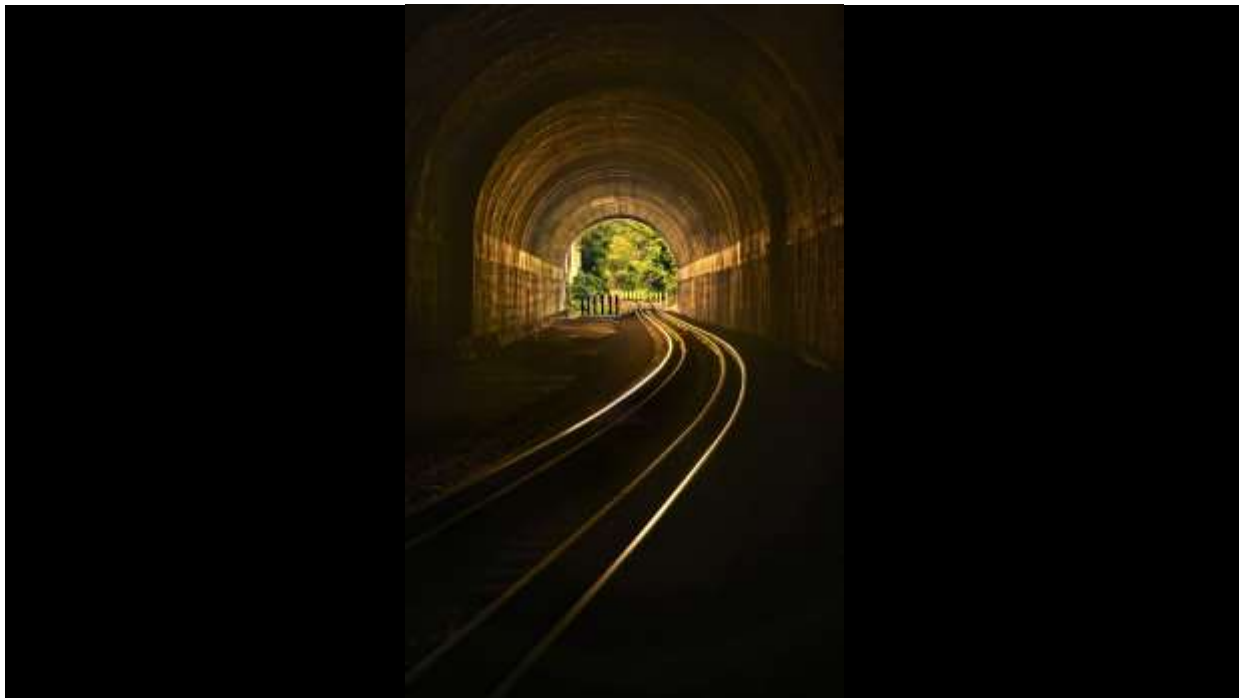
La búsqueda, el descubrimiento

Está determinado por mi visión, lo que descubro, aquello que me llama la atención y produce algún tipo de sensación en mi, entonces decido fotografiarlo, tratando de representar visualmente lo que sentí.

1003



1004



1005



1006



1007



1008



1009

La Construcción de la Imagen (representación pura)

Utilizo directamente la fotografía para expresarme representando visualmente un estado de animo o para trasmitir un mensaje determinado.
La intencionalidad.

1010



1011



1012



1013



1014



1015



1016



1017



1018



1019



1020

• **La comunicación visual**

es un proceso de elaboración, difusión y recepción de mensajes visuales. Para que no se pierda el valor y el sentido de estos mensajes, cada elemento que interviene en el proceso debe cumplir adecuadamente su función.

Estos elementos son:

1021

EL EMISOR

es quien origina el mensaje. Trata de comunicarse por algún motivo: vender, convencer, protestar, embellecer, etc.



1022

- **EL MENSAJE:**

es la información que el emisor desea transmitir.



1023

- **EL RECEPTOR :** es a quien va dirigido el mensaje. Llegar a él es el objetivo del emisor, para ello ha de captar su atención e interesarlo en su imagen.



1024

- **El CANAL o MEDIO**

es el soporte utilizado por el emisor para hacer llegar su mensaje. Es decir, La televisión, Internet, la prensa, los carteles, etc. Cada uno de ellos tiene sus ventajas y sus limitaciones. Pero en definitiva, el canal ha de ser elegido en función de las características y posibilidades de acceso del receptor.

1025

- Según la finalidad que se pretenda al transmitir el mensaje podemos distinguir entre tres clases diferentes de lenguajes visuales:

1026

3 Lenguajes

Visual objetivo

Persuasivo

Artístico

1027

A) Lenguaje visual objetivo:

Es el que transmite una información de modo que posea sólo una interpretación.



