



1

¿Qué vamos a aprender?

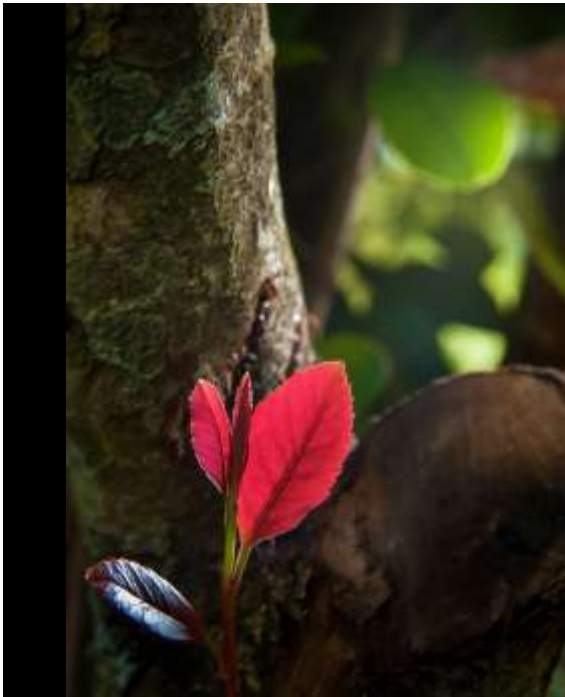
2

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 pequeño, 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

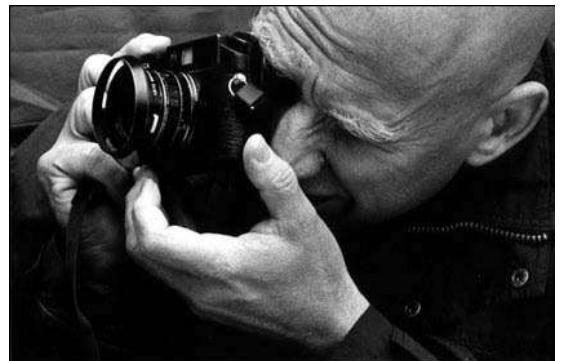


24



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 fotografamos,
lo que está en juego es
como representamos en una
imagen, la **percepción personal**
que tenemos sobre
el sujeto a fotografiar.

30



31



32



Armado del
parante
del fondo



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

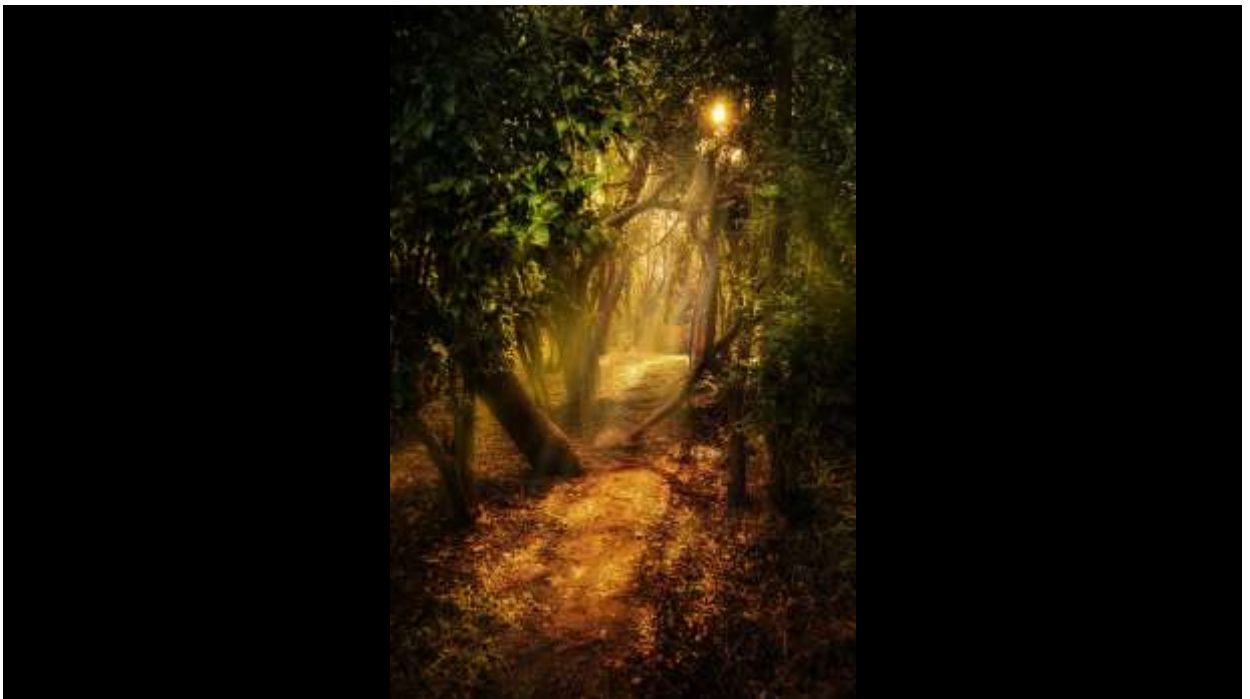
33

- 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

La realidad física es el mundo que nos rodea.

Esta es captado a través de los sentidos

GUSTO

TACTO

VISTA

OIDO

OLFATO

Envían información al

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:

¿Quienes somos?

¿Qué nos gusta?

¿Qué actividad desarrollamos?

¿El conocimiento que tenemos o adquirimos?

La experiencias de vida,

Al ambiente en que nos movemos.

43

• **INTERPRETAR**

• **VISUALIZAR**

• **REPRESENTAR**

44

- **INTERPRETACIÓN** : lo que está delante de mis ojos o lo que imagino.

Me baso en un concepto que se genera en mi cabeza por los elementos que se integran en el ángulo de cobertura que seleccioné para mirar o por las palabras que estamos hablando. La interpretación aplica a toda estimulación sensorial.

45

INTERPRETAR

Dar o **atribuir** a algo un significado determinado.



46

- La **interpretación** es el hecho de que un **contenido**, existente e independiente del **intérprete**, sea “traducido” a una nueva forma de expresión.

47

- **Interpretar** consiste en “reconstruir” en nuestra cabeza, la realidad material a la que se refiere una representación.

48

- **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.

49

VISUALIZAR

- La **visualización creativa** es una técnica psicológica para alcanzar una condición emocional deseada a través de imaginar una imagen concreta.

50

El cerebro es capaz de crear otros tipos de imágenes mentales, además de las imágenes visuales, simulando ó recreando experiencias perceptivas a través de todas las modalidades sensoriales, incluyendo auditivas imágenes de sonidos, pruebas de imágenes gustativas, olfativas imágenes del olfato, motoras imágenes del movimiento, y táctiles imágenes de tacto, incorporando textura, temperatura y presión.

51

- A pesar de la capacidad para generar imágenes a través de modalidades sensoriales, el término de visualización creativa literalmente significa el proceso por el que una persona genera y procesa imágenes mentales específicamente. La fantasía es un recurso formidable en esta actividad.

52

4 ETAPAS DE LA VISUALIZACIÓN



53

1"Generación de Imágenes"

Esto supone generar imágenes mentales, desde la memoria, desde la fantasía, o una combinación de ambas.



54

2 "Mantenimiento de Imagen".

Supone el mantenimiento intencional de las imágenes, sin esto la imagen mental es sometida a un decaimiento rápido, y no resiste el tiempo suficiente para avanzar a las siguientes etapas.



55

• 3 "Inspección de la Imagen".

En esta etapa, una vez generada y mantenida, la imagen mental es inspeccionada, elaborada en detalle, e interpretada en relación al autor.

Esto involucra una exploración, por el cual el autor puede simular cambios en la imagen.



56

4 “Concreción de la imagen”

En este paso el autor ya define su imagen mentalmente y tiene una idea de como está iluminada, cómo está compuesta y cual es el punto de vista ideal.



57

- **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.

58

- **Representar** consiste en “retratar” una realidad material mediante símbolos de diferente naturaleza.

59



60



61



62

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

63



64



65

- *“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

66

- Fotografiamos en base a estos 3 ítem.

CONOCIMIENTO

INFLUENCIA

INTUICIÓN

67

- **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.

68

- **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.

69

- **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.

70

- **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.

71



72



73

- **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.

74



75



76



77



78



79



80

• 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.

81

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

82

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.

83

- **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**.

84

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.

85

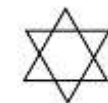
El crucifijo cristiano,



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.

86



87



88

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.

89

- **¿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.

90



91



92

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**
- **ՈՍԻԿԱՆ**

93

- 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.

94

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.

95



96

- **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.

97

Significante: nubes negras – Significado: hay tormentas



98

Significante: merienda – Significado: momento agradable entre dos



99

Significante: mujer al piano – Significado: melancolía.



100

- 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.

101

- **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.

102



103

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

104

A una señal de tránsito



105

- A un determinado gesto de una persona



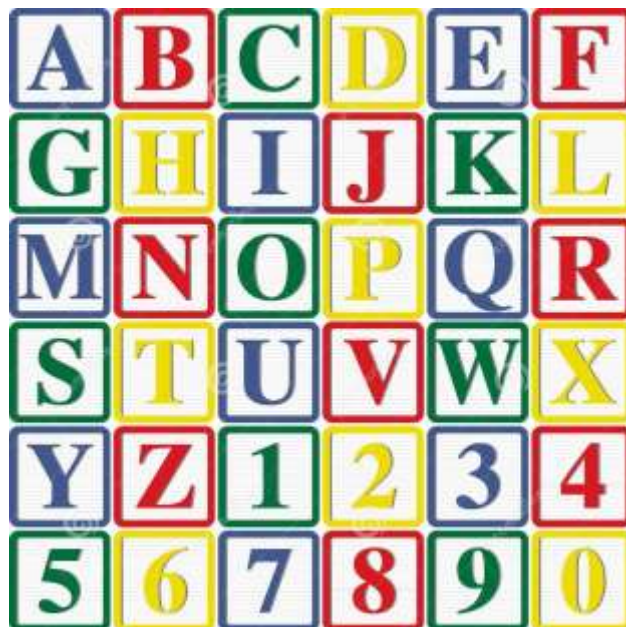
106

- A elementos que aparecen en la imagen



107

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



108

MAMÁ

109



110



111



112



113



114



115



116

- 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.

117



118

- **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.

119



120

- 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.

121



122

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



123

GRAMÁTICA FOTOGRAFICA

124

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

125

Los recursos de la GRAMÁTICA FOTOGRAFICA

**NO TIENEN
UN FIN
EN SI MISMO**

126

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.

127



128



129

El punto de vista
determina la
forma de los
elementos.

130



131

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

132



133



134



135



136

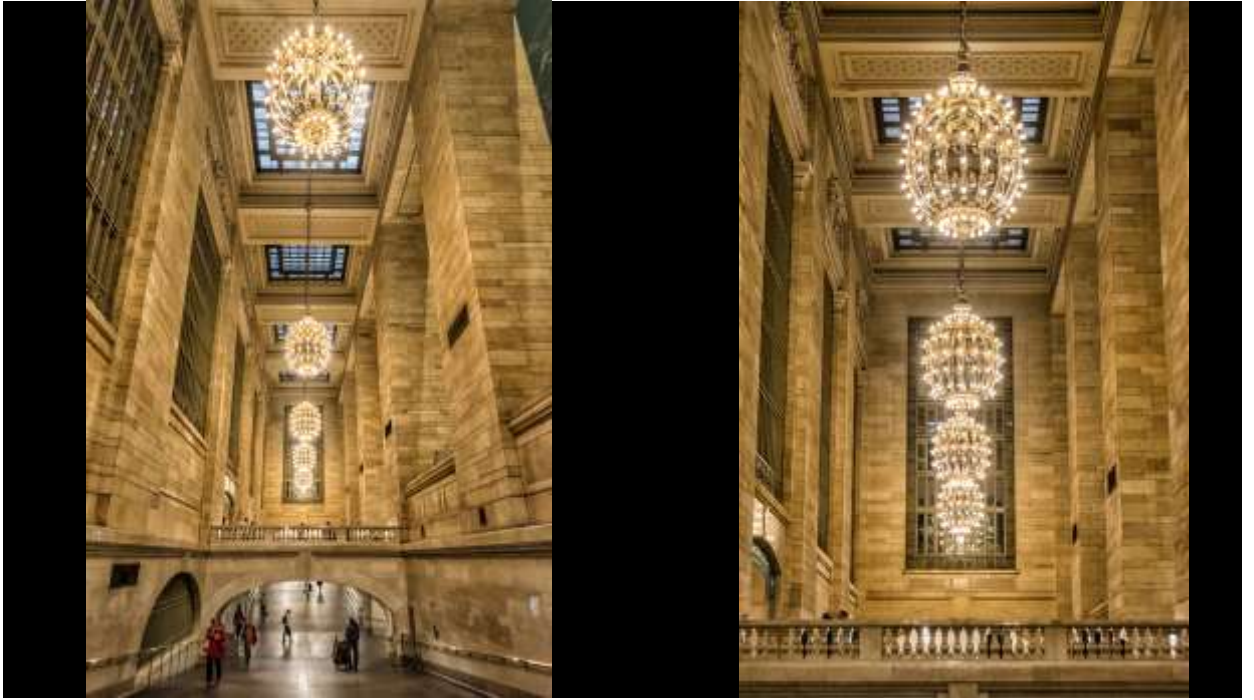


137

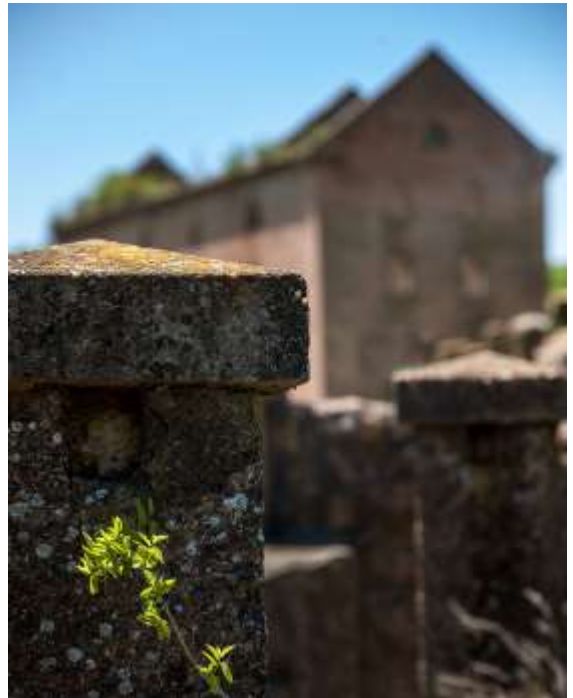
• DISTANCIA FOCAL

- 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.

