

# ESCUELA DE ARTE 501

**NIVELACIÓN  
FOTOGRAFÍA**

**2020**

---

## ÍNDICE

Perfil de egresado	Página 3
Objetivos, contenidos y evaluación	Página 4
Bibliografía, banco de imágenes y filmografía recomendada	Página 5
Encuadre y plano. Composición.	Página 6
Percepción. Leyes Gestalt	Página 16
Color	Página 27
Historia: cámara oscura	Página 32
Géneros Fotográficos	Página 33
<u>Fotógrafos:</u>	
◦ Henri Cartier-Bresson	Página 38
◦ Saul Leiter	Página 42
◦ Sebastiao Salgado	Página 45
Fotografía y cine	Página 47

## **PERFIL DEL EGRESADO**

- Formar un profesional que se desempeñe en los distintos sectores de la fotografía.
- Formular un lenguaje propio, con un estilo de autor que se diferencie del amateur.
- Promover el trabajo interdisciplinario con otras carreras en la Escuela de Arte como así también con otros espacios curriculares.
- Fomentar una mirada estética de contextualización del hacer fotográfico.

## **SALIDA LABORAL**

Actualmente el mundo de la imagen cada vez ocupa más espacios en nuestra vida, esto ha provocado que el ámbito laboral del fotógrafo se relacione con infinidad de sectores como la publicidad, la moda, el mundo editorial, diseño gráfico, ámbito familiar, cine, etc. Esta diversidad laboral hace que el fotógrafo pueda ser: artístico, reportero, gráfico, fotógrafo comercial, o desempeñarse en el manejo de maquinaria específica para la impresión de las imágenes digitalizadas.

La inserción al mercado de trabajo del fotógrafo suele tener lugar en: agencias de publicidad, periódicos, revistas, estudios fotográficos, agencias de modelos, centros de impresiones y centros de formación de imágenes y sonido.

El sector de la imagen y sonido ha generado otras ocupaciones que se encuentran vinculadas a la de fotógrafo, por ejemplo: editor montador de imagen, técnico de laboratorio de imagen, operador de equipos de televisión y técnico de audiovisuales.

## **TÍTULOS**

Acreditando todas las materias indicadas en el plan de estudios:

- Primero y Segundo Año Completo

### ***TECNICO EN FOTOGRAFÍA***

- Totalidad de las materias aprobada de Primero a Cuarto Año

### ***FOTÓGRAFO PROFESIONAL***

## **OBJETIVOS:**

- Conocer las nociones básicas de la imagen fotográfica.
- Entender que en la construcción de la imagen visual intervienen diferentes procesos, mentales, fisiológicos y emocionales.
- Comprender la utilización del color o la monocromía como recurso expresivo y artístico.
- Pensar la fotografía actual como resultado de un proceso histórico y cultural.
- Vincular la fotografía fija con el cine y el video, entendiendo a estos como registros más complejos donde el director de fotografía cumple un rol esencial.

## **CONTENIDOS:**

- Encuadre y plano. Composición.
- Percepción. Leyes Gestalt.
- Color.
- Historia: cámara oscura.
- Géneros fotográficos.
- Fotógrafos:
  - Henri Cartier-Bresson
  - Saul Leiter
  - Sebastiao Salgado
- Fotografía y cine.

## **EVALUACIÓN:**

- La evaluación será escrita mediante un examen multiple choice, donde los alumnos deberán tener aprobado el 70% para poder ingresar a la carrera. De lo contrario contarán con la opción de ingresar mediante FOBA o realizar nuevamente el examen de la nivelación al año siguiente.
- Los contenidos a evaluar son todos los que el alumno encontrará en el cuadernillo teórico.
- En caso de ser necesario los docentes podrán citar al/los alumno/s para una entrevista personalizada.
- La nivelación constará de una clase de presentación, dos de consulta obligatoria y el examen presencial. Todas son obligatorias y el alumno deberá contar con el 100% de asistencia.

## BIBLIOGRAFÍA:

- Apuntes de producción de los docentes.
- ALMENDROS, N. Días de una cámara, 1982, Seix Barral, Barcelona. Páginas 11-31
- CARTIER-BRESSON, H. Fotografiar del natural, 2009, Gustavo Gili, Barcelona. Páginas 11-12
- CASTELLANOS, P. Diccionario histórico de la fotografía, 1999, Ediciones Akal. Página 52 y 198
- POLVERINO, L. Manual del director de cine, 2007, Ediciones Libertador, Buenos Aires. Página 9
- PEREA, J. Los géneros fotográficos. <https://webs.ucm.es/info/univfoto/num2/fgeneros.htm>
- RODRÍGUEZ, C. El color y su importancia en la fotografía.  
<https://www.alphauniverse-latin.com/notas/el-color-y-su-importancia-en-la-fotografia>
- Sobre Saul Leiter  
<http://fotocolectania.org/uploads/y3uhutehuvujypapu7e4uhe3a9e9y4egemejybehatequze4u4uqe5a5upuzenypy7yny4yjadumetyde4u5ezumuby4y9y4ej1539017718.pdf>

## BANCO DE IMÁGENES:

Henri Cartier-Bresson: Magnum Photos

<https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>

Saul Leiter: Howard Greenberg Gallery

<http://www.howardgreenberg.com/artists/saul-leiter?view=slider#16>

Sebastiao Salgado: GettyEdu

<http://www.getty.edu/art/collection/artists/28063/sebastiao-salgado-brazilian-born-1944/>

## FILMOGRAFÍA RECOMENDADA

- *Days of heaven*, 1978. Director: Terrence Malick. Dir. de Fotografía: Nestor Almendros
- *Citizen Kane*, 1941. Director: Orson Welles. Dir. de Fotografía: Gregg Toland
- *Barry Lyndon*, 1974. Director: Stanley Kubrick. Dir. de Fotografía: John Alcott
- *Gravity*, 2013. Director: Alfonso Cuarón. Dir. de Fotografía: Emmanuel Lubezki
- *Hugo*, 2011. Director: Martin Scorsese. Dir. de Fotografía: Robert Richardson
- *Blade Runner 2049*, 2017. Director: Denis Villeneuve. Dir. de Fotografía: Roger Deakins

## EL ENCUADRE Y EL PLANO

Es muy usual que confundamos un Encuadre con un Plano o que no sepamos cual es la diferencia entre ellos. A continuación explicamos dichos conceptos de una manera simple y sencilla entre estos términos tan usados en el cine, tv y fotografía.

### EL ENCUADRE

Dentro del ambiente cinematográfico o audiovisual, "Se llama encuadre a la selección o recorte de la realidad que realiza el fotógrafo o el operador de cámara."

La acción de encuadrar, por lo tanto, supone realizar la delimitación de una escena a través del objetivo de la cámara. El resultado de ese procedimiento se conoce como encuadre.

El encuadre es todo lo que vemos a través de la cámara y que el espectador ve a través de sus ojos, una pareja caminando por el parque, un auto circulando a máxima velocidad o una bella mujer tomando sus pastillas para dormir. El emplazamiento y orientación de la cámara nos sirven para que en nuestro encuadre juegue con el decorado, con el ambiente, con los personajes generando distintas emociones.

Puede entenderse el encuadre como el registro de un recorte de la realidad a partir de la elección y la organización de los elementos que aparecerán en una imagen. El fotógrafo o camarógrafo determina el encuadre mediante la composición y el fragmento de la escena que decide capturar.

Habitualmente en todas las imágenes hay un motivo (aquello que justifica la escena) y un fondo (todo lo que rodea al motivo). El motivo debe ser el elemento principal del encuadre: de este modo, la persona que retrata la escena debe asegurarse de excluir lo que pueda generar una distracción. A su vez, es importante que conserve un margen en torno al motivo para que éste pueda lucirse.

Los fotógrafos aseguran que las fotografías se toman en primer lugar con los ojos, es decir que se debe encontrar la combinación perfecta de escena, iluminación y encuadre, para luego inmortalizarla por medio de una cámara. La diferencia principal entre nuestra visión y una lente radica en los límites, y por eso es tan importante aprender a aprovechar los bordes para potenciar los efectos de nuestro trabajo.

Aunque no lo parezca, conseguir un buen encuadre para una fotografía o una filmación es algo que no mucha gente puede lograr, ya que se trata de una combinación de talento, buen gusto y muchos conceptos de tipo técnico. El error más común que cometemos a la hora de retratar un objeto o un sujeto es ubicarlo en el centro exacto del marco, algo que puede ser útil en ciertas ocasiones pero que priva de movimiento al trabajo final.

Existen tres modos fundamentales en los cuales podemos realizar el encuadre de una fotografía:

- Decidir con antelación las características del encuadre, para luego configurar la cámara de forma que los parámetros permitan realizar nuestra idea;
- Componer la imagen a medida que hacemos el encuadre. Esto puede parecer menos profesional, pero si se trata de una situación imprevista no hay manera de planear con anticipación la composición;
- Hacer la fotografía y luego ajustar el encuadre haciendo uso de una herramienta digital en un ordenador.