1028

B) Lenguaje persuasivo:

Su objetivo es informar, convencer y/o vender.

En este caso la imagen quiere convencernos de algo, tiene la intención de persuadirnos. La publicidad utiliza este tipo de función en su mensaje.



1029

C) Lenguaje artístico:

Posee una función estética y expresiva. Impera la función estética cuando la obra de arte gira en torno al concepto de belleza.

Su objetivo es despertar admiración por la imagen en sí misma.

Es expresiva cuando son utilizadas para expresarse, contar una historia, genera sensaciones y emociones en el espectador.



1030

Modos de expresión de las imágenes

- Una imagen puede tener diferentes interpretaciones pero debería tener una lectura. Su significado puede cambiar según el receptor y según el emisor de dicha imagen. En la apreciación de un mensaje visual influyen la experiencia y la formación cultural de las personas.

1031

- El emisor también **condiciona** el significado de un mensaje visual utilizando diferentes **modos para expresarse**. Así se pueden distinguir cuatro modos de expresión:

1032

MODOS O ESTILOS DEL LENGUAJE FOTOGRÁFICO

Realista

Figurativo

Abstracto

Analítico

1033

- **El modo realista**

Representa fielmente la realidad o utiliza imágenes cercanas a la realidad física como una fotografía de prensa y mantiene un grado de iconicidad alto.

1034

- Es una imagen dirigida a todo tipo de público, que entenderá sin esfuerzo el motivo representado. Por tanto, el estilo realista suele ser muy utilizado por la capacidad de conexión con todo el mundo.

1035



1036



1037



1038



1039



1040

- **El modo figurativo:**

Representa formas basadas en la realidad pero expresadas con un estilo libre. Es decir, la realidad está manipulada. Los espacios, las formas, los colores y las proporciones son alteradas pero aún reconocibles.

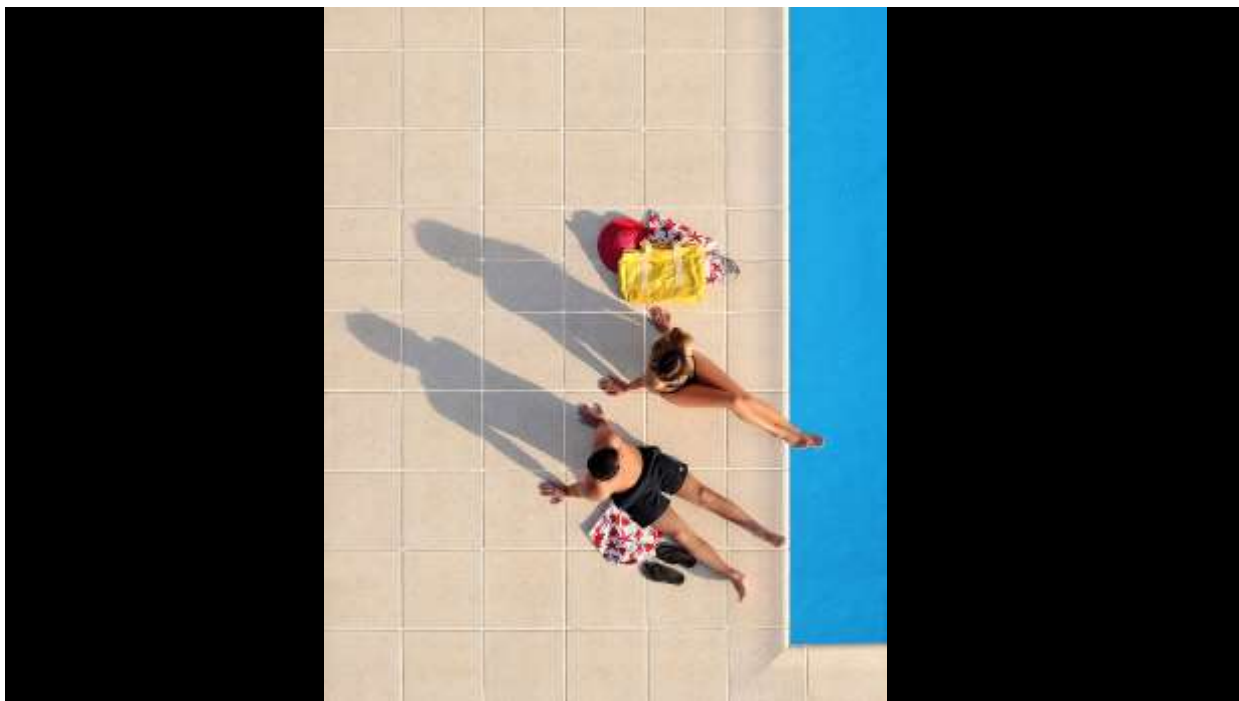
1041

- El autor interpreta la realidad para expresar ideas y sentimientos. Parte del lenguaje publicitario expresa sus mensajes exagerando o alterando las imágenes; también la pintura, el dibujo y la escultura utiliza el estilo figurativo.