138



139



140



141



142



143



144

- Contamos con tres tipos de distancias focales.

G. ANGULAR

NORMAL

TELEOBJETIVO



145



146



147



148



149



150



151



152



153



154



155



156



157



158



159



160



161

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

162



163



164



165



166



167



168



169

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.

170



171



172



173



174



175



176



177



178



179



180



181



182

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.

183



184



185



186



187



188



189

- **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.

190



191



192



193

- 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.

194



195



196



197

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.

198



199



200



201



202



203



204



205



206

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.

207

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.



208



209

- **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.

210



211



212

- **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).

213



214



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

215



216



217

PLANOS PARA RETRATO

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

218



219



220



221



222



223



224

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.

225



226



227



228



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

229



230



231



232



233



234



235



236



237



238



239

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.

240



241



242



243



244

- 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.

245



246



247



248

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.

249



250



251



252



253



254



255



256



257

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.

258

**FORMAS
COLORES
CANTIDAD**



259

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



260

Cambiando el fondo.



261



262

- Cambiando el ángulo de toma.



263



264

- Desenfoque (poca profundidad de campo).



265



266

La iluminación selectiva



267



268

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



269

- El encuadre está determinado por:

La distancia focal

El plano

El formato

El punto de vista.

El ángulo de toma.

270

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.

271



272



273



274



275



276



277

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.

278

- 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.

279



280



281



282



283



284



285



286

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

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

287



288

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

El primer acto creativo

Qué voy a Fotografiar?

Por qué lo voy a fotografiar?

Cómo lo voy a fotografiar?

289

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).

290

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.

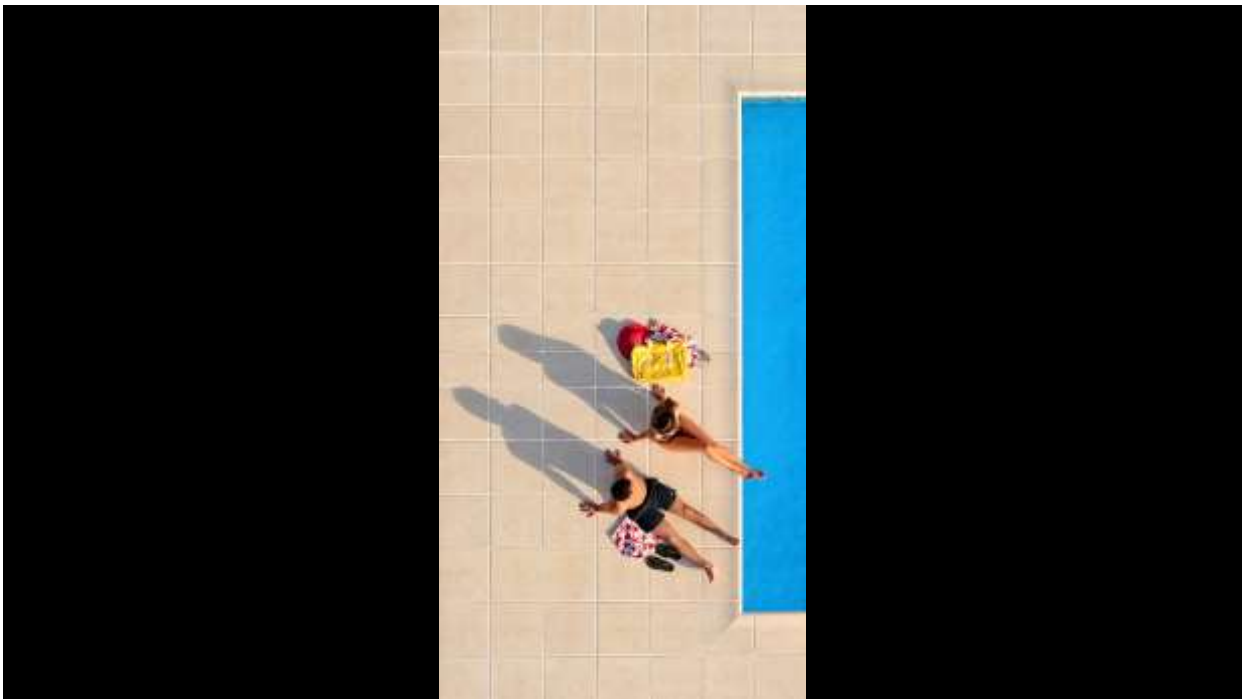
291



292



293



294



295



296



297



298



299



300



301



302

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 DANDOLE IMPORTANCIA AL SUJETO PRINCIPAL



303



304

- 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.

305



306

¿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

307

- 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.

308



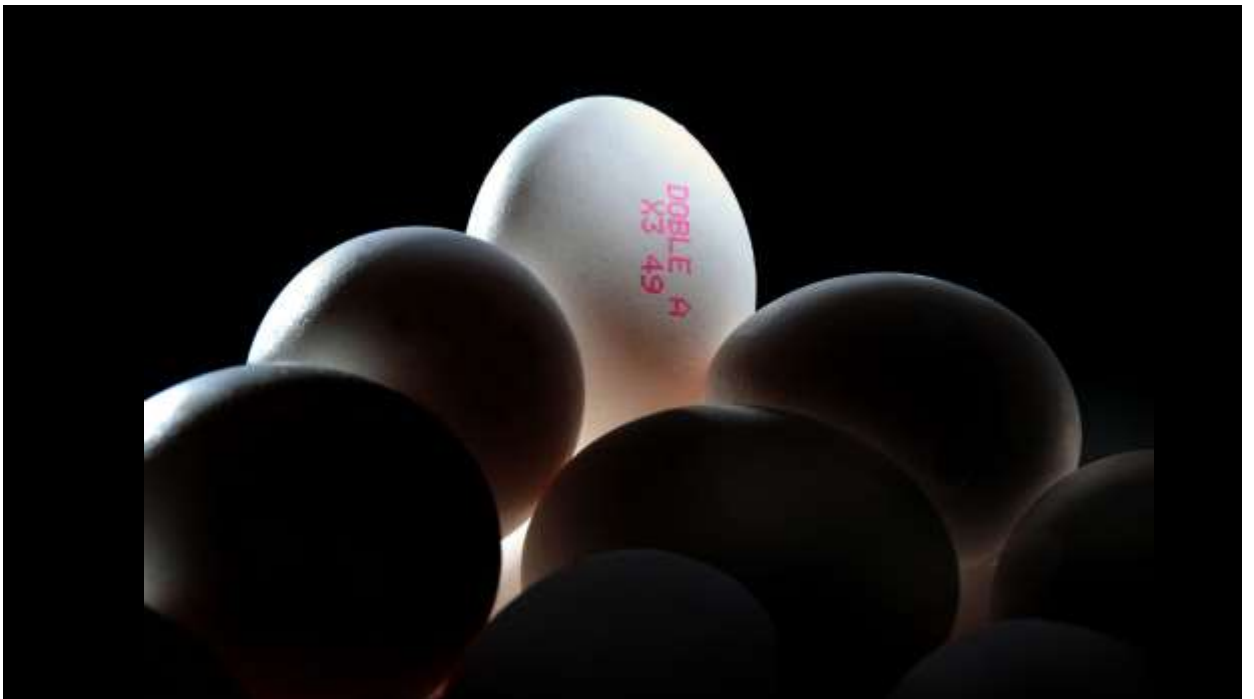
309



310



311



312



313



314



315



316



317

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.

318



319



320



321



322



323

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.

324

- 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.

325

- 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.

326



327



328



329

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

330

¿Qué es componer?



Es la RELACIÓN entre dos aspectos fundamentales:

EL CONTENIDO ↔ **LA FORMA**

(Aspectos *semánticos*)

(Aspectos *formales-superficiales*)

331

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*.



332

- *“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

333

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.



334

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*



335



336



337



338

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**.

339

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.

340

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?.

341

- 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.

342

- 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

343

- 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.

344



345



346

- 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.

347



348

- **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.

349



350



351

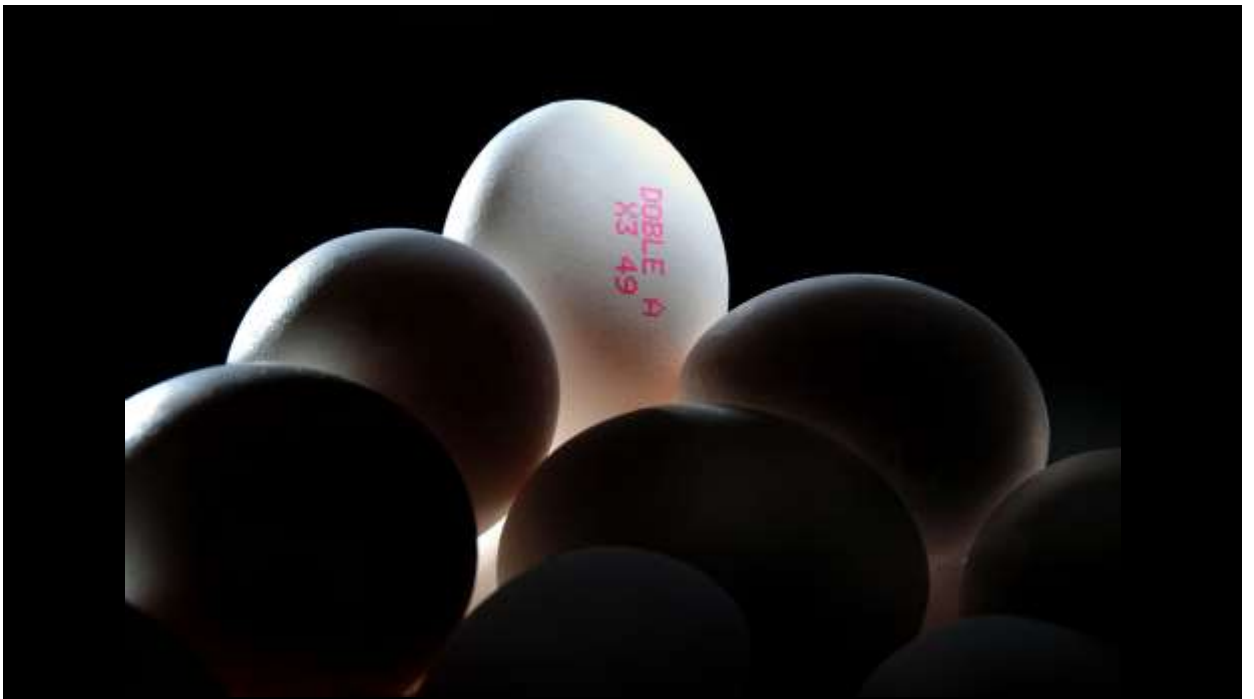
- **Ley del cierre**

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.

352



353



354



355

- **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.

356



357



358



359

- **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.

360



361



362



363

- **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.

364



365



366



367

- **Ley de Continuidad**

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

368



369



370

- **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.

371



372

- 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.

373



374



375



376

- **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.

377



378



379



380

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.

381

Un elemento más grande tiene más FAV que uno más chico



382

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



383

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



384

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



385

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



386



Lo enfocado tiene más
FAV que lo
desenfocado

387

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



388

- Los tonos claros sobre fondo oscuro pesan más que los oscuros sobre fondo claro



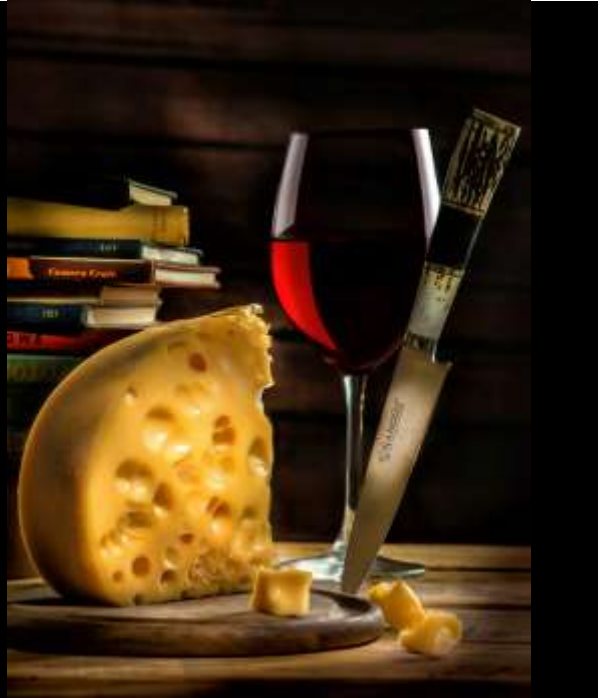
389

- A la derecha pesa más que a la izquierda.



390

- A igualdad de fondo, es más pesado el tono que más contraste.



391

- Una zona oscura tiene que ser mayor que otra clara para contrapesarla.



392

Ejercicios:

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

393

EL EQUILIBRIO



394

- 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”.

395

- **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.

396



397

- 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.