El encuadre en la etapa de posproducción es muy común en la actualidad, tanto en fotografía como en vídeo, y puede dar resultados muy satisfactorios si se hace con buen gusto. Sin embargo, tiene una limitación imposible de pasar por alto: la resolución de la imagen original es crucial a la hora de escoger un encuadre, ya que no podemos ampliarla indefinidamente.

Esta técnica de encuadre digital es muy usada en la fotografía de naturaleza, donde muy frecuentemente nos encontramos con momentos imperdibles que debemos capturar sin tiempo para tomar decisiones acerca de la composición. Un buen consejo es usar la máxima resolución posible y guardar en formato crudo (RAW), para contar con la mayor cantidad de información posible a la hora de trabajar en el ordenador.

## EL PLANO

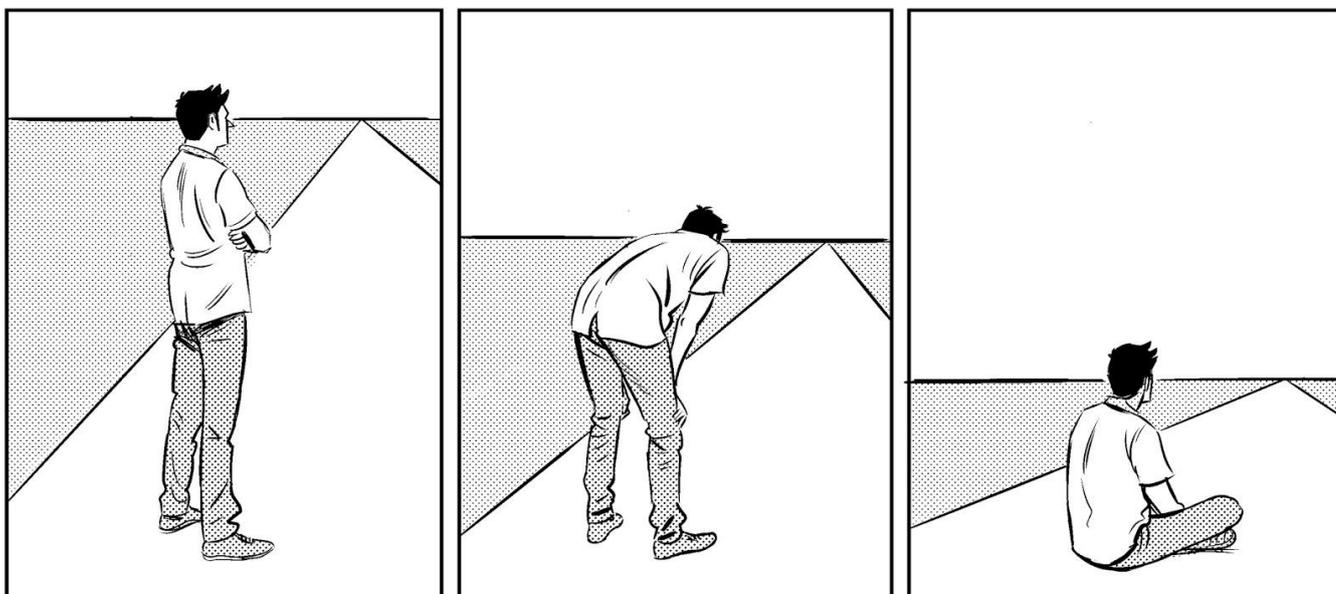
El Plano, en pocas palabras, es el tecnicismo que utilizamos para marcar las diferentes distancias entre la cámara y los diferentes objetos que aparecen dentro del encuadre (Distancias de Cámara al objeto).

Por tal motivo un Plano como unidad es considerado como un encuadre, de ahí radica la confusión que surge a menudo.

Es importante decir que en la terminología anglosajona o inglés, solo se usa el concepto de "Shot" (disparo).

## LÍNEA DEL HORIZONTE

La línea del Horizonte es una línea imaginaria que se halla delante nuestro y se encuentra justo al nivel de nuestros ojos. La única forma de verla claramente es cuando nos encontramos frente al mar. Podemos comprobar que desde cualquier lugar en que estemos, ya sea en lo alto de un edificio o a ras del suelo, esta línea se mantendrá a nivel de nuestros ojos. En el ejemplo observamos un mismo lugar, desde tres puntos de mira diferentes. La primera línea de horizonte corresponde al chico de pie, desde arriba, en el cuadro siguiente el chico está agachado y la línea de horizonte se corresponde a una altura media, en el tercer caso el chico está sentado y la línea de horizonte se encuentra más abajo.



## REGLAS DE COMPOSICIÓN DE LOS TERCIOS

### EL HORIZONTE MANDA EN NUESTRO CAMPO DE VISIÓN

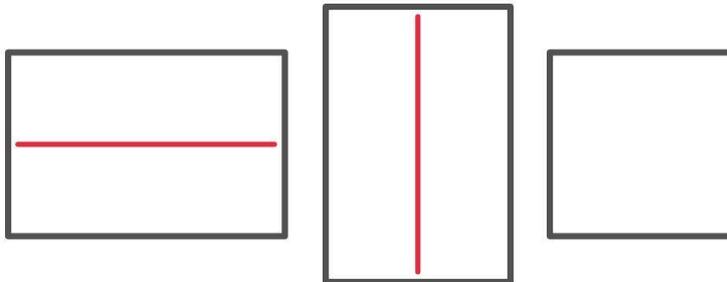
Tenemos los ojos situados en una línea horizontal, de ahí que nuestro campo de visión se extienda de un lado a otro cubriendo unos 180° mientras que en vertical solo abarca 130°. Si sumamos a eso que los espacios en los que nos movemos son esencialmente planos (la calle, nuestras casas, las superficies en las que trabajamos, etc.) y que una gran parte del tiempo tenemos a la vista una línea (el horizonte) que se extiende en la misma dirección.



Todo suma puntos para que pensemos en el mundo como un lugar horizontal.

Cuando fotografiamos elegimos, eso significa escoger qué mostramos y cómo lo hacemos. Y al igual que otros factores la orientación de nuestra cámara juega un papel muy importante en el resultado que logramos.

- Nuestras fotos tienen únicamente dos dimensiones: ancho y alto (aunque por suerte hay formas de sugerir profundidad).
- Tenemos tres posibilidades a la hora de presentarlas: hacerlo en horizontal, en vertical o en formato cuadrado. En los dos primeros una dimensión prevalece sobre la otra, si escogemos el cuadrado ninguna de ellas manda.



Eso quiere decir que al optar por una orientación horizontal o vertical estamos sugiriendo una dirección de lectura y dando más importancia a una dimensión sobre la otra. Esa dimensión y el contenido de la imagen pueden corresponderse o no. He ahí una decisión más que podemos (y debemos) tomar.

### **CUÁNDO FOTOGRAFIAR EN HORIZONTAL Y CUÁNDO HACERLO EN VERTICAL**

Para simplificar al máximo la decisión de cuándo optar por una posibilidad u otra solo tenemos que pensar en que generalmente la imagen funciona mejor si la orientación del encuadre está en consonancia con lo que sucede en la foto o con la dimensión más importante de lo que fotografiamos.

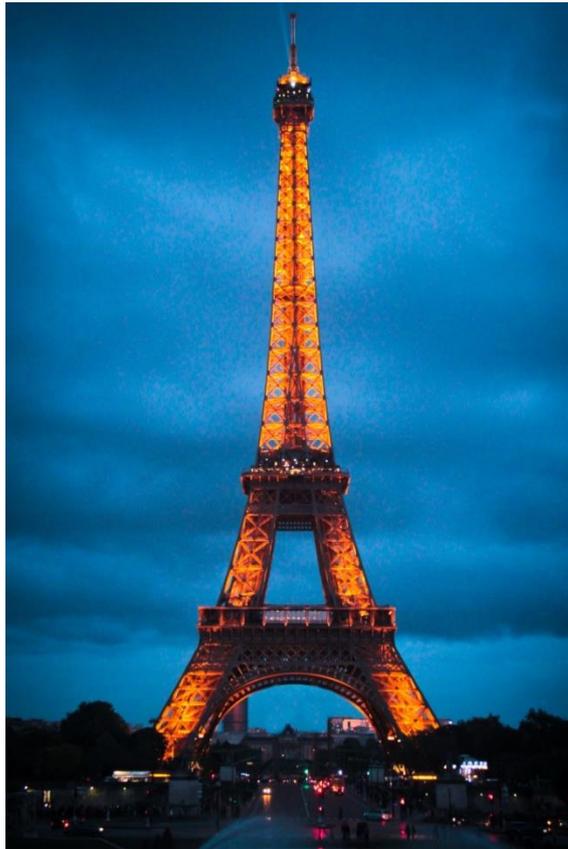
¿Estás fotografiando un paisaje eminentemente horizontal? Entonces toma la foto horizontal.