1042



1043



1044



1045



1046



1047

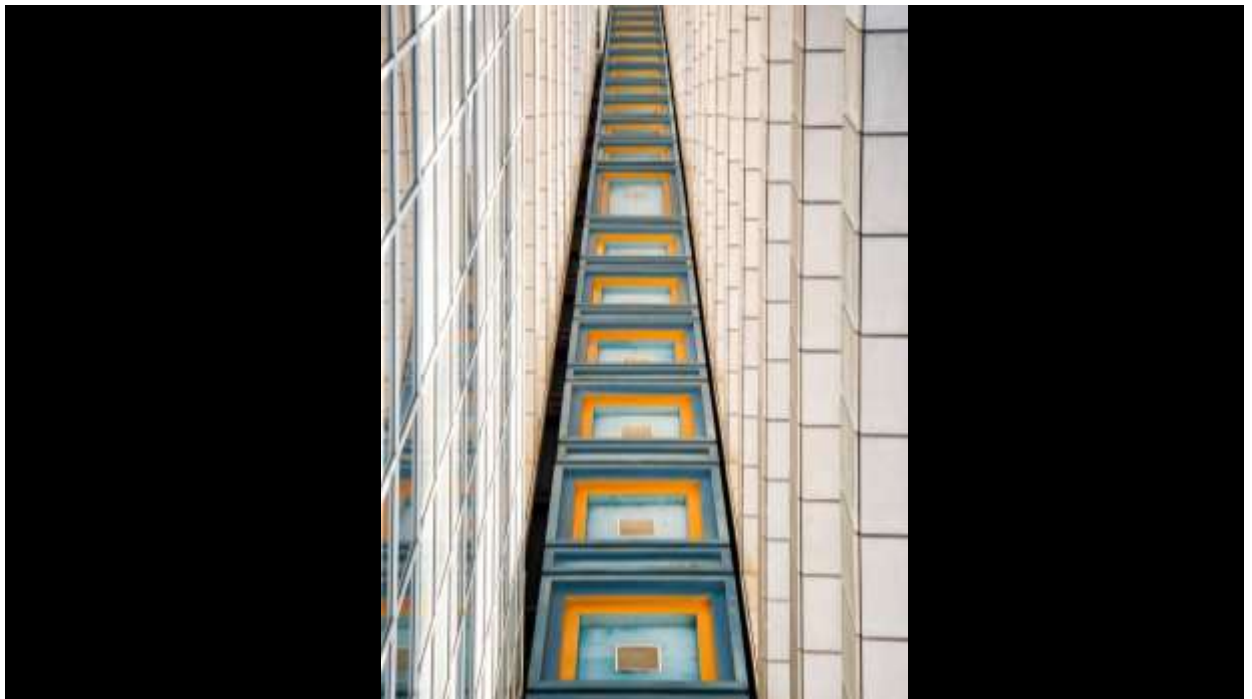
- **El modo abstracto:**

El estilo abstracto ya no representa formas inspiradas directamente en la realidad. Son formas y estructuras nuevas creadas por el propio autor que expresan un mundo particular y exigen del espectador una voluntad de comprensión personal del significado de estas imágenes.

1048

- Debido a sus características el estilo abstracto suele limitarse a la expresión artística: pintura y escultura fundamentalmente.