398



399



400



401



402

- 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.**

403

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.



404



405



406



407



408



409

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.



410



411

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

412



413



414

- 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:

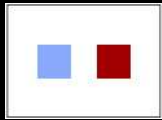
- **Ubicación, profundidad espacial, tamaño, color, aislamiento, forma, interés intrínseco, etc**

415



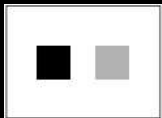
416

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



417

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.



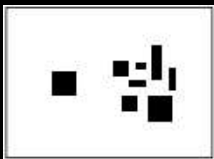
418

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



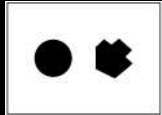
419

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



420

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



421

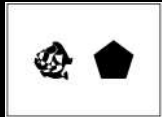
Verticalidad: Un elemento en posición vertical pesa más que uno en posición horizontal. Esto se debe al ritmo de lectura propio de cada cultura.



422

Interés intrínseco:

En este caso el peso depende del espectador.



423

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



424

- **LA DIRECCIÓN**

- Cada elemento o combinación de elementos expresa una dirección concreta que repercute directamente sobre el equilibrio mediante la fuerza que ejerce visualmente.

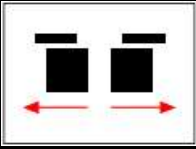
La dirección puede producirse por las siguientes razones:

425



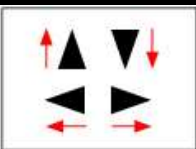
426

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



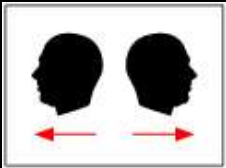
427

Forma: La forma de los objetos puede expresar dirección.



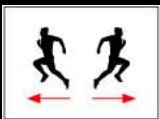
428

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



429

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



430

- 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.

431

- 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.

432



433



434

- 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.

435

CENTRAL



436

BINARIOS



437

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



438

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

439



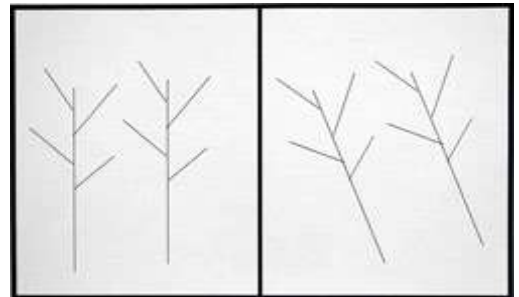
440





441

- 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.

442

- 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.

443



444

desequilibrada



445



446



447



448



449

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.

450



451



452

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.

453

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.

454



455

• **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.

456



457



458



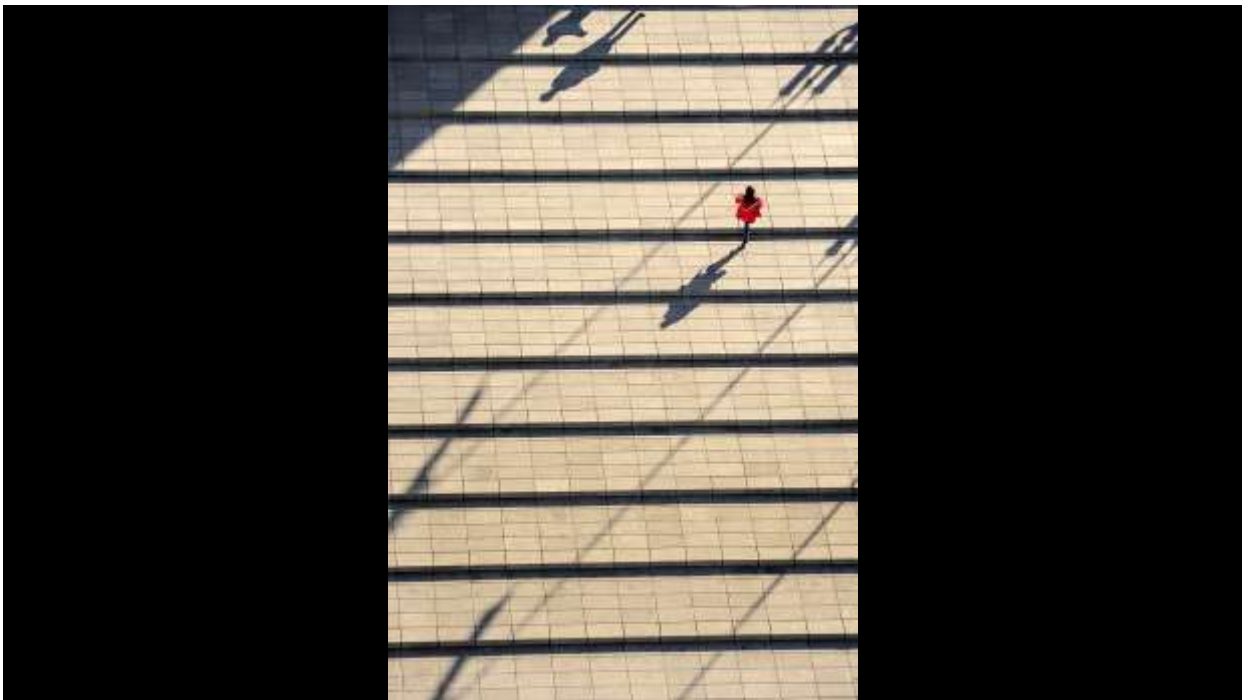
459

- **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.

460



461



462

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.



463

- 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.



464



465



466



467

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.

468



469

- 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).



470

- **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.

471

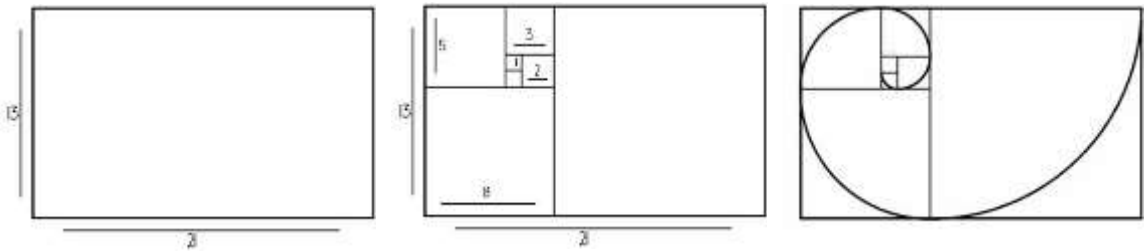
- Pero, el gran descubrimiento de este matemático fue la Sucesión de Fibonacci que, posteriormente, dio lugar a la proporción áurea en arte.
- **¿Qué es la Sucesión de Fibonacci?...** Se trata de una serie numérica: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, etc. Es una serie infinita en la que la suma de 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).

472

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".



473



474



475



476



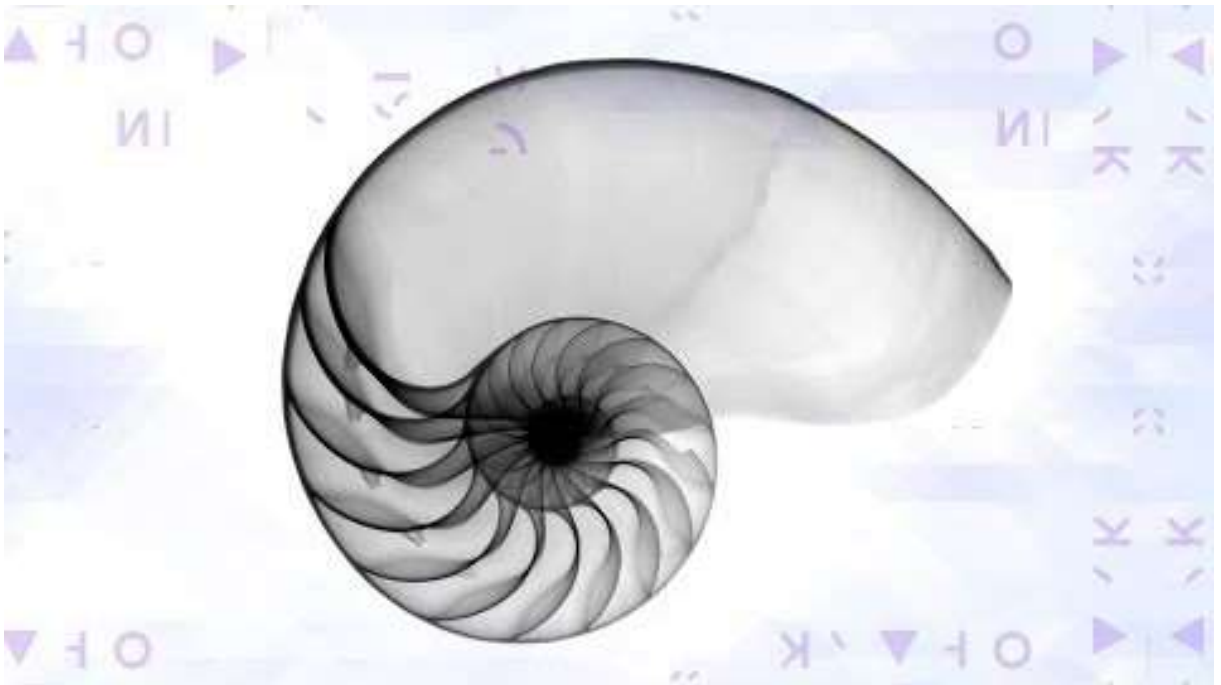
477



478



479



480

BALANZA ROMANA

481

- **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)



482



483



484



485

REGLA DE LOS TERCIOS

486

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



487

- 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.

488



489



490



491



492



493



494



495



496

Espacio negativo

497

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

498



499



500



501

LLENAR EL ENCUADRE

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

502



503



504



505



506



507



508



509



510



511

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 conductoras para la vista.

512

LÍNEAS RECTAS

HORIZONTALES:

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



513

- 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.

514



515



516



517

- 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.

518



519

- **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**

520

VERTICALES:

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

521

- 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.

522



523



524



525



526



527

- 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

528

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



529

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.

530

- 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.

531

- 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.



532



533



534

- **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.**

535

- ¡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.**

536



537



538



539



540



541



542

- 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.

543

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.

544

- **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.

545

- 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.



546



547



- 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

548

- 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

549



550



551



552

Líneas Varias

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

553



554



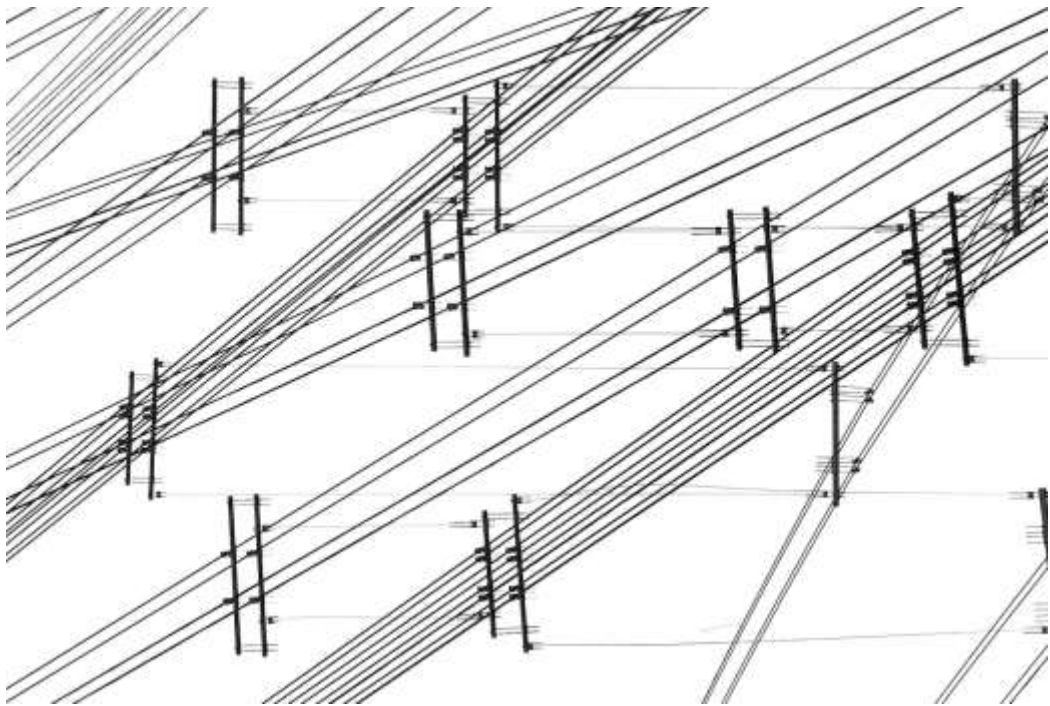
555



556



557



558

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

559

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".