¿El movimiento en tu escena va de un lado a otro más que en vertical?

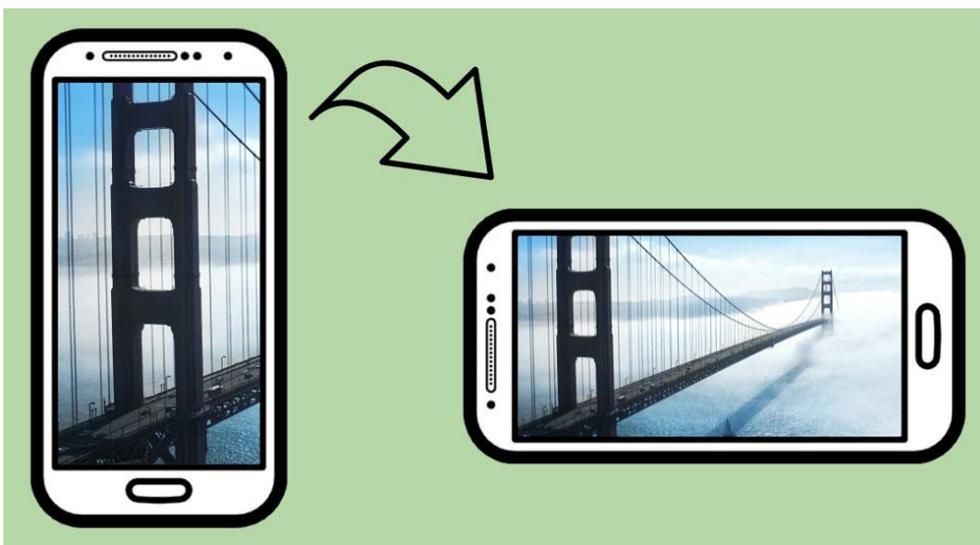


Si por el contrario aquello que quieres que veamos se extiende de arriba a abajo, o si la altura de lo que fotografías es especialmente relevante, entonces encuadra de manera vertical.



### EN DEFINITIVA

La orientación del encuadre, esto es, la elección entre fotografiar en horizontal o vertical, es una decisión que toma el autor en función de aquello que debe priorizar. No tienes por qué hacerlo siempre de la misma manera y además debes saber que optar por una posibilidad u otra puede cambiar la lectura de tus imágenes.



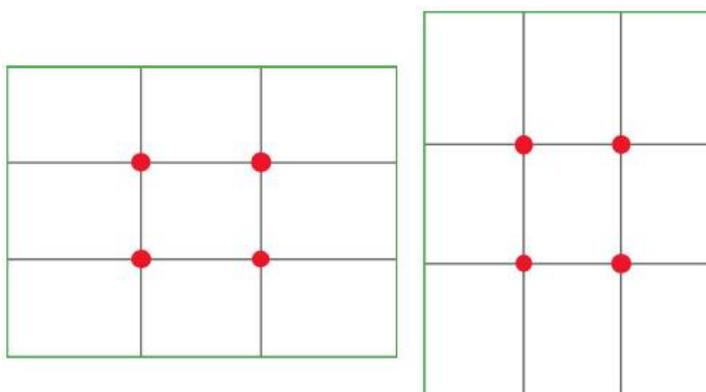
### REGLAS DE COMPOSICIÓN DE LOS TERCIOS

Sin duda es una de las normas más populares para aplicar a la hora de componer una imagen (especialmente en fotografía pero también en vídeo). Seguramente la más popular, sencillamente porque es muy fácil de entender

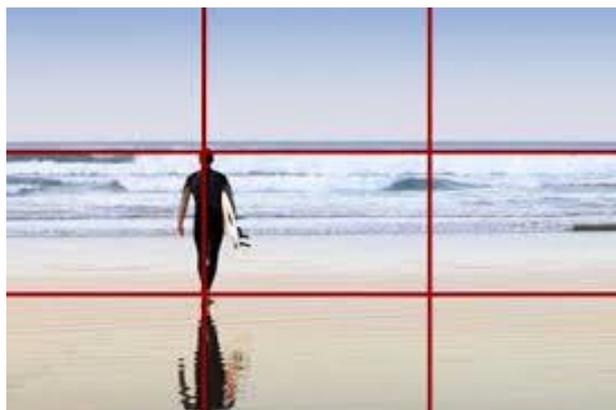
y casi tanto de aplicar y ayuda a los menos experimentados a obtener composiciones efectivas de forma sencilla. Entre otras cosas porque sirve para evitar esa tentación que siempre existe de situar al sujeto principal de una imagen justo en el centro de la toma, o el horizonte en el medio de la composición, lo que puede hacer que los resultados sean anodinos.



Componer una foto según esta norma consiste en dividir mentalmente la imagen en partes o zonas iguales. Imaginamos en el cuadro dos líneas equidistantes verticales y otras dos horizontales.



Con esto conseguiremos dividir la imagen en nueve rectángulos iguales y, lo que es más importante, tendremos cuatro puntos en los que las líneas coincidirán. Estos son los llamados Puntos Fuertes o Principales de la imagen. Esta famosa regla “nos dice que el centro de atención debe colocarse en la intersección de las líneas imaginarias que dividen una fotografía en tres partes de arriba abajo y de izquierda a derecha”. Es decir, se trata de imaginar nuestra fotografía dividida en nueve zonas iguales que se forman gracias a cuatro líneas, dos horizontales y dos verticales, tal y como en el ejemplo de abajo.

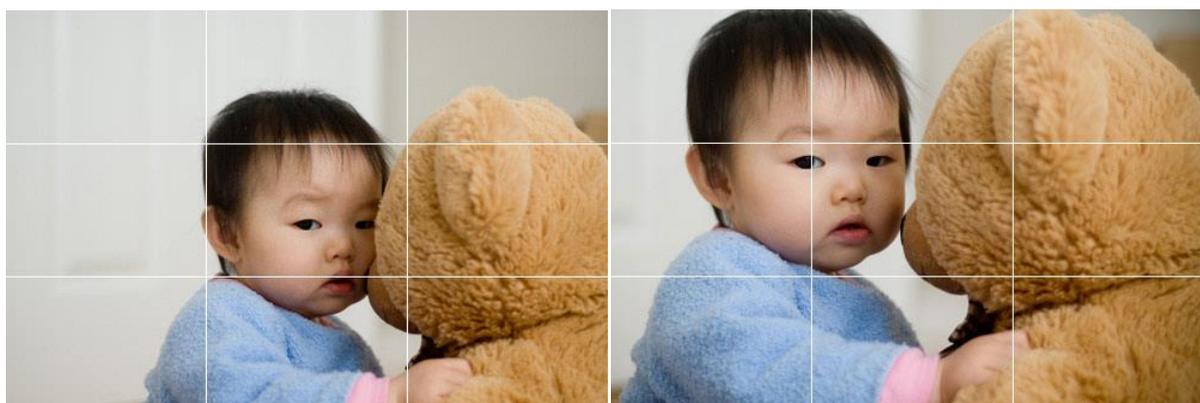


El cruce de estas líneas forma cuatro “puntos fuertes” que son ideales para situar los elementos clave de la fotografía y lograr una composición más equilibrada. Igualmente, las líneas son una excelente guía para situar (o relacionar) elementos importantes, tanto en vertical como en horizontal. De hecho, las líneas horizontales son, según la teoría, el mejor sitio para colocar el horizonte de la fotografía.

La teoría (que en realidad es una simplificación de la proporción áurea) dice que estas líneas imaginarias deberían ser equidistantes y, por tanto, las zonas que forman iguales en tamaño. Pero en la práctica, teniendo en cuenta además que normalmente son líneas imaginarias (aunque es común que las cámaras permitan mostrarnos una cuadrícula en la pantalla como ayuda para componer) no tiene porqué ser así.

De hecho, aunque los más novatos pueden tener la tentación de buscar la forma de ajustarse de forma estricta a esta regla, es más recomendable aplicarla con flexibilidad y adaptarla a la escena y la perspectiva concreta de cada momento. Lo más importante es tenerla como guía para obtener una imagen equilibrada, siguiendo la idea principal que no es otra que propiciar una composición descentrada y más dinámica, en la que hay unas zonas o puntos concretos que sirven para destacar elementos.