1049



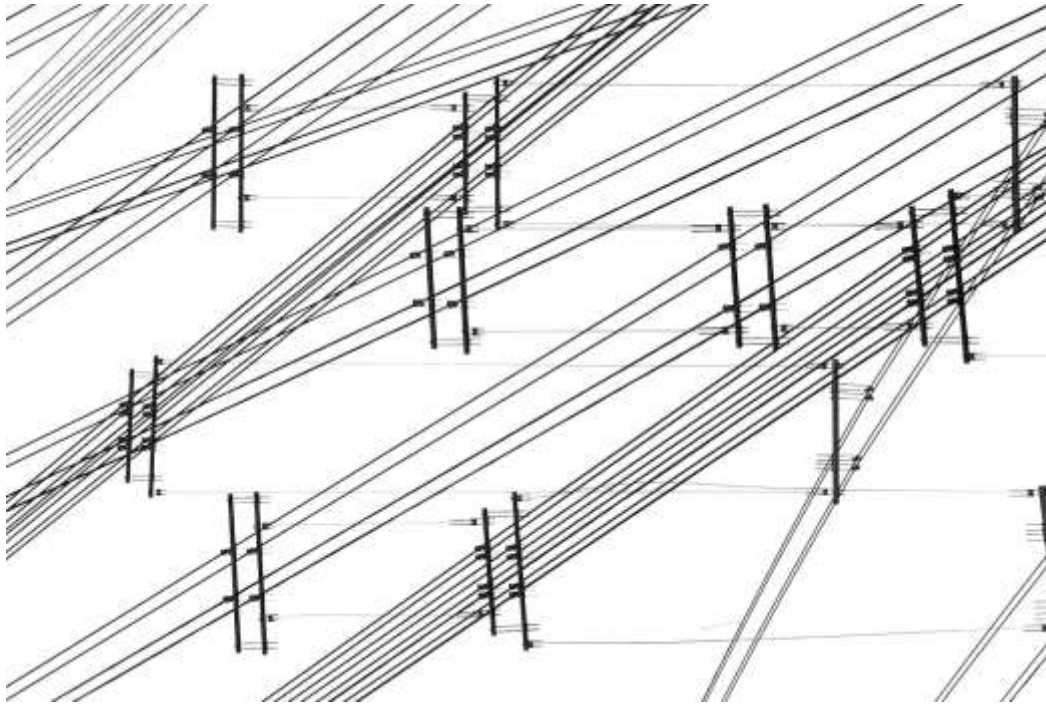
1050



1051



1052



1053

- **El modo analítico:**

Se trata de imágenes que describen detalladamente elementos técnicos, formas y procesos científicos. Son representaciones complejas dirigidas a un público ya iniciado o entendido, capaz de interpretar las formas que se describen.

1054



1055



1056



1057

- Hacer tres fotos de un mismo tema con las tres primeros modos del lenguaje fotográfico.

1058

Funciones del lenguaje Fotográfico

- Comunicar fotográfica como oralmente implica un cierto énfasis, en la comunicación nunca realizamos una sola función, las dos están jugando su papel constantemente.

1059

FUNCIONES DEL LENGUAJE FOTOGRÁFICO

Poética o estética.

Expresiva o emotiva.

Referencial

1060

- **La Función poética o estética**

Está centrada en la fotografía misma. Es la orientada al mensaje. Aparece siempre que **la expresión del autor (el mensaje) atrae la atención sobre su forma**. En sentido técnico, posee una elevada información.

Constante en lenguaje publicitario.

1061



1062

EXPRESIÓN



1063

- Se centra en el mensaje mismo, y se relaciona con la imagen en general porque se refiere a como se configura el lenguaje fotográfico, a su forma visual, a su particular forma de construcción.

1064

- Se refiere a como utilizamos los signos, los símbolos, los desenfoques, los puntos de vista, la iluminación, etc. Todo lo necesario para expresar el mensaje.



1065



1066



1067

- **Función expresiva o emotiva**
- Es la orientada al fotógrafo. Expresión directa del sujeto que se expresa ante lo que está informando. Permite inferir la subjetividad del que mira, su estado emocional, su punto de vista personal, su ubicación irremplazable en el espacio como ser vital, con voluntad.

1068

- Refiriéndose al lenguaje articulado (hablado) serían: el énfasis en la entonación, las interrupciones, la alteración del orden de las palabras, las exclamaciones, elementos emotivos de todo tipo (diminutivos, aumentativos, despectivos), adjetivos valorativos.

1069

- Esta función es la que nos permite entender como utilizar los recursos fotográficos de una manera particular, desde nuestra propia perspectiva, desde quiénes somos y porque lo haríamos así. Es la clave para empezar a desarrollar una estilo propio, utilizar los recurso de una manera que nuestras fotos tengan características únicas.