560

ACERMEL



561



562

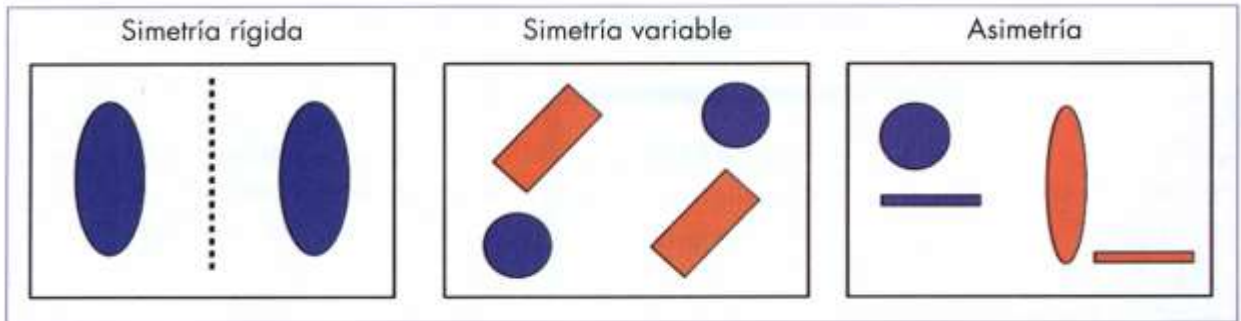


563



564

SIMETRÍA



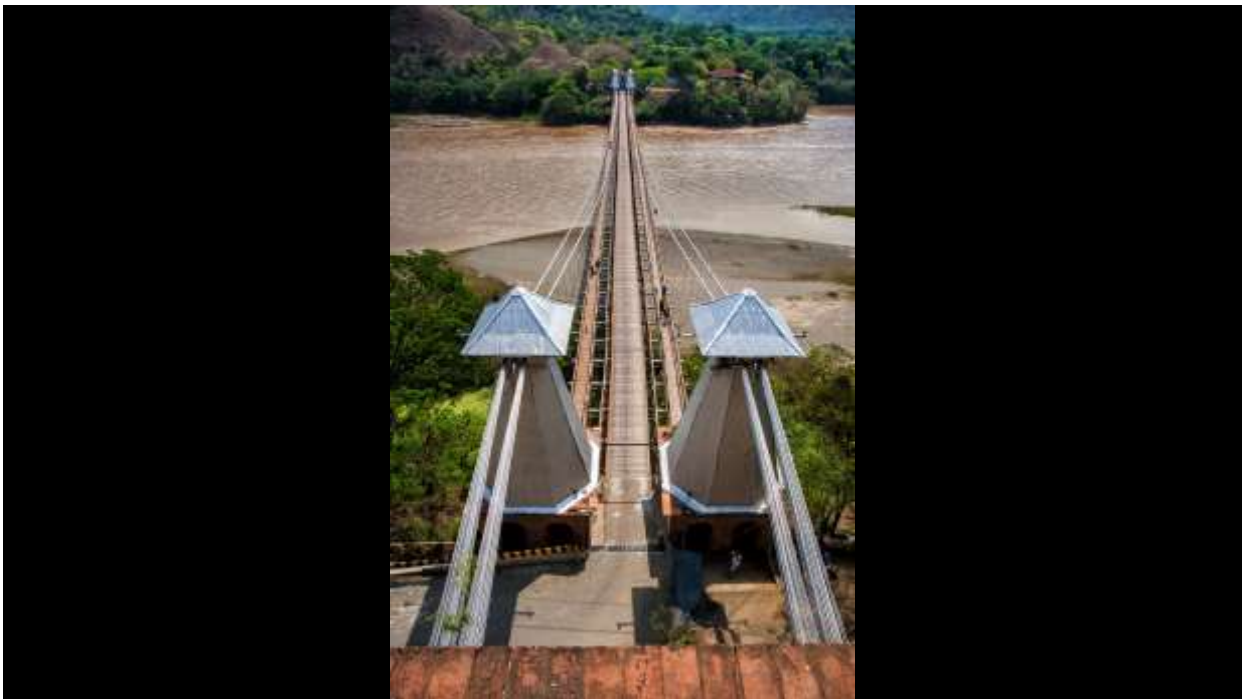
565

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

566



567



568



569



570



571

- **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.

572



573



574

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..

575

- 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.**

576



577



578



579

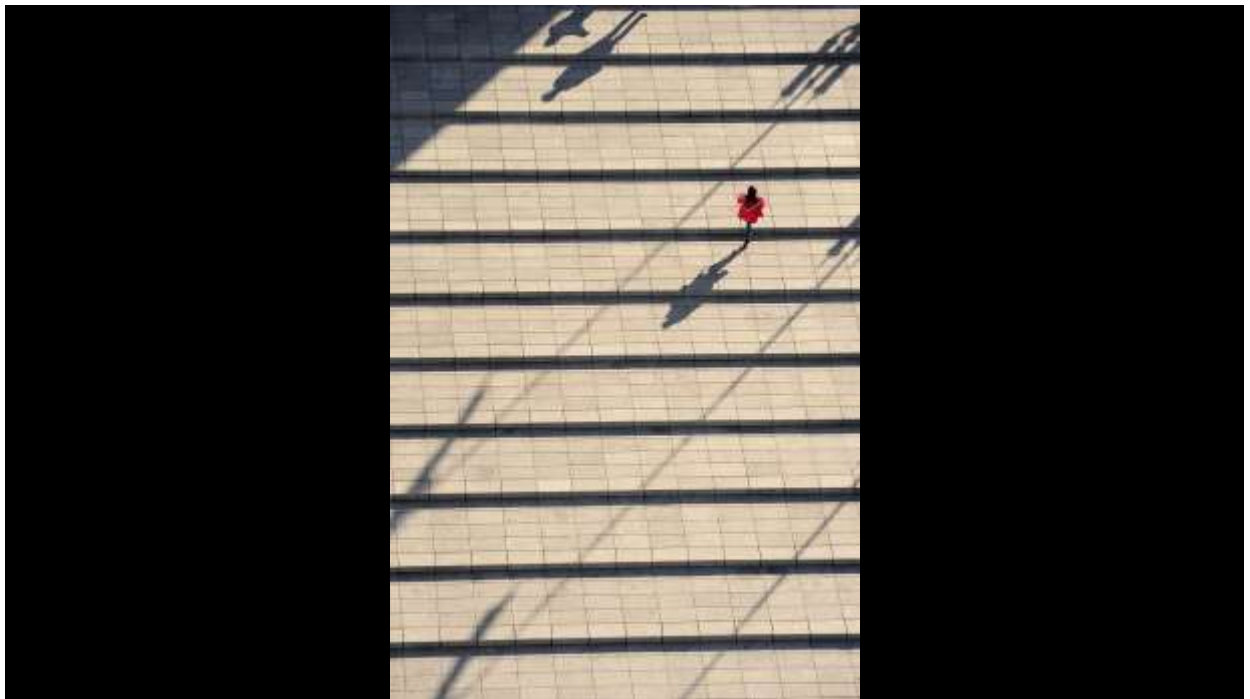
- En el caso de figuras simétricas es fácil apreciar su equilibrio en el espacio. Sin embargo, con figuras asimétricas el análisis y establecimiento de equilibrio es más complejo. La tensión no es un valor de juicio -bueno o malo- es una técnica más para comunicar o crear estilo.

580

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 el sujeto, esté en un punto fuerte de la composición

581



582



583



584



585



586



587



588

Aspecto técnicos formales y sensoriales de la fotografía.

**EL TONO
CONTRASTE
SATURACIÓN**



589

**LA FORMA
EL VOLUMEN
LA TEXTURA**



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.

590

- 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



591

El punto de vista es determinante en la forma



592

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



593

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



594

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



595

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



596

El volumen

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

597

- **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.

598

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

599



600



601



602



603

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.

604

- 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*.

605



606



607



608

- 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.

609

- 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.

610



611



612

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 matiz y con la intensidad.
- El tono es color más luz

613



614



615



616



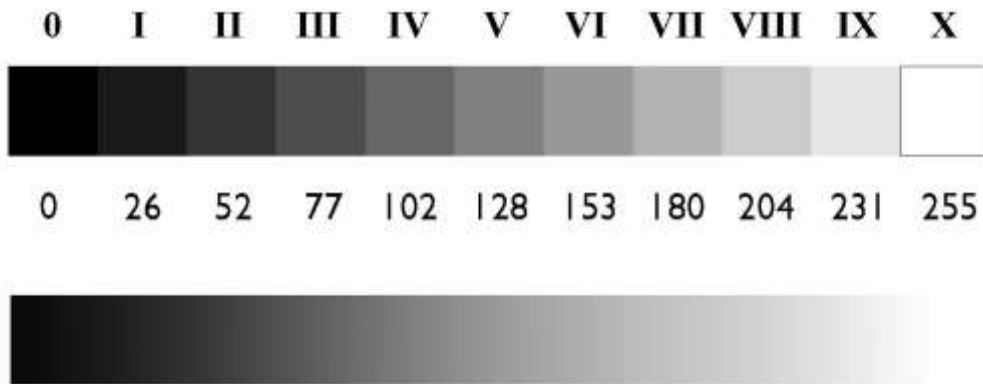
617

CONTRASTE

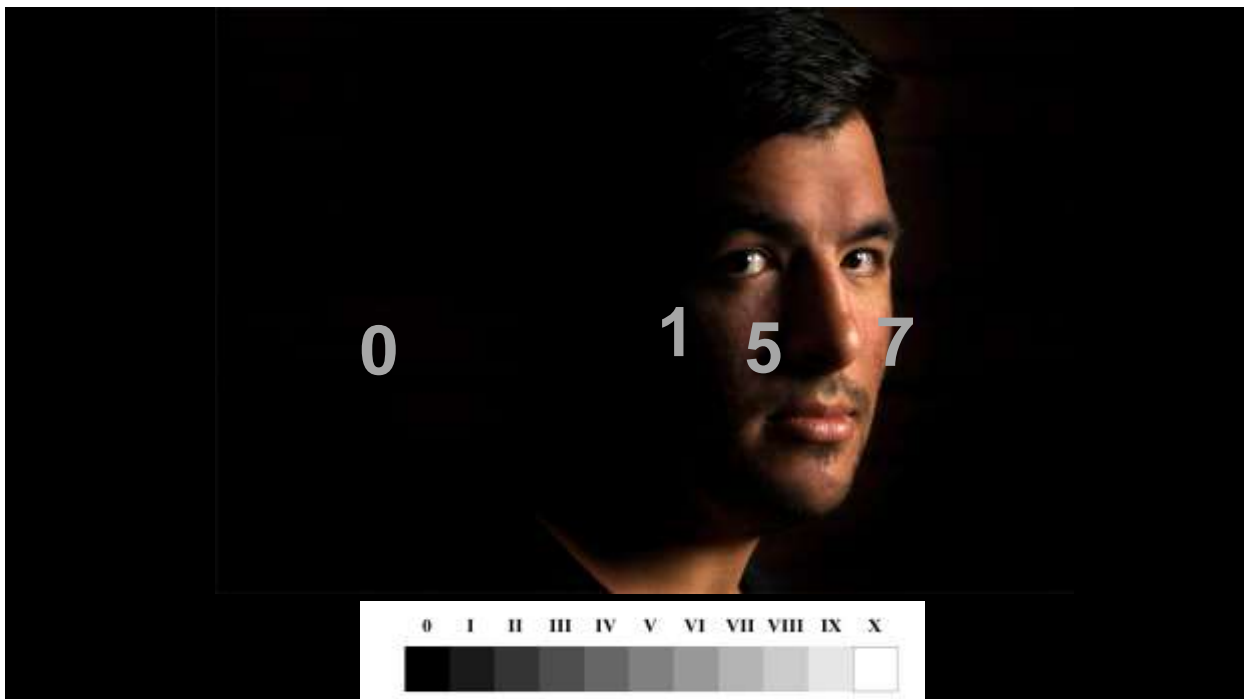
- Se entiende por CONTRASTE a la diferencia de tonos (claros – oscuros) que hay entre las distintas zonas de la imagen.
- Una imagen resulta visible gracias a su diferencia de contraste respecto a los valores de los tonos que la rodean.
Podemos medirla en base al “intervalo de luminosidades”

618

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



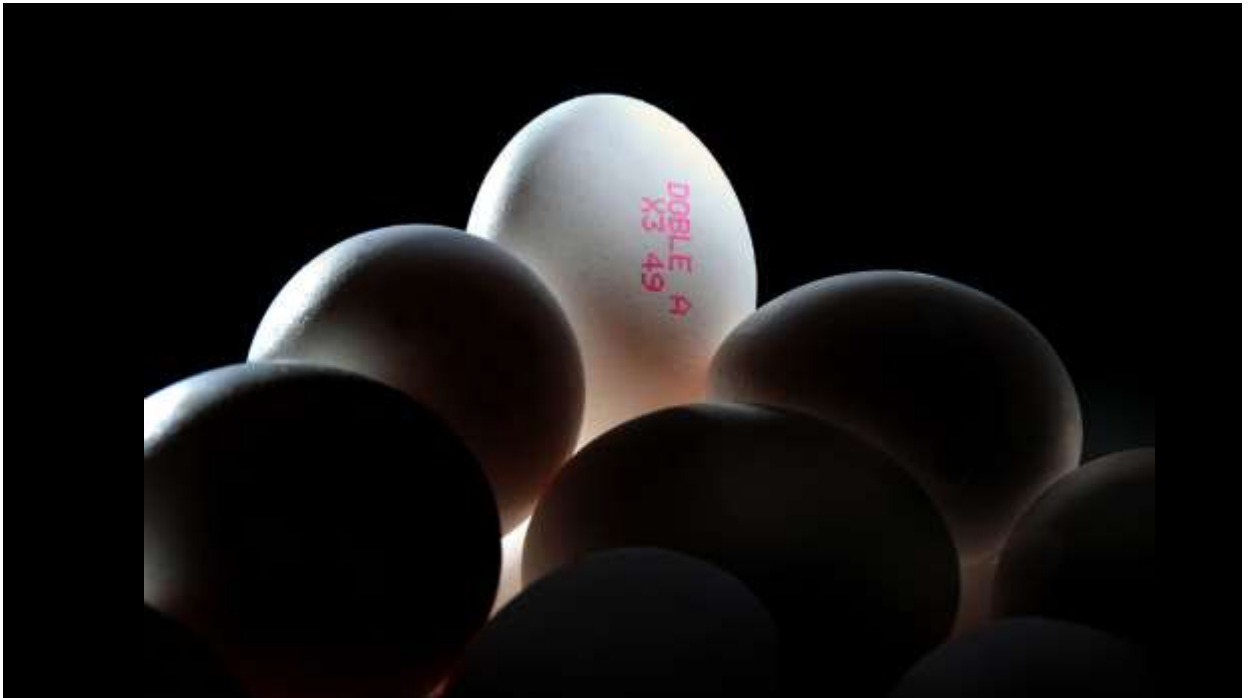
619



620



621



622



623

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.