La regla de los tercios se basa en algo demostrado: una composición en la que los elementos estén alejados del centro es más placentera para el ojo y parece más natural que una en la que el objeto o sujeto está colocado en el centro. La siguiente imagen produce una sensación poco equilibrada:



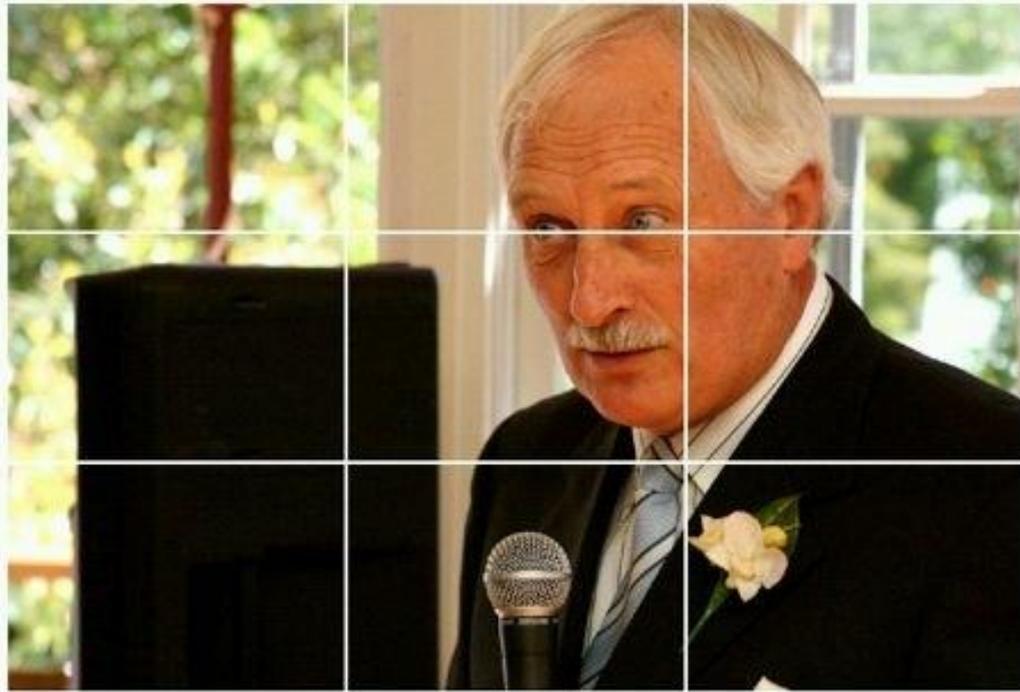
*Regla de los tercios mal aplicada*

*Regla de los 3 tercios aplicada*

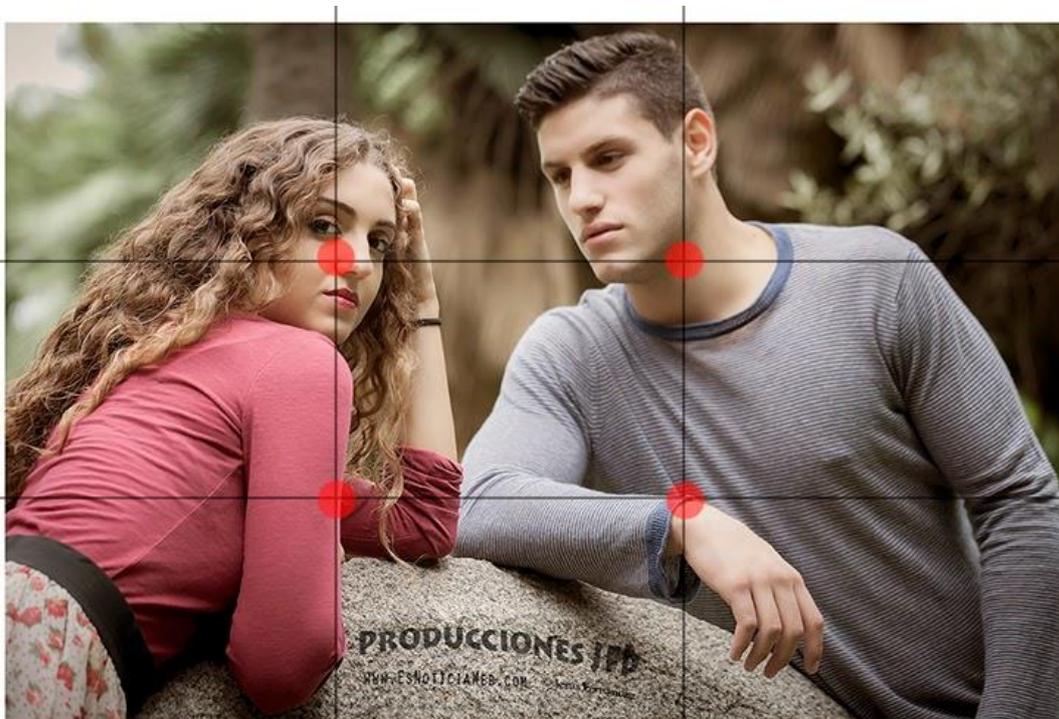
En cambio, la composición de una imagen similar resultará más armónica y ordenada si colocamos los elementos importantes en los puntos fuertes. Esto hace que el peso visual aumente y toda la fotografía esté más equilibrada. El resto de los elementos de la escena pueden ir en otros puntos principales, así:

### **¿CUÁNDO CONVIENE APLICARLA?**

Se puede aplicar a cualquier género fotográfico, aunque normalmente es más utilizada en fotografía de paisaje y/o naturaleza, aunque también en una disciplina muy distinta como es el retrato. En el primero de los casos porque viene muy bien, como ya hemos comentado, para situar el horizonte descentrado así como organizar las líneas que pueden darse de forma bastante frecuente en una composición de este tipo. Utilizarla suele ser una buena idea para dar mayor dinamismo a la composición al tiempo que (si lo hacemos bien) la mantenemos perfectamente equilibrada.



En cuanto a la fotografía de retrato, la regla de los tercios ayuda a situar a la persona de forma descentrada en la composición o a fijar elementos tan clave como los ojos o las manos en los primeros planos. En el caso de retratos de parejas (o de más personas), puede ser una excelente manera de relacionar (siempre con cierta flexibilidad) las miradas de los protagonistas.



Si mezclamos ambas disciplinas y decidimos incluir a personas en nuestras fotografías de paisaje, la regla de los tercios también suele ser una útil herramienta para lograr una composición equilibrada.



Independientemente del género, situar el elemento clave de una fotografía en uno de los puntos fuertes que se forman gracias a la regla de los tercios es una excelente manera de dirigir la mirada del espectador hacia él, tal y como contamos en este artículo. Por tanto una buena manera para destacar un objeto, incluso para decidir cuál es el elemento principal de una fotografía.

### **COMPOSICIÓN CON LA REGLA DE LOS TERCIOS**

En la fotografía de paisajes se recomienda colocar el horizonte cerca de esas líneas divisorias horizontales. De este modo evitaremos la sensación de partir en dos la imagen al situar el horizonte justo en medio de la imagen. Si, además, situamos los elementos más significativos del paisaje cerca de las líneas verticales, obtendremos fotos equilibradas y elegantes.



En cuanto a los retratos, lo mejor es posicionar a la gente en uno de los lados del cuadro y dejar lo que llamamos Aire al otro lado. Esto está directamente relacionado con la Ley de la Mirada: si las personas están orientadas hacia uno de los lados, es en ese lado donde debe quedar más espacio, más aire.



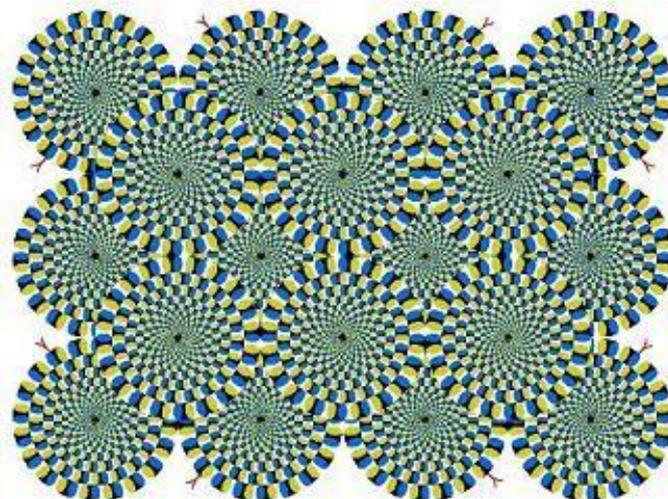
### **REGLA DE LOS TERCIOS EN RETRATOS**

Cuando los retratos son primeros planos se recomienda situar los ojos en alguno de los puntos fuertes mencionados.

Como todas las normas, la regla de los tres tercios no obliga a nadie. Quien hace una foto debe tomar decisiones, y una de las más importantes es saber cuándo hay que saltarse una regla. La creatividad también consiste en eso.

## PERCEPCIÓN VISUAL

La percepción (del latín perceptio) consiste en recibir, a través de los sentidos, las imágenes, sonidos, impresiones o sensaciones externas. Se trata de una función psíquica que permite al organismo captar, elaborar e interpretar la información que llega desde el entorno.