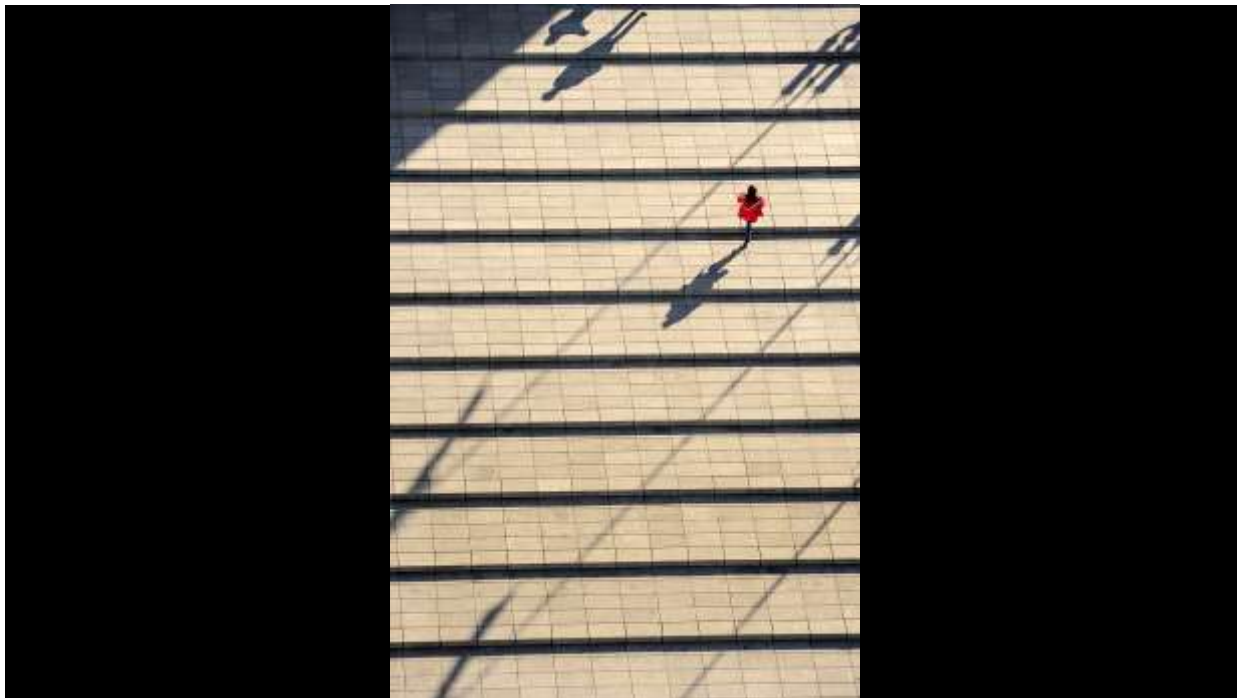
1070



1071

- Dentro de los códigos visuales que tenemos en fotografía, el uso del gran angular o el teleobjetivo pueden generar mensajes emotivos de varios tipos dependiendo también del ángulo de toma: picado, para disminuir al retratado o para dar vértigo, contrapicado para endiosar al sujeto.

1072



1073



1074

- La composición de la imagen puede ser frontal, directa, donde el impacto visual está dado por la iluminación, los colores y el elemento en primer término.

1075



- O puede ser una composición más elaborada donde imperen muchos elementos dispuestos de manera asimétrica, nos hablaría de una persona más sofisticada.

1076



Si trabaja acercándose mucho o poniendo al sujeto en primer término nos puede hablar de un fotógrafo directo, el cual busca que todo tenga impacto.



1077

- Por otra parte, las tomas macros más bien nos pueden hablar de un fotógrafo que hace propio el mundo circundante, que explora el mundo desde muy cerca, casi tocando los objetos.

1078



1079

La iluminación es una herramienta fundamental para realzar sujetos principales, ocultar en penumbras objetos secundarios, crear climas, producir sensaciones de melancolía, euforia, etc.



1080



1081

• La Función referencial

Esta función está en la base de toda comunicación pero su énfasis se da con mayor frecuencia en la fotografía periodística y el documentalismo.

- Es la función del lenguaje en donde se pone énfasis al factor de contexto. La función referencial trata solamente sucesos reales y comprobables, ya que no son opiniones ni cosas subjetivas. Lo que son es una serie de elementos verificables, en otras palabras, los hechos que se describen en un determinado momento.

1082



1083

Se da cuando el mensaje que se transmite puede ser verificable, porque claramente reconocemos la relación que se establece entre el mensaje y el objeto, el referente, lo fotografiado. En principio esta función remite al sentido denotativo de los objetos, es decir, facilita la descripción del mundo desde de un punto de vista imparcial, objetivo. Por ejemplo, todos los planos generales establecen una relación descriptiva entre el que mira y el entorno que es mirado.

1084



1085



1086



1087

3 LENGUAJES:

La finalidad del mensaje

OBJETIVO
PUBLICITARIO
ARTISTICO

4 MODOS

Condiciona el significado
del mensaje.

REALISTA
FIGURATIVO
ABSTRACTO
ANALÍTICO

3 FUNCIONES

Para el énfasis del mensaje

REFERENCIAL
EMOTIVA
POÉTICA

1088



1089



1090



1091



1092



1093



1094



1095



1096



1097