624



625



626



627



628

La perspectiva



629

Sin perspectiva Siglo XIII



630



¿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.

631

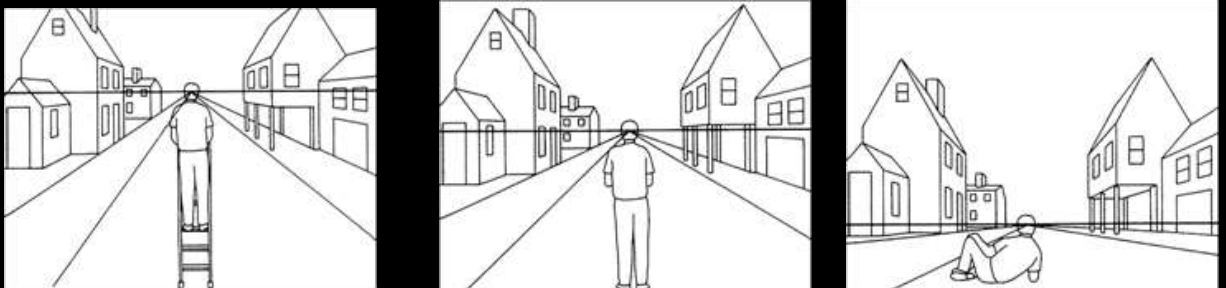
- En un dibujo o fotografía la perspectiva simula la profundidad y los efectos de reducción dimensional y distorsión angular, tal como los apreciamos a simple vista. Es la ilusión visual que, percibida por el observador, ayuda a determinar la profundidad y situación de objetos a distintas distancias.

632

- 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.

633

La línea del horizonte



634



635

5 TIPOS DE PERSPECTIVAS

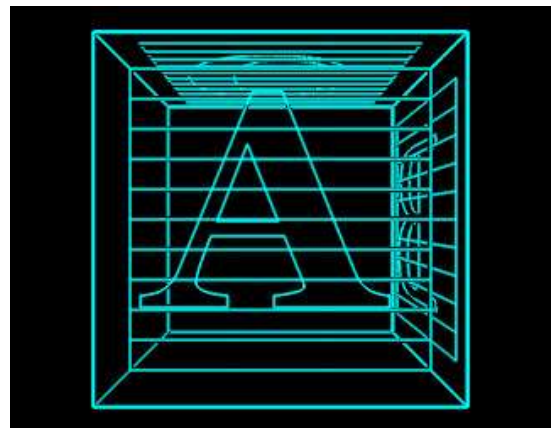
636

Perspectiva paralela o de un punto de fuga



637

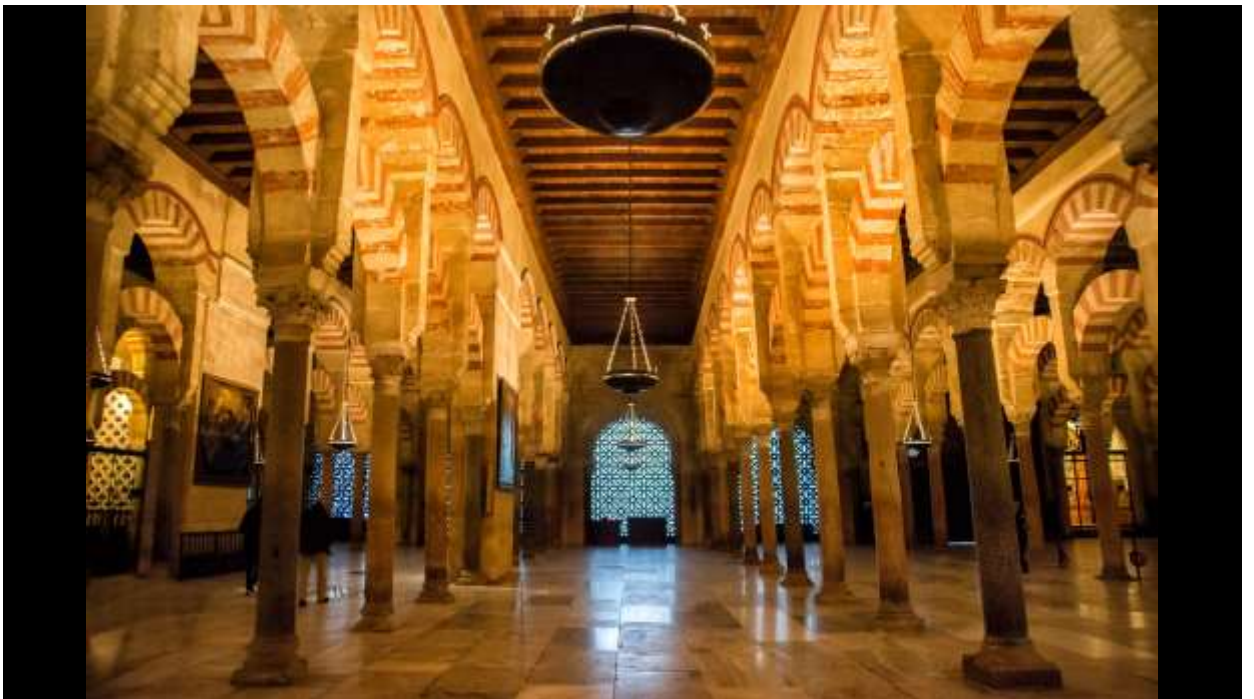
Cuando observamos el cubo de forma paralela a una de sus caras, sólo las líneas perpendiculares a nosotros convergen en el horizonte. El punto de fuga reposa en esta línea y coincide con el centro de visión. Las otras aristas del cubo tienen puntos de fuga a una distancia infinita a cada lado (es decir,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



638



639



640



641



642



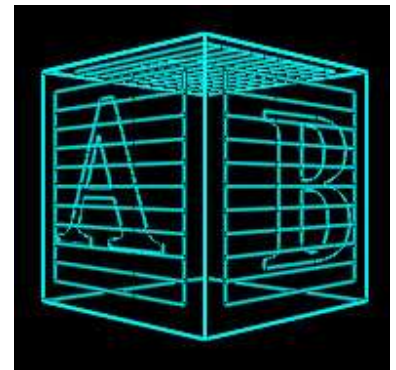
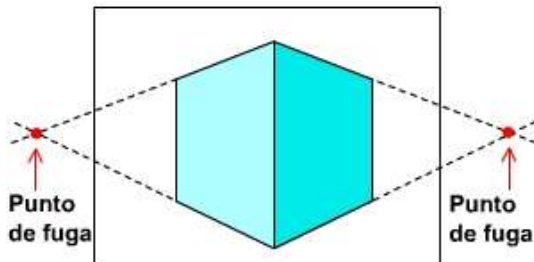
643

Perspectiva oblicua o de 2 puntos de fuga

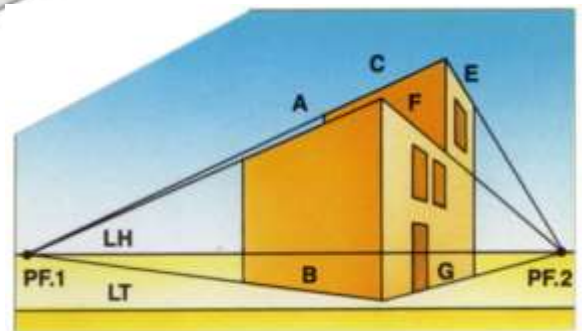
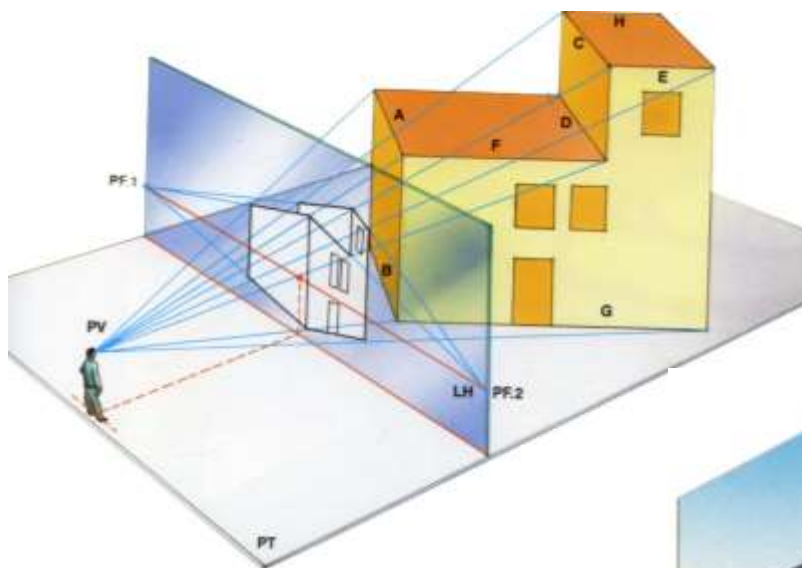


644

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.



645



646



647



648



649

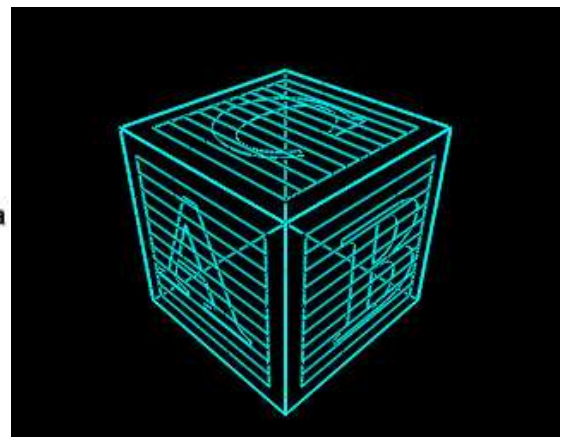
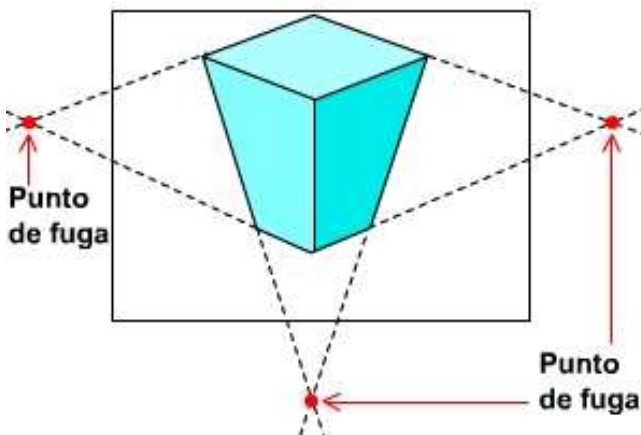
Perspectiva aérea o 3 puntos de fuga



650

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

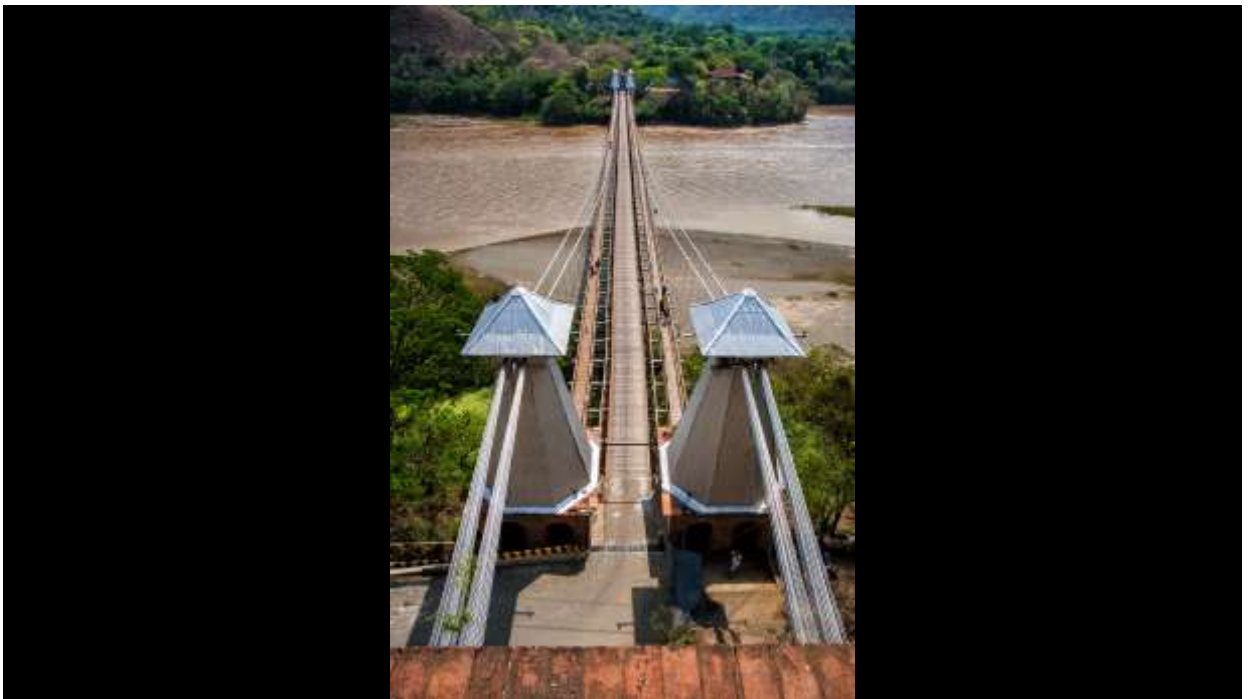
651



652



653



654

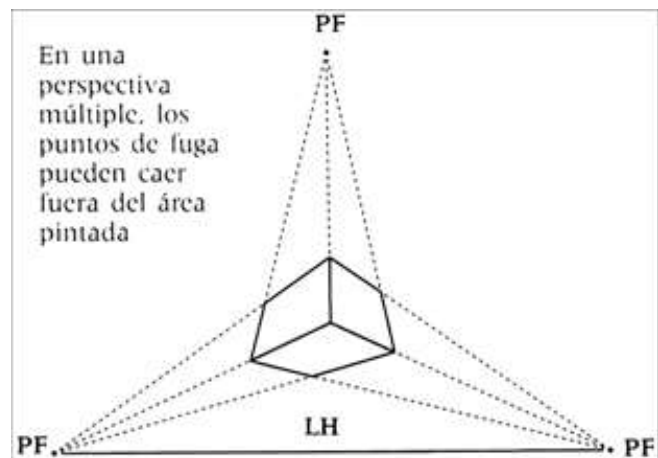


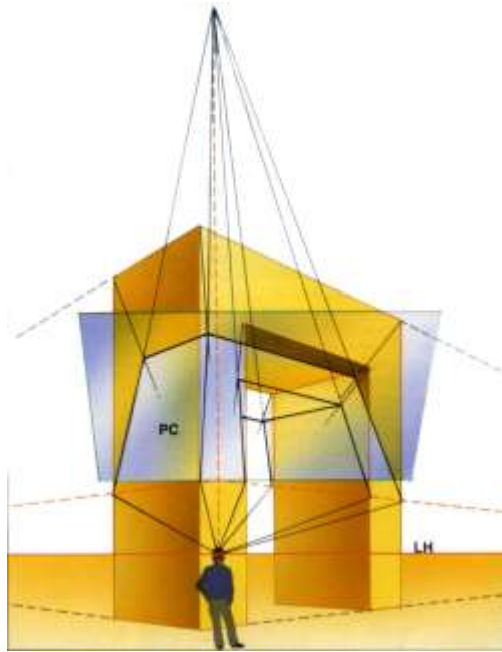
655



656

El contrapicado





657



658



659



660



661

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.