Es importante diferenciar entre el estímulo, que pertenece al mundo exterior y genera el primer efecto en la cadena del conocimiento, y la percepción, que es un proceso psicológico y pertenece al mundo interior. Podría decirse que el estímulo es la energía física, mecánica, térmica, química o electromagnética que excita o activa a un receptor sensorial.

La percepción visual es aquella sensación interior de conocimiento aparente, resultante de un estímulo o impresión luminosa registrada por los ojos. Por lo general, este acto óptico-físico funciona de modo similar en todas las personas, ya que las diferencias fisiológicas de los órganos visuales apenas afectan al resultado de la percepción.

Las principales diferencias surgen con la interpretación de la información recibida, a causa de las desigualdades de cultura, educación, inteligencia y edad, por ejemplo. En este sentido, las imágenes pueden “leerse” o interpretarse tal como un texto literario, por lo que existe en la operación de percepción visual la posibilidad de un aprendizaje para profundizar el sentido de la lectura.

Los psicólogos de la Gestalt, a comienzos del siglo XX, fueron los primeros en proponer una teoría filosófica de la forma. Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin, entre otros, aseguraron que, en la percepción, el todo es mayor que la suma de las partes.

### PERCEPCIÓN DE LAS TRES DIMENSIONES

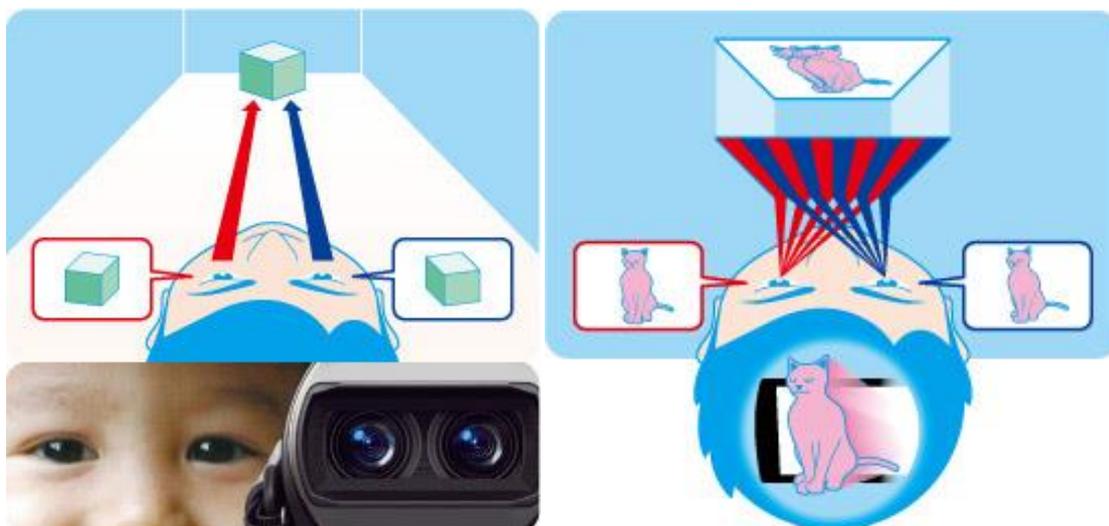
Con el creciente éxito del enésimo lanzamiento del entretenimiento en 3D (tres dimensiones), llegaron nuevas tecnologías que buscan hacerle creer a nuestro cerebro que los objetos y seres que vemos en una pantalla se encuentran realmente ahí; para ello, las cámaras que se utilizan poseen dos lentes ubicados a una distancia tal que observen el mundo como lo hacen nuestros ojos. La pregunta es, ¿cómo lo hacen?



Cámara 3D

En principio, es necesario detallar una serie de conceptos que representan aquéllos signos que el cerebro toma en cuenta para entender lo que captan los ojos:

**Estereopsis:** término que viene del griego y que se puede traducir como visión o imagen sólida, y que se refiere a un fenómeno mediante el cual nuestro cerebro toma la imagen captada por cada ojo y las une, creando una representación voluminosa de nuestro entorno.



En base a estos conceptos se puede deducir que la percepción de la profundidad depende principalmente de una serie de procesos cerebrales, de análisis de las imágenes captadas por nuestros ojos. En el caso del entretenimiento en tres dimensiones, gran parte del trabajo antes detallado lo realizan las cámaras y demás dispositivos; nos ofrecen una imagen «falsa», más aún que la que se proyecta en una pantalla 2D, pero irónicamente más fácil de entender para nuestro cerebro.

### **NO ES EL OJO EL QUE VE SINO LA MENTE**

Nuestra noción sobre el mundo se crea a partir de las representaciones mentales (imágenes, conceptos, esquemas, etc.) que almacenamos en la mente de las cosas y hechos que observamos a diario; es como si la realidad la dibujáramos en nuestra memoria pero no de manera exacta, con imperfecciones, inexactitudes etc. ¿Qué quiere decir esto? Pues que las representaciones no son una copia exacta de la realidad, ya que en el proceso interno desde que entra la información visual hasta que dicha información es almacenada en la memoria, el cerebro selecciona, ordena e interpreta, y en este proceso la mente siempre modifica algo la realidad.

## DEFINICIÓN

La percepción visual es la captación de la realidad visual que nos rodea (estímulos visuales).

Con la percepción damos significado a la sensación visual.

La percepción es la selección, ordenación y reelaboración de los datos sensoriales-visuales para reconstruir la realidad en forma de representación (los datos sensoriales son los que captan los sentidos) para poder ser almacenados en la mente.

Es la mente la que ve y no los ojos: la mente, al dar significado a las sensaciones primarias siempre simplifica, pone o quita algo a la realidad. Por lo tanto, al percibir, construimos en parte la realidad.

## AL PERCIBIR “CONSTRUIMOS”

Considerando las reflexiones anteriores, la mente, a partir de los datos sensoriales que le llegan los agrupa en conjuntos de conceptos, por ejemplo, estoy caminando por un camino en pendiente, de arena, el viento me da en la cara, el sol calienta mi espalda, etc.: Gredos es maravilloso.

A partir de la experiencia y a partir del contexto el hombre construye la percepción del entorno.

Nuestra forma de actuar y de sentir están condicionadas por nuestra forma de ver, es decir por nuestra percepción del mundo...por ejemplo, a las cosas que no le damos importancia pasan desapercibidas,..."no se ven"



*(Animales hechos con personas y técnica del bodypainting)*

Cuanta menos información de un objeto o un fenómeno llega a la mente habrá más posibilidades de que la percepción se parezca a la realidad; pero si la situación es compleja y transmite mucha información, la mente se fijará más en unos aspectos que en otros y finalmente interpretará el suceso de manera particular.

Por ejemplo, cuando ocurre un hecho brusco, un accidente, los estímulos que reciben los observadores contienen tanta información, que cada uno puede interpretar un hecho totalmente diferente a los demás.

Esto es, porque existe una tendencia de la mente a simplificar e interpretar las sensaciones y los fenómenos según la cultura y la experiencia personal, sobre todo los complejos.

Si la percepción se refiere a las características de los objetos, también la mente tiende a simplificar las cualidades y a geometrizar la forma cuando recuerda.

Podemos hacer una comparación con los dibujos realizados por la mayoría de los niños de corta edad (o de no tan corta), que expresan a través de figuras geométricas simples, objetos de un mundo extremadamente complejo.



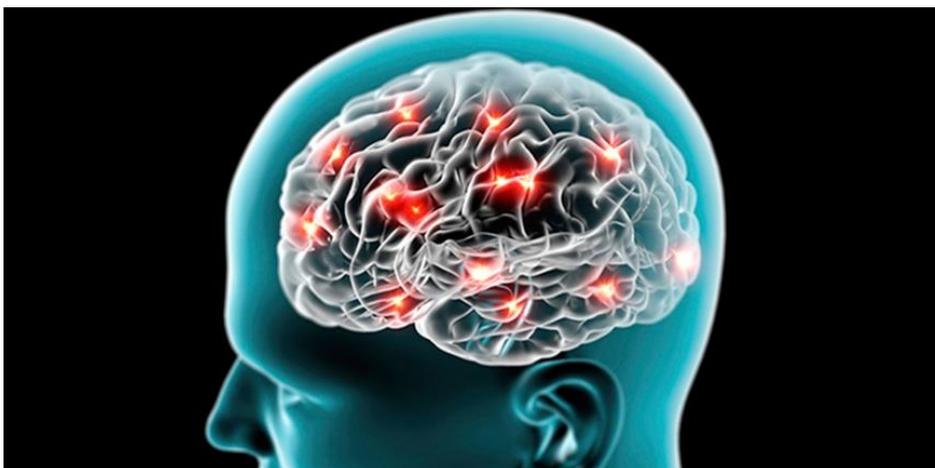
## FASES DE LA PERCEPCIÓN

Entrada: Estímulo externo (el entorno visual)

**1ª fase: FISIOLÓGICA.** Es automática y pasiva. El ojo capta luces, colores y movimiento y lo transmite al cerebro de manera análoga a impulsos eléctricos



**2ª fase: PSICOLÓGICA.** Es constructiva y activa. El cerebro selecciona la inmensa cantidad de estímulos que le llegan, los ordena y los da un significado inmediato: una sensación o percepto. En algunos casos, en función de la experiencia y de la cultura de las personas, a la sensación se le da un sentido profundo.



## UN POCO DE HISTORIA SOBRE EL ESTUDIO CIENTÍFICO DE LA PERCEPCIÓN

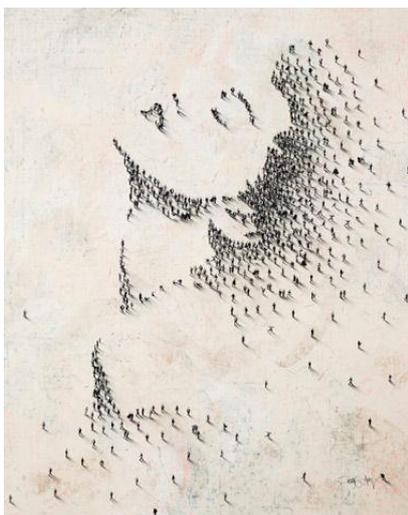
El estudio psicológico de la percepción, no comenzó formalmente sino hasta fines del siglo XIX y comienzos del XX cuando se fundó la Escuela de la Gestalt. El término Gestalt significa en alemán “conjunto de objetos relacionados”, “estructura”, u “organización”. La Gestalt revolucionó en su día el conocimiento sobre la percepción, exponiendo la radical importancia del estudio de los elementos en conjuntos, en estructuras, es decir en un “todo relacionado”.

Establece como fundamento que un todo es diferente al mero amontonamiento de las sensaciones o elementos aislados que forman ese todo.

## EFFECTOS O PRINCIPIOS PERCEPTIVOS DEBIDOS A NUESTRA CONDICIÓN BIOLÓGICA

### 1º Ley de proximidad

Cuando los elementos están próximos en distancia, tendemos a agruparlos y formar todos aquellos que separamos a su vez por la distancia.



*Foto aérea de personas que por proximidad forman una imagen*

### 2º Ley de la semejanza o equivalencia

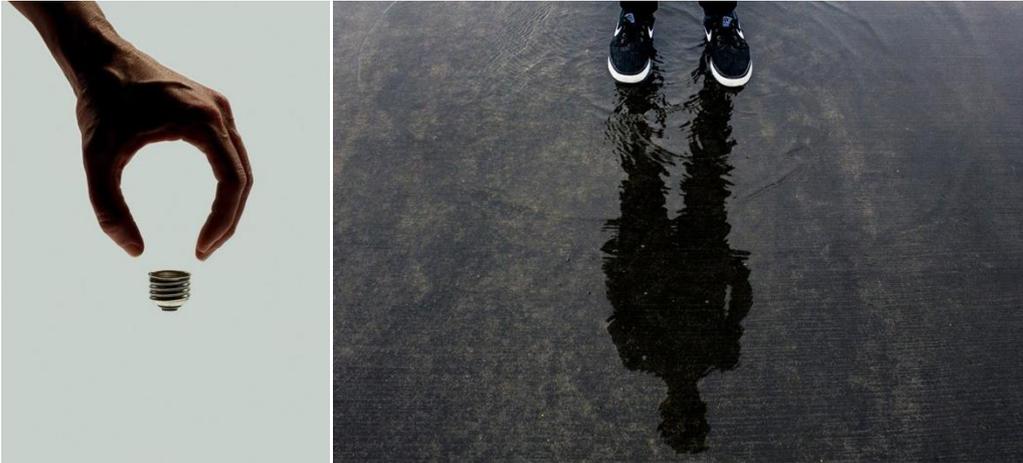
También tendemos a crear grupos cuando algunos de los elementos visualizados comparten ciertas características, como forma, color, tamaño, grosor, etc. En la siguiente imagen se observan muchos puntos pequeños a distancias más o menos iguales.



*Bandada de aves*

### 3º Ley de cierre

Esta ley es muy interesante, porque indica que la percepción es capaz de completar imágenes, con información que en ellas no hay.



### 4º Ley de la simetría

¿Por qué todo es tan simétrico en el Universo? Es muy fácil notar que en la naturaleza encontramos simetrías por todas partes, como en nosotros mismos. Cuando una figura cumple con esta simetría de eje vertical, resulta ser mejor buena forma que otra con un eje distinto.



En la figura vemos un caso de simetría con eje vertical, y por lo tanto es muchísimo más fácil de recordar que una figura no simétrica.

### 5º Ley de la continuidad

Cuando observamos un paisaje, generalmente los elementos se hacen borrosos en dirección al horizonte. No sólo borrosos, sino también simples, resumidos y uniformes.



Aquí vemos que las formas alejadas son casi indescifrables de por sí. Pero sabemos bien lo que son, gracias a que los elementos cercanos son nítidos, y esa nitidez se desvanece gradualmente. El significado de esta ley es, entonces, que podemos percibir cosas que no deberíamos poder, si no existiera una continuidad ‘suave’ entre los elementos.

### 6º Ley de la figura-fondo

Intuitivamente, consideramos que los fondos se extienden por detrás de las figuras, y que suelen ser difusos y menos llamativos; mientras que las figuras son cuerpos definidos, mejor estructurados, y que prevalecen sobre el fondo. Es la ley más utilizada de todas, pues para que una figura se identifique rápidamente y centre la atención, debe destacarse sobre un fondo que actúa como “acompañamiento” para que tenga un determinado ambiente o situar la imagen en un contexto.



A veces, se juega a invertir la relación de figura fondo para crear sensaciones curiosas. Confusas, intrigantes etc. Se trata de que una figura pueda tomar el papel de fondo, mientras que el fondo pueda convertirse en una figura. Pero ¿qué son en verdad los fondos y las figuras? En verdad, no son nada en sí — son lo que queremos que sean. En el mundo del Arte, jugar con estos dos conceptos, haciendo que ambos tengan simultáneamente las propiedades nombradas, es un recurso valiosísimo, como en el siguiente ejemplo.



### 7º Ley de la buena forma

Aunque no es exactamente un resumen de los principios anteriores, pero se podría interpretar como un principio que aglutina a todos los anteriores.



La ley de la “buena forma” se entiende como la tendencia a percibir las formas complejas de un modo más simple, simétrico, ordenado, resumido y esquematizado, de modo que sea más sencillo memorizarlas.

### OTROS EFECTOS DE LA PERCEPCIÓN DEBIDOS A LA EXPERIENCIA PERSONAL Y LA CULTURA

**1º Principio de la Constancia del color:** El cerebro tiende a ver los objetos del color que tienen en nuestro recuerdo y no como los ve en realidad en un momento dado. Como el color de los objetos depende del contexto, de los reflejos de la luz y de otros objetos, en realidad muchas veces no vemos los objetos del color que tienen en teoría sino que los objetos proyectan colores con otros matices. Por ejemplo, si nos fijamos en esta secuencia de fotos, los cielos y la iluminación cambian, sin embargo vemos la estatua con los mismos colores, incluso en la última imagen donde se trata de una escultura de pequeña escala.



**2º Principio de la Constancia de la forma:** El cerebro interpreta correctamente una forma aunque esté deformada por la perspectiva. Cuando vemos una puerta semiabierta, lo que vemos en realidad es un trapecio pero lo interpretamos como un rectángulo, o cuando vemos una moneda en perspectiva, lo que vemos es una elipse, sin embargo lo interpretamos como un círculo.



**3º Principio de la Constancia del tamaño:** El cerebro interpreta, cuando dos objetos iguales están situados a diferentes distancias del observador, que la diferencia de tamaño no se debe a que uno ha crecido o el otro ha disminuido de tamaño, lo que interpreta es que están situados a diferentes distancias.



**4º Principio de la Superposición:** cuando un objeto o individuo se ubica delante de otro, nuestra mente interpreta inmediatamente que el primero se encuentra más cerca de nosotros que el segundo.



**5º Principio del Punto de Fuga o Perspectiva:** según la investigación de Leonardo Da Vinci, se refiere a calcular las distancias entre las diferentes cosas o seres que percibimos, o bien entre ellos y nosotros, basándonos en nuestro punto de vista y una serie de mediciones que realizamos a nivel inconsciente, como el análisis de la disminución de los objetos cuanto más lejos se encuentran.