662



663



664



665



666

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.

667

- 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.

668

- 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.

669



670



671



672

• 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.

673



674

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

675



676



677

- 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).

678



679



680



681



682



683

- 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.

684



685

- 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.

686

- 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.

687



688

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

689

- 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

690



691



692

- 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.

693



694



695



- 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.

696



697



698

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.

699



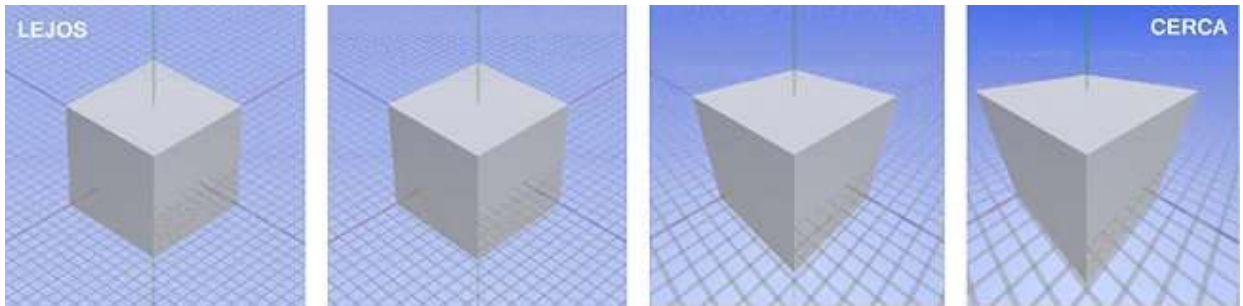
700



701

- 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.

702



703

Cambiando objetivos

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

704

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



705

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



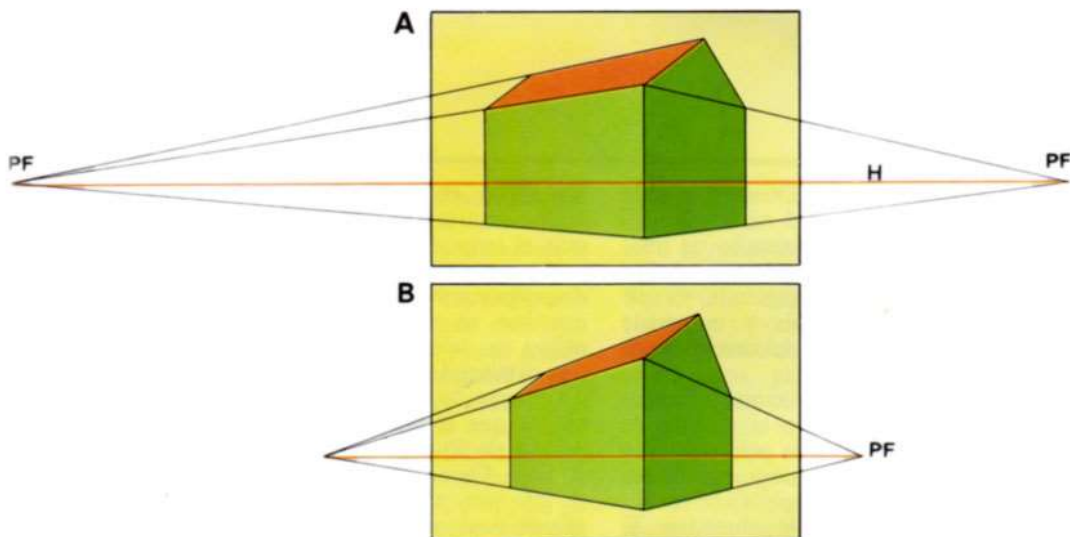
706

Ojo

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

707

Cambiando objetivo y punto de vista



708

- 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.

709

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

710

El movimiento

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

711

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.

712



713



714



715



716



717



718

CONGELAR

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



719

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:

720

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.

721

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.

722

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.

723



724



725



726



727

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

728



729



730



731



732

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.

733



734



735



736



737



738



739

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.

740



741

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.

742



743



744

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

745



746

• EJERCICIOS

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

747

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.

748



749



750



751

CONSEJOS PARA OBTENER BUENAS FOTOS DE SILUETAS

752

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.

753



754



755

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.

756



757



758



759

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.

760



761

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

762



763

No mezclemos 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

764



765

Sombras

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



766



767

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



768

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



769



770

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



771

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



772



773

- 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.

774



775



776

- 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.

777

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



778



779

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



780



781



782

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

783

Porque las sombras son el volumen,



784



la delicadeza
de las
imágenes muy
luminosas,

785

la diferenciación de planos,



786

el misterio
de las
imágenes
sombrias,



787

y las expresividad de los sujetos.



788

- 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.

789



790



791



792



793



794

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

795

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.

796

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.

797



798



799

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

800

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.

801



802

- 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.

803



DIGITALMENTE

804



805



806



807



808



809

VASELINA EN UN VIDRIO DELANTE DEL LENTE

810



811



812





813

MEDIA DELANTE DEL LENTE

814



815

“DAVID HAMILTON”



816

- EJERCICIO

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

817

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.

818



819



820

- 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.

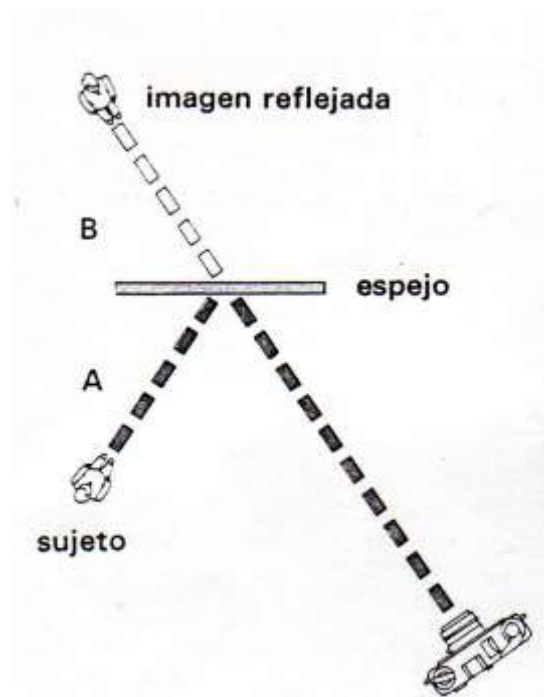
821



822

- 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*.

823



824

- 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.



825



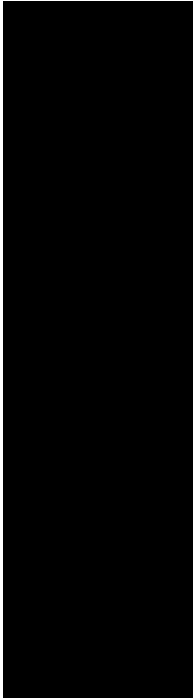
826



827



828



829



830



831



832



833



834

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

835

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).



836

- 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.



837

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)

838

- 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.

839

- 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.

840



841

- 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.

842



Manuel Alvarez
Bravo. La buena
fama durmiendo,
1938

- Paul Outerbridge.
Reclining nude,
1937



843

- 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.

844



845

- 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.

846



847

- 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.

848

- 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.

849



850



851

- 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

852

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.

853



854

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

855



856

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.

857



858



859



860



861



862



863



864



865



866

- **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.

867



- EL COLOR

868

- **¿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**).

869

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.



870

En el lenguaje de las artes plásticas.

El color es primordial calificativo para los objetos.

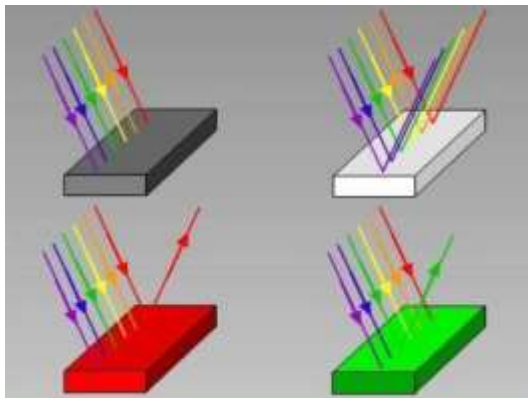
En algunas obras y movimientos artísticos el color se erige como protagonista.



871



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.



872

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.

873

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.

874



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.



875

- 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.



876

- 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.

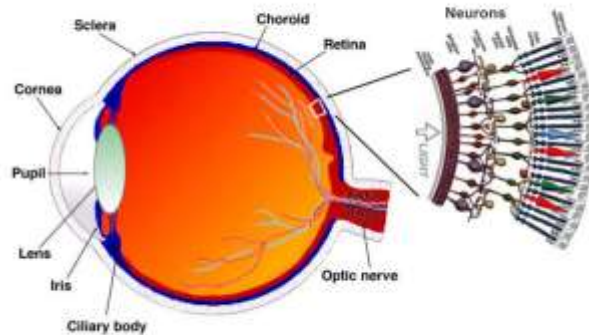
877

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.

878

- 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.



879

- 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.

880

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

- **MATIZ**
- **LUMINOSIDAD**
- **SATURACIÓN**

881

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.**



882



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.



883

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.



884

- **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.



885

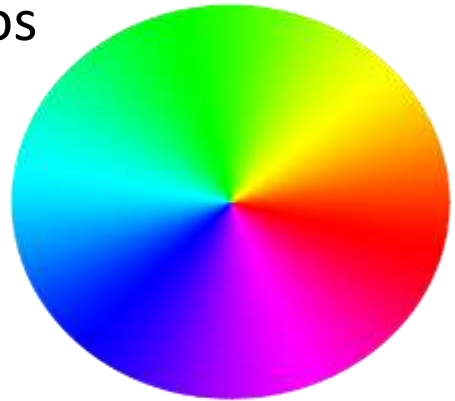
- En cambio, cuando un color se nos presenta lo más puro posible (con la menor cantidad de gris presente) mayor será su saturación. En caso de que se mezclen los colores opuestos en el Círculo Cromático se obtienen grises opuestos a la saturación, a lo que se le llama Neutralización.



886

El Círculo Cromático

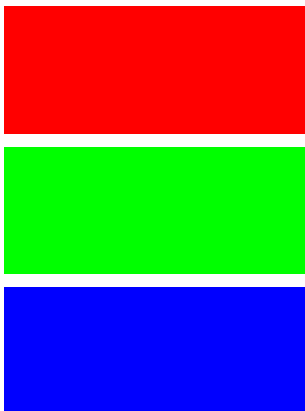
El círculo cromático nos sirve para observar la organización básica y la interrelación de los colores. También lo podemos emplear como forma para hacer la selección de color que nos parezca adecuada a nuestra imagen.



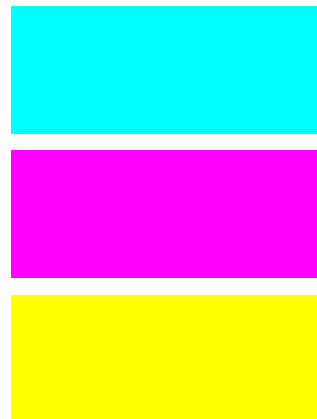
887

PRIMARIOS Y COMPLEMENTARIOS

PRIMARIOS

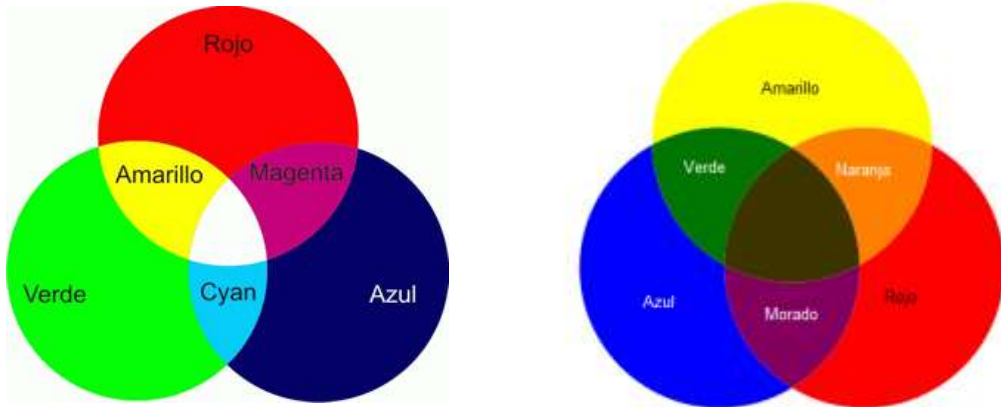


COMPLEMENTARIOS



888

La síntesis aditiva y la sustractiva:



889

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.