### **6º Principio de la experiencia en una cultura determinada**

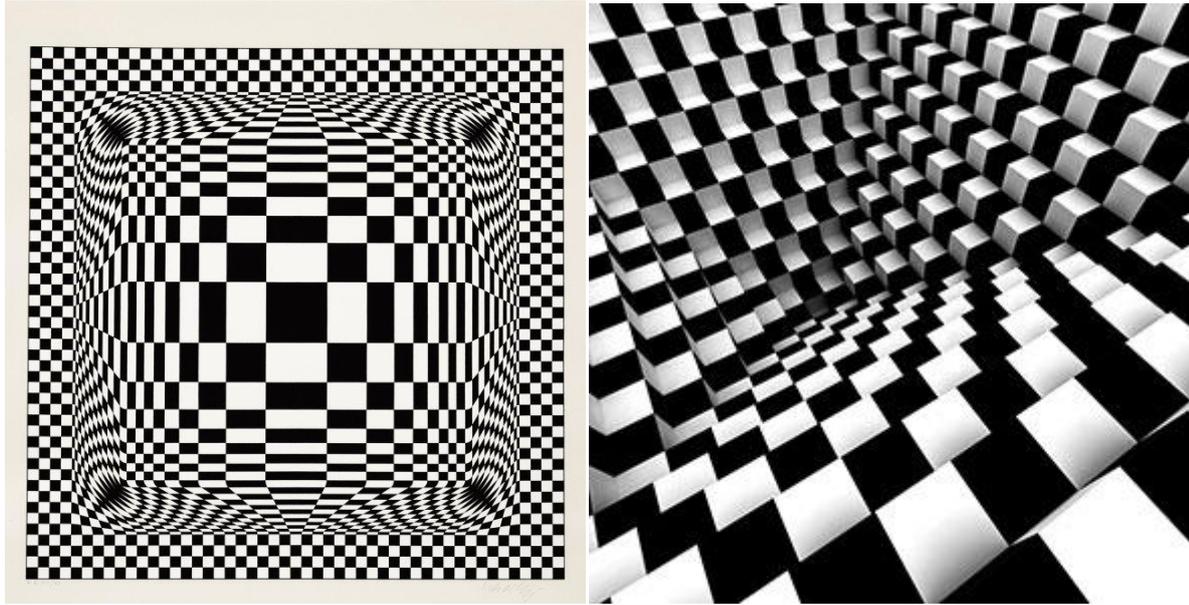
Es seguro que, como ya vimos, toda experiencia previa influye en la forma en que percibimos las figuras. Pero la cultura en la que crecemos o adquirimos la cultura nos transmite una forma de percibir, de interpretar lo visual o de no tener en cuenta (no “ver”) determinados objetos.

Hay múltiples casos y ejemplos, como por ejemplo, que los orientales que escriben de derecha a izquierda comienzan a visualizar las imágenes en esa dirección, distinta a la de los occidentales. O los indios del Amazonas que son capaces de distinguir (al fin y al cabo de percibir) hasta 200 tonos de verde.

### **LAS ILUSIONES ÓPTICAS**

Son imágenes trucadas que confunden a nuestro cerebro para que vea objetos irreales, imposibles ambiguos o con doble sentido.

Ilusiones ópticas que se perciben así por nuestro sistema visual humano. Alguna de estas ilusiones ópticas las han utilizado algunas vanguardias artísticas como el op-art o el impresionismo.



Ilusiones ópticas creadas como juegos visuales, en las que se han manipulado las reglas del dibujo o la fotografía. Pueden tener intenciones lúdicas, experimentales o artísticas como los objetos imposibles y los trampantojos (también conocidos como trompe d'oeil).



## COLOR

### El color y su importancia en la fotografía

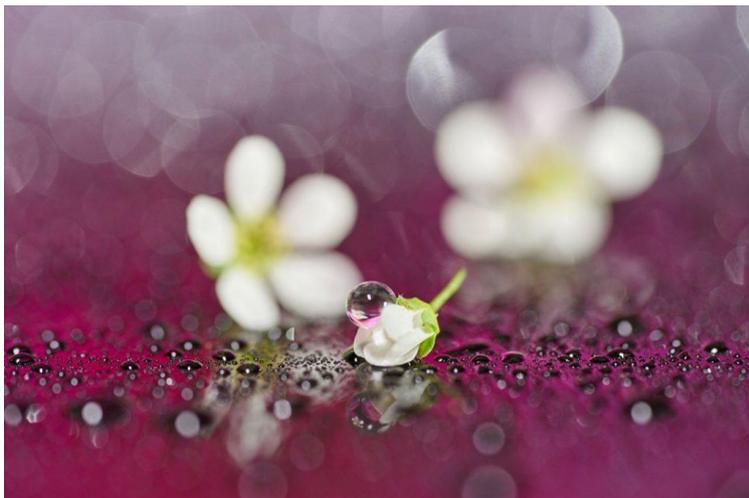
Al ver una fotografía podemos llegar a sentir infinitas sensaciones y emociones, y generalmente eso está íntimamente ligado con la manera en que percibimos los colores y la luz que hay en ella. Desde que nacemos, uno de los sentidos más agudos que procesa la manera en que percibimos el mundo es la vista. Los colores forman parte de todas las cosas que vemos a nuestro alrededor y a veces no le damos mayor importancia por su obviedad. ¿Sabías que en Alaska, los esquimales utilizan más de 40 palabras para definir el color de la nieve? El color afecta nuestra percepción del mundo. De hecho las señales de tránsito tienen colores que nos ayudan a guiarnos por el camino y son universales.

Cuando creamos imágenes siempre tenemos que tomar en cuenta los colores y la luz que tienen las cosas para lograr transmitir las emociones o sensaciones que queremos como fotógrafos. ¿Cómo podemos hacer para obtener un equilibrio adecuado de colores en nuestras fotos para obtener los resultados que queremos? Isaac Newton fue quien descubrió que la luz blanca se descompone en colores al ser atravesada por un prisma. Eso se debe a que la luz tiene diferentes longitudes de onda que son reflejadas en forma de color.

La Teoría del Color es la que estudia cómo se componen los colores y cómo se combinan para crear nuevos colores. Según esta teoría los colores se componen en primarios, secundarios y terciarios. Los colores primarios son los que crean las demás combinaciones cromáticas y son el amarillo, el azul y el rojo. Los colores secundarios se obtienen mezclando los colores primarios entre sí, en la misma proporción y producen el violeta, el naranja y el verde. Los colores terciarios son el rojo anaranjado, el rojo violáceo, el amarillo anaranjado, el amarillo verdoso, el azul verdoso y el azul violáceo.



Los conos son los que distinguen los colores y los bastones son los que nos permiten ver en condiciones de poca luz. En el caso de la fotografía, son los sensores los que se ocupan de traducir los fotones en información y traducirlos en formas y colores. Es por eso que cuando hablamos de millones de píxeles o Megapíxeles cuando hablamos de sensibilidad de un sensor, estamos hablando de la capacidad que tiene de traducir más y mejor los colores y la luz y traducirla en calidad de la imagen. Esto en la era analógica de la fotografía, se lograba con las películas foto-sensibles de diferente ISO.



### Psicología del color

En la fotografía la combinación de colores genera emociones. Esto tiene que ver con la psicología del color que no es otra cosa que la manera en que percibimos los colores y nos comportamos ante su presencia. La percepción de los colores tiene mucho que ver con la experiencia personal pero también está determinado por aspectos sociológicos y culturales.

Los colores fríos son aquellos de tonos como por ejemplo el azul y el verde, que nos transmiten emociones como paz, equilibrio y serenidad. Los colores cálidos como el rojo y el amarillo, nos causan alegría, euforia, hambre e inquietud. Según la psicología del color son muchos los efectos de los colores en el comportamiento humano.



En algunas culturas, el uso de ciertos colores simboliza ciertas cosas que tienen implicaciones emocionales, psicológicas, culturales, religiosas y espirituales. En China, por ejemplo, el amarillo es el color de la perfección, el color de todas las cualidades nobles; el rojo es el color de la felicidad y del poder.

El naranja en la cultura oriental no solo significa perfección, sino que tiene un significado muy trascendental pues es considerado el color de la transformación. Los monjes tibetanos utilizan el color naranja para su vestimenta, pues según ellos es el color de la iluminación espiritual. En África, el blanco simboliza la muerte o la pureza del alma.

El negro simbolizaba la fertilidad en el antiguo Egipto, mientras que muchas culturas lo relacionan con la muerte. Hoy día el negro en la cultura occidental es un color que en la moda está relacionado con la sobriedad y la elegancia. Quizás por eso es un color muy utilizado cuando alguien muere o en ocasiones formales.