890

- 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**

891

- 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.

892

- 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.

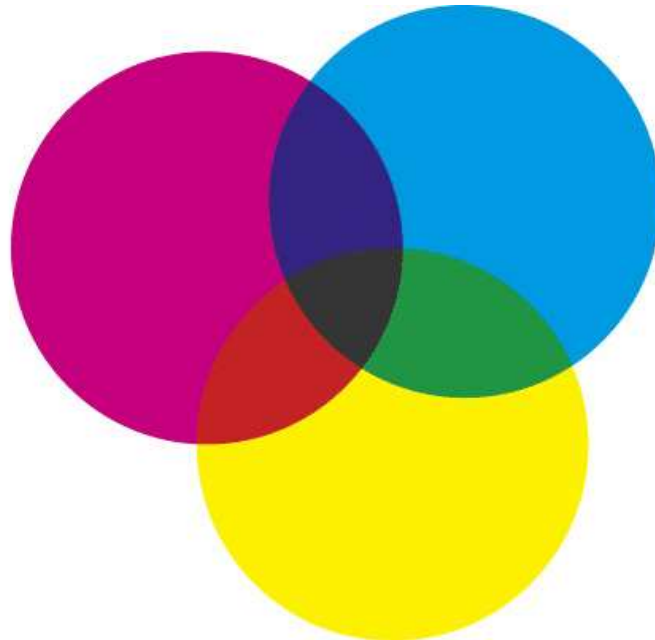


893

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 **Cyan, Magenta, Yellow y Black**). Su mezcla en partes iguales (sustracción) da origen a tonalidades grises oscuras. Las cuales tienden (en el modelo ideal) al negro.

894



895

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**

896

Interacciones del color: Armonía y Contraste:

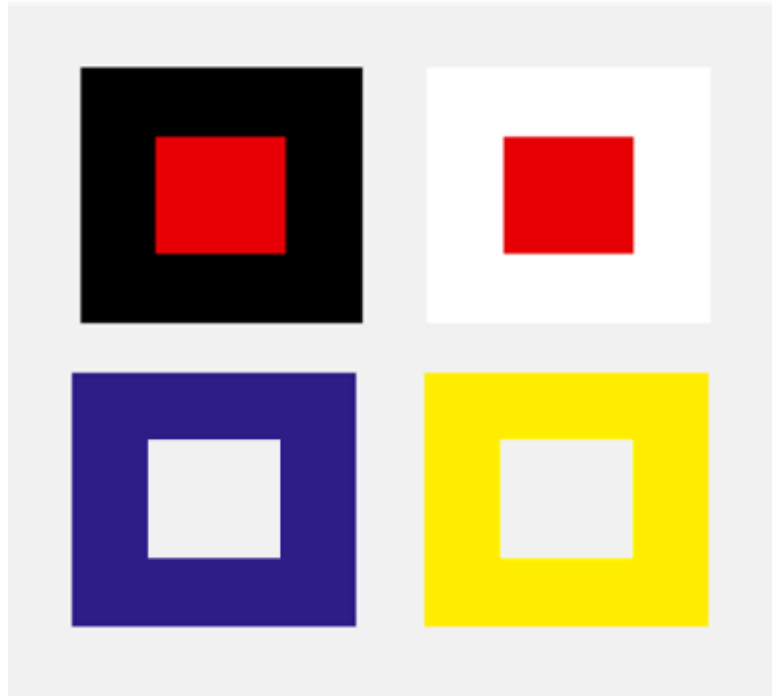
- Ningún color puede ser evaluado al margen de su entorno. “Un mismo color permite innumerables lecturas”. Un color puede parecer diferente cuando se coloca sobre diferentes fondos, y diferentes colores pueden parecer casi el mismo cuando se asocian a distintos fondos.

897



- 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.

898



899



900



ESTE TEXTO ES POCO LEGIBLE

901



ESTE TEXTO ES MÁS LEGIBLE

902

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

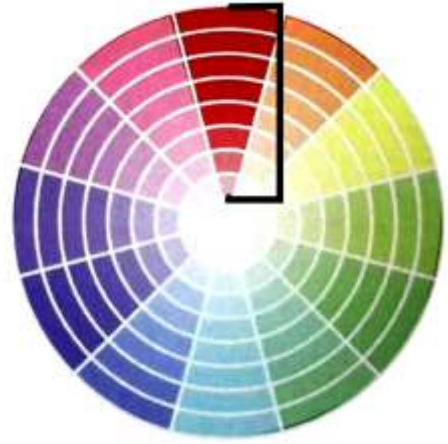
903

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.

904

- 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.



905



906

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.



907



908



909



910

- **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.



911



912



913

CONTRASTE

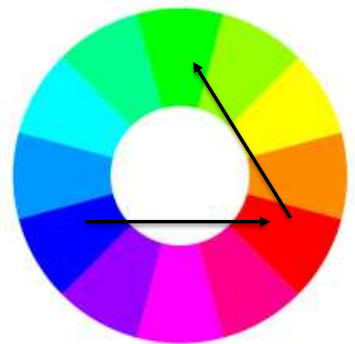
- **Contraste:** Se produce cuando en una composición los colores no tienen nada en común. Existen diferentes tipos de contraste:

914



915

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 energético.



916



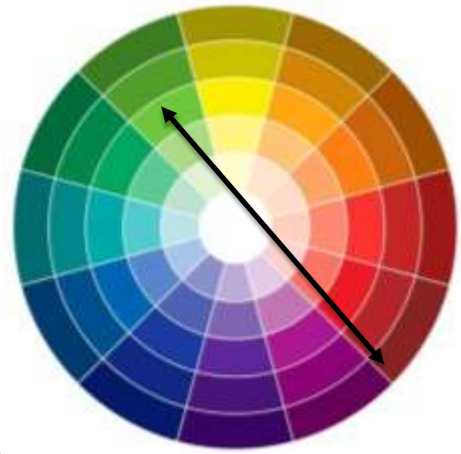
917



918

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.



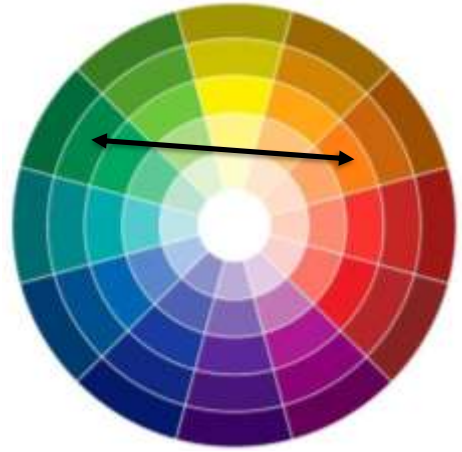
919



920

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.



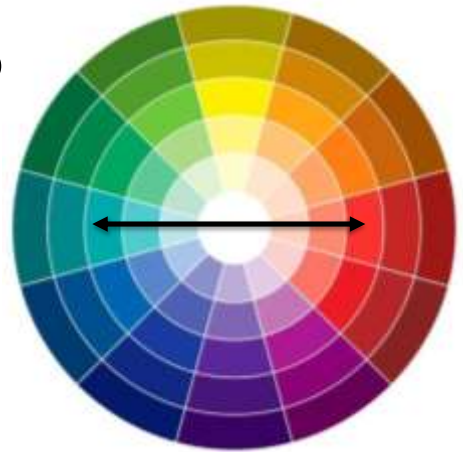
921



922

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.



923



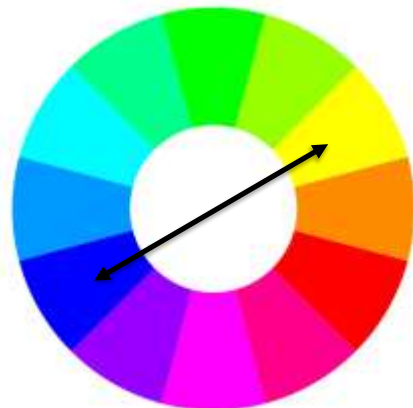
924



925

- **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.



926



927



928

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.

929



930

- **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.

931



932

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.

933



934

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.

935



936

- En el color denotativo podemos distinguir tres categorías:

Icónico, saturado y fantasioso,

(aunque siempre reconociendo la iconicidad de la forma que se presenta).

937

- **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.

938

- 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.

939

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

940



941

- **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.

942



943

- 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.

944



945

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

946

- 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.

947



948

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.

949

“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.

950

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.

951

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.

952

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...

953

- **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.

954

- 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.



955



956

- **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.

957



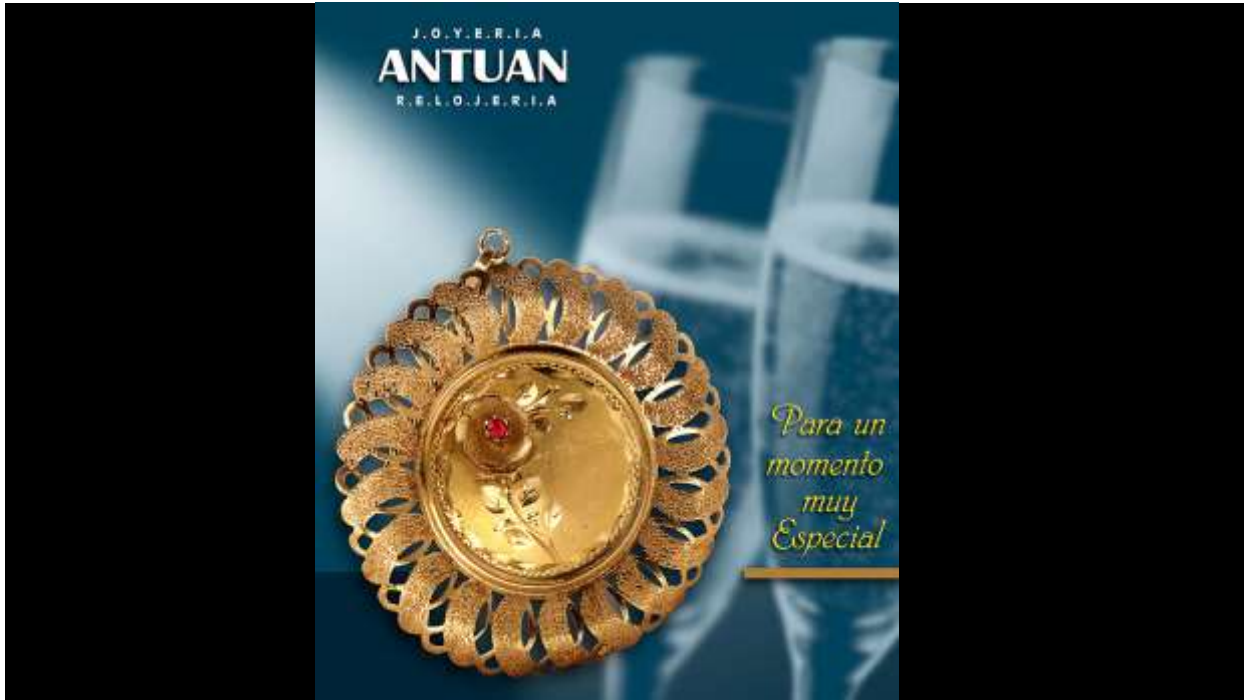
958

- 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.

959

- **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.

960



961



962

- **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.

963



964

- **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.

965



966

- **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.

967



968

- 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...

969



970



971

- **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.

972



973

- 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.

974

- 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.

975

- **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.

976



977

- **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.

978



979

- **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.

980



981

- 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.

982



983

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



984

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



985

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



986

Los azules, verdes y violetas son considerados colores fríos.



987

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



988

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

989

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

990

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.

991

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.

992

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.

993

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.

994

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.

995

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.

996

- **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**.

997

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...



998

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...)

999



1000



1001



1002



1003



1004



1005



1006



1007



1008



1009



1010



1011



1012



1013



1014

ACERCAMIENTO AL PROCESO FOTOGRAFICO



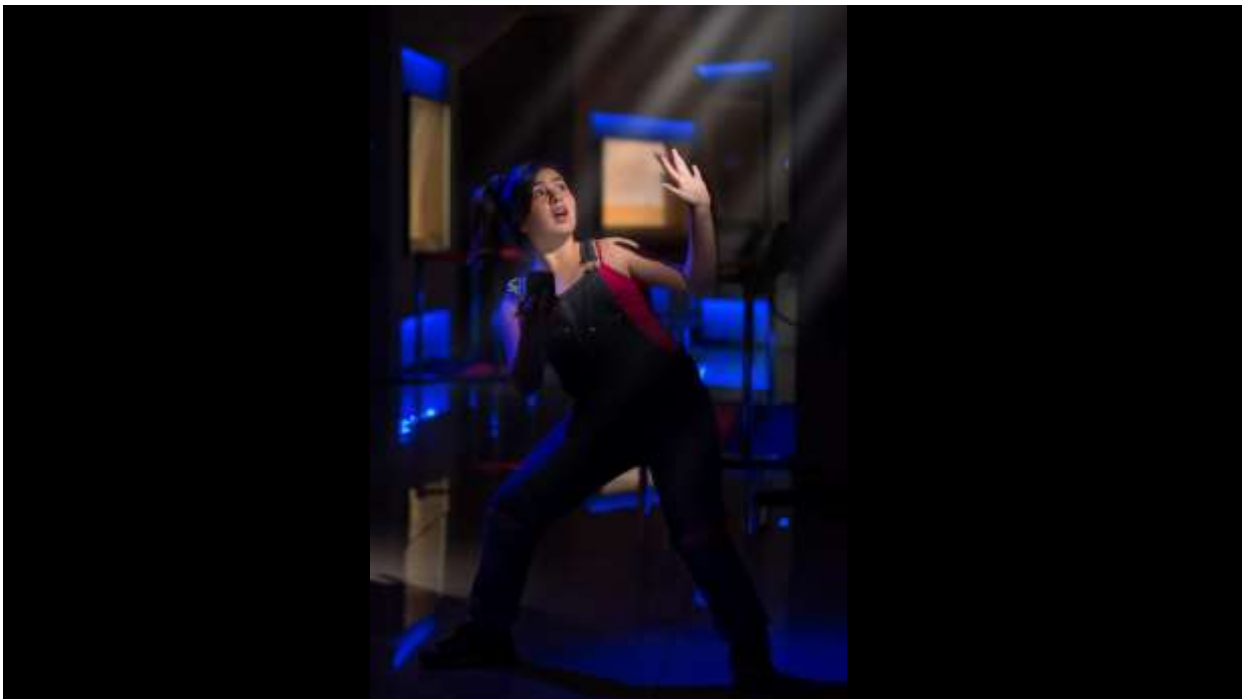
1015



1016



1017



1018



1019



1020

LA BÚSQUEDA Y EL DESCUBRIMIENTO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN

1021

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.

1022



1023



1024



1025



1026



1027



1028

La Construcción de la Imagen (representación pura)

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

1029



1030



1031



1032



1033



1034



1035



1036



1037



1038



1039

- **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:

1040

EL EMISOR

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



1041

- **EL MENSAJE:**

es la información que el emisor desea transmitir.



1042

- **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.



1043

- **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.

1044

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

1045

3 Lenguajes

Visual objetivo

Persuasivo

Artístico

1046

A) Lenguaje visual objetivo:

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



1047

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.



1048

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.



1049

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.

1050

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

1051

MODOS O ESTILOS DEL LENGUAJE FOTOGRÁFICO

Realista

Figurativo

Abstracto

Analítico

1052

- **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.

1053

- 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.

1054



1055



1056



1057



1058



1059

- **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.

1060

- 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.

1061



1062



1063



1064



1065



1066

- **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.

1067

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

1068



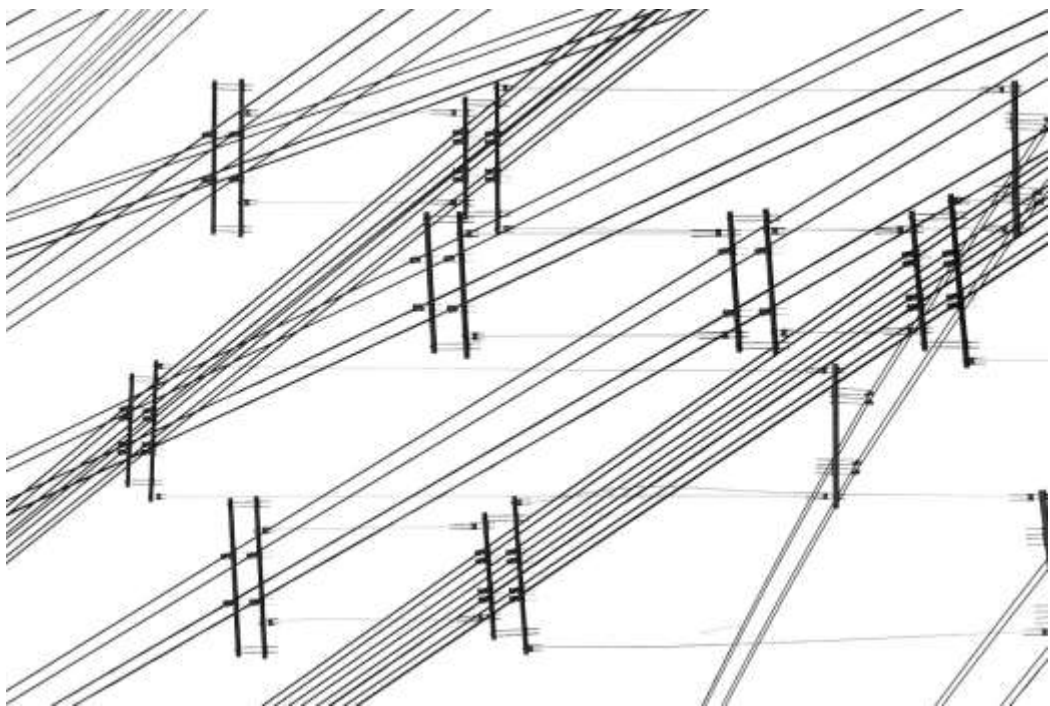
1069



1070



1071



1072

- **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.

1073



1074



1075



1076

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

1077

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.

1078

FUNCIONES DEL LENGUAJE FOTOGRAFICO

Poética o estética.

Expresiva o emotiva.

Referencial

1079

- **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.

1080

FORMA



1081

EXPRESIÓN



1082

- 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.

1083

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



1084



1085



1086

- **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.

1087

- 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.

1088

- 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.

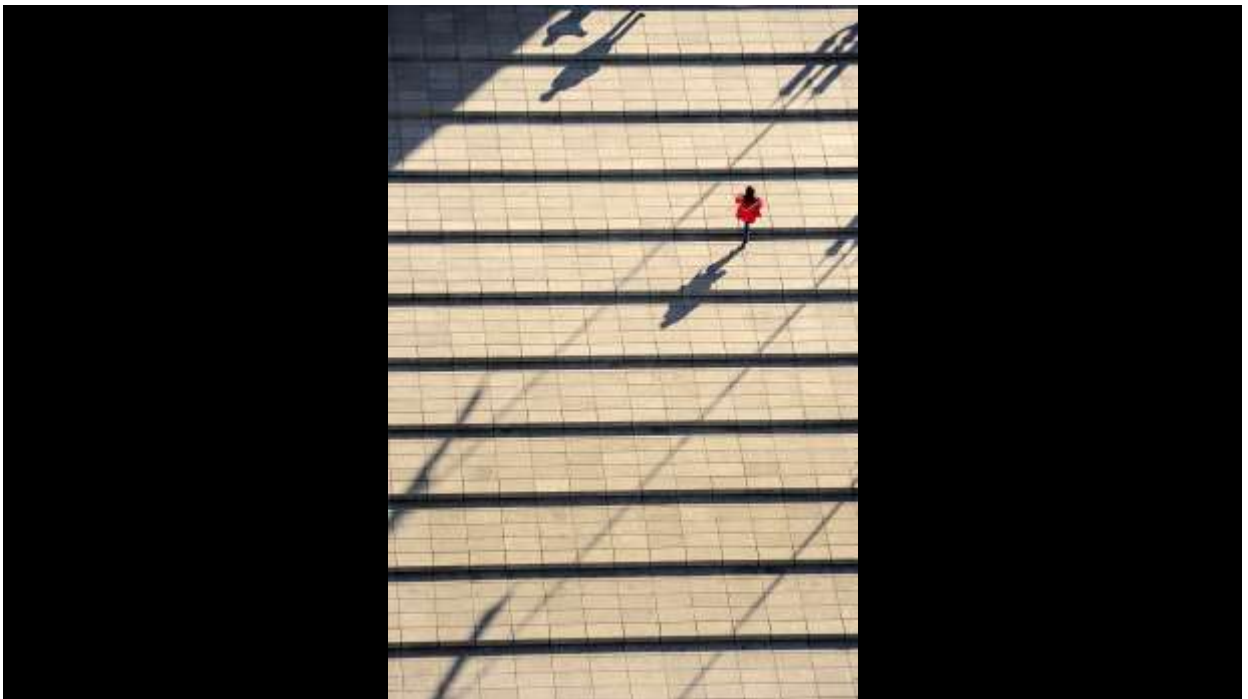
1089



1090

- 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.

1091



1092



1093

- 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.



1094

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



1095

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.



1096

- 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.

1097



1098

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



1099



1100

• 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.

1101



1102

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.

1103



1104



1105



1106

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

1107



1108



1109



1110



1111



1112



1113



1114



1115



1116

LA LECTURA DE UNA FOTOGRAFÍA

1117

Según el lugar y la época existen y han existido distintos contextos estéticos, sociales, culturales, políticos, históricos, económicos que influyen en el creador de la imagen y por supuesto son fundamentales a la hora de entender el porque de la imagen.

1118

¿Quién mira?

- Bajo este parámetro debemos tener en cuenta que: El observador no tiene un papel pasivo en la lectura de la imagen ya que no siempre se atiene a entender el contexto del momento en que fue hecha la fotografía y esto puede re-crear la imagen, dándole un sentido totalmente distinto al que el autor quiso darle.

1119

- Cada persona es portadora de una personalidad formada por su educación, cultura, formación y experiencia de vida. Desde ese punto construye sus reacciones con el exterior, con lo que piensa o entiende acerca de determinados temas, esos son sus juicios de opinión.
La lectura de la fotografía se ve afectada por esos juicios de opinión.

1120

• El espacio

- También influye en que contexto vemos la fotografía. Verla en un museo, en una revista especializada, en la web, Facebook o Instagram. Va a alterar el entendimiento que tengamos de la obra o por lo menos va a hacer que prestemos más atención en el caso de un museo que de instagram., por ejemplo, Esto es debido al prejuicio de que si está en un museo “debe ser arte” y tengo que tratar de ver por que es así.

1121

• **1. Atributos fotográficos**

- Se trata de los elementos propios de la imagen a nivel icónico y a nivel de sus atributos particulares que son inherentes a la fotografía misma.

Los **atributos icónicos** son los elementos que podemos reconocer dentro de la imagen.

Los **atributos inherentes** (los propiamente fotográficos) podríamos abarcar cámara, encuadre, iluminación, enfoque, tiempo, movimiento, composición, etc. Estos atributos nos permiten situarnos en la imagen y empezar a vislumbrar que quiere decirnos el autor , por cómo trabajó técnicamente y que elementos incluyó en la escena.

1122



1123

- ***Forma y contenido***
- En la forma podemos entender, en base a lo que analizamos de los “aspectos inherentes” Como utilizó los recursos técnicos para expresarse, en base a limitaciones y posibilidades.
- El contenido nos hace reflexionar sobre el motivo fotográfico, si incluye personas, cuál es su discurso y cómo se ha realizado la narrativa visual. Si simplemente son cosas y que relación tienen entre sí.

1124



1125

- ***Género o clasificación***
- Los géneros nos ayudan a entender un **conjunto de reglas** con los que se lee una imagen que pertenece a uno de ellos en particular. Así no es lo mismo leer una fotografía de retrato en estudio que una fotografía de paisaje, una fotografía espontánea que una fotografía creada. Comprender este conjunto de convenciones permite delimitar si se trata de una imagen que sigue las reglas, que contradice preceptos o que aporta nuevos elementos a un género, como lo que ocurrió con Richard Avedon cuando agregó el movimiento a la “estática fotografía de modas de la postguerra”.

1126



1127

- *Autor*
- Se obtiene una valiosa **información contextual** al saber quién es el autor, si pertenece a una cierta escuela artística, con qué otras fotografías se relaciona, etc. En hermenéutica esto se traduce en saber qué se dice pero también quién lo ha dicho.

1128



1129

- ***Intención***
- Es importante pues comprender el **propósito** del autor. Esto puede llevarnos a tratar de comprender mejor la obra.
Ahora bien, no hay que olvidar que también puede ocurrir que el fotógrafo tenga una cierta intención, pero el observador interprete la imagen de manera diferente a la que el autor buscaba, lo ideal es que sí reconozca la historia contada, que entienda de que se habla en la imagen.

1130



1131

- ***Representación alegórica.***
- ¿Que representa esa imagen, en base a los puntos analizados?
- Es el mensaje final de la foto lo que el fotógrafo quiso transmitir, entendemos que el fotógrafo codificó esa imagen de esa manera particular para expresarse a través de un mensaje específico.
- ¿Qué representa para mi, cómo me afecta?

1132



1133

- Ejercitar la lectura de imágenes.
- Seleccionar un autor cuyas imágenes nos interesen , nos parezcan atractivas.
- Tratar de buscar su biografía o crearla en base a los datos que puedo recolectar en distintas fuentes.
- Selecciono una cantidad de obras determinadas, para estudiarlas.

1134

- Se trata de analizar la obra en conjunto del autor seleccionado.
 - ¿La mayoría de las fotografías son en color o blanco y negro? ¿Verticales u horizontales? ¿Hay algún tema que se repita? ¿El autor suele favorecer ciertas decisiones? ¿Son fotografías con bajo o alto contraste? ¿Cada pieza tiene título? ¿Hay alguna indicación de fecha y lugar? ¿Qué conoce el lector de esa época, de ese espacio? ¿Sabe qué ocurría en términos históricos?

1135

- Por último voy a analizar esas fotografías de la manera antes dicha y eso permitirá apreciar la visión del fotógrafo.

Seis pasos:

- Atributos fotográficos.
 - Forma y Contenido.
 - Género y clasificación.
 - Intensión.
- Representación alegórica

1136



1137



1138

- **Diseño de la imagen.**
- ¿Cuál es la intención que tengo? ¿Qué quiero transmitir?
- ¿Voy a trabajar algún género específico o un subgénero?
- ¿Qué cosas o personas voy a utilizar para representar lo que quiero expresar?
- ¿Cómo voy a trabajar técnicamente para obtener el resultado que he visualizado?

1139



FIN DEL CURSO

1140