## Aprovecha el color para transmitir emociones



Cómo combinamos los colores en nuestras composiciones fotográficas es algo que va a influir en el mensaje que queramos transmitir con nuestras imágenes. En nuestra cultura, los colores azul y rosa se relacionan con los géneros. Las niñas por lo general, utilizan el color rosado y los niños el azul en sus vestimentas. En ese sentido, los fotógrafos también se valen del color en sus composiciones para producir sentimientos y crear armonía. Veamos cómo se relacionan generalmente los colores según la psicología del color que por lo general aplicamos en nuestra vida para elegir nuestra ropa, los colores de nuestras paredes o hasta el color de nuestros móviles, carros y productos de uso cotidiano. En la cultura occidental se usa el negro para llevar el “luto” porque es un color sobrio y en un momento tan trascendente y triste, no concebimos vestirnos de rojo o de amarillo. Por el contrario, cuando queremos transmitir un momento de alegría, por lo general vamos a elegir colores vivos, cálidos, como el rojo, el naranja, el morado, el amarillo o el rosa. Si queremos mostrar a un ejecutivo en una oficina y transmitir una sensación de seguridad, por lo general, le pedimos que se vista con colores sobrios como marrón, gris, negro o beige. El azul también puede servir para transmitir confianza y lealtad. Nuestro cerebro constantemente está percibiendo imágenes llenas de luz y color con las que observamos los momentos que vivimos a diario. En la fotografía al crear nuestras imágenes solemos utilizar nuestra experiencia y percepción particular que tenemos de los colores. Sin embargo, también es importante tomar en cuenta que existen ciertas maneras de combinar o equilibrar los colores a la hora de “diseñar” nuestras imágenes con nuestros ojos y en nuestras fotografías.

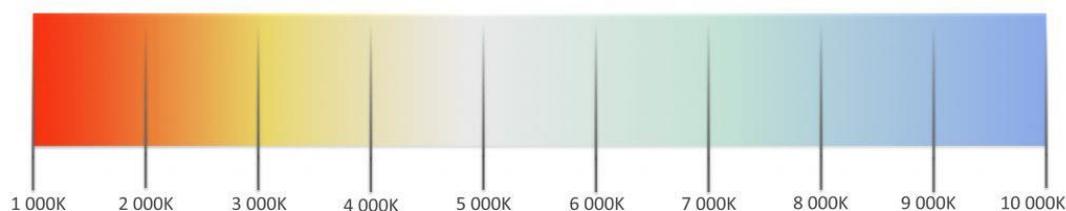
Emociones que transmiten los colores según la Psicología del color



*Todos los colores tienen un significado dependiendo de la cultura*

### Consejos para aprovechar mejor el color en tus fotografías

1. Ajusta el balance de blancos de acuerdo a la temperatura del color de la luz. La luz de la mañana es más amarilla y naranja porque tiene una temperatura decolor de aproximadamente 3200°K cuya tonalidad hace que los objetos se vean más amarillos. Estos tonos cálidos contribuyen a crear unasensación de serenidad y armonía con la naturaleza. Si quieres sacarle provecho a tus fotos con estos tonos, debes programar tus sesiones a esahora del día.



2. Al mediodía los tonos son más azules y blancos, porque la temperatura del color de la luz es mucho más alta. La luz del mediodía llega a 5600 °K, que es la llamada luz blanca. Generalmente esa luz permite que los colores de los objetos se vean más contrastados y vivos. Si por ejemplo vas a hacer fotos de flores en un

campo, es aconsejable que programes la sesión a esa hora para aprovechar los colores vívidos de las flores con esa luz. La luz que emite el flash también tiene la misma temperatura que la luz blanca, es por eso que cuando haces fotos con flash, los objetos y las personas se ven con las tonalidades que nuestros ojos las perciben normalmente.

3. Hora azul. Justo antes del atardecer, la luz del día se torna azulada, porque la temperatura de la luz baja un poco y a la hora del crepúsculo, los tonos cambian. A esa hora, si vas a hacer fotos de un paisaje o de la ciudad, verás que los colores que más resaltarán serán de ese tono. Aprovecha este conocimiento para hacer fotos con tonalidades azules si es lo que deseas proyectar en tus imágenes.
4. Una situación atractiva para aprovechar al máximo los colores, son los conciertos. En los conciertos normalmente hay reflectores de colores que iluminan a los músicos. Debes saber que no puedes hacer fotografías con flash en este tipo de espectáculos. Lo aconsejable es utilizar sensibilidades altas como 3200 o 1600 ISO para este tipo de eventos y tener objetivos con aperturas de diafragma abiertos para poder utilizar velocidades altas a fin de poder congelar el movimiento. En los conciertos podrás disfrutar de toda una gama de colores que crearán una atmósfera espectacular en tus imágenes.
5. En la fotografía de niños, los colores cobran una importancia crucial a la hora de componer tus imágenes. Generalmente los niños usan colores que los distinguen según su género. Si vas a hacer fotos en estudio, busca elementos de color azul o rosado para hacer fotos de bebés para lograr un resultado más emotivo. Si vas a hacer una puesta en escena, no satures con demasiados colores para no distraer la atención del motivo principal, que es el niño. Busca el equilibrio con uno o máximo dos o tres colores.
6. En fotografía urbana, el contraste entre colores puede ser de por sí un motivo o tema principal de una imagen. Por ejemplo, una puerta de color azul, sobre un fondo gris, ya es un buen tema y el color pasa a ser el protagonista de la foto. De la misma manera en que patrones de colores pueden ser atractivos a la vista y formar una fotografía abstracta si lo sabes componer, como por ejemplo, un campo de girasoles como motivo de una foto.

El tema del color en la fotografía es muy amplio y da para mucha experimentación. La importancia de saber combinarlos, balancearlos en tus composiciones es algo que con el tiempo irás aprendiendo. No está de más que aprendas viendo imágenes de fotógrafos con más experiencia para que puedas inspirarte y buscar tu propio discurso y lenguaje visual. El color es un elemento tan importante como la luz y las sombras en la fotografía. Es también algo subjetivo como el arte mismo, pero que tiene su estética y su propio lenguaje. Toma en cuenta la Teoría y la Psicología del Color.

Ambas son fundamentales para aprender a combinar y matizar los colores dentro de tus imágenes. Lograr el resultado deseado al combinar los colores es un arte en sí mismo que lograrás con el paso del tiempo. La creatividad, el conocimiento y la experiencia personal serán tus principales aliados.

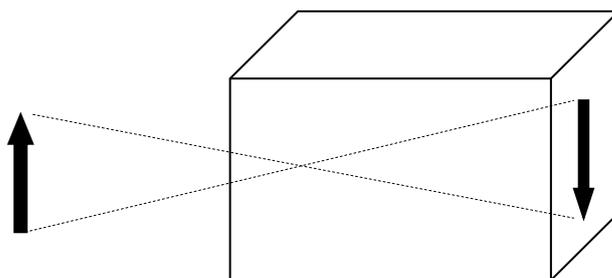
## HISTORIA: LA CÁMARA OSCURA

MANUAL DEL DIRECTOR DE CINE- LEONARDO POLVERINO

La existencia de las imágenes se debe a la existencia de la luz.

Para nosotros es interesante analizar algunos aspectos ya que el oficio del cine comienza por aquí.

Fue en el siglo XI que un gran estudioso de la óptica, el árabe Alhacen, hizo un orificio en el extremo de una pared y observó sobre la pared opuesta las imágenes de los objetos que se encontraban en el exterior. Nació el concepto del estenope. Efectivamente, el estenope es una caja cerrada, hermética, donde en una de sus caras se ha practicado un agujero para permitir la entrada de luz. Al agujero se lo llama "pinhole". Nos encontramos ante el principio de la cámara oscura, con la cual se ha de realizar la cámara fotográfica. Con el tiempo aparecieron las lentes que se adicionaron en la zona del agujero, para controlar científicamente la entrada de la luz de la cámara fotográfica. Con el tiempo aparecieron las lentes que se adicionaron en la zona del agujero, para controlar científicamente la entrada de la luz a la cámara. En la cara opuesta al orificio, en el interior de la cámara, se colocó una película fotosensible. Así nació la cámara fotográfica, que luego serviría de base para la construcción de la cámara cinematográfica y, finalmente, para la cámara de video.



En la figura vemos cómo la flecha (que representa un objeto), pasa por el pinhole, entra en el estenope y luego impresiona la pared opuesta de la cámara oscura. Los rayos luminosos se desplazan en línea recta y dan lugar a una imagen invertida. Lo mismo pasa en el ojo humano, donde el globo ocular representa la cámara, el sistema de córneas y cristalinos representa la lente, y la retina representa la película fotosensible.



<https://youtu.be/gvzpu0Q9RTU>

## LOS GÉNEROS FOTOGRÁFICOS

*Joaquín Perea*

**RESUMEN:** Los géneros fotográficos son abordados desde varios puntos de vista: como evolución natural de los géneros pictóricos, por la función que cumplen, como receptáculos que recogen las necesidades expresivas del hombre. Los géneros están relacionados con los temas representados pero el autor establece una hipótesis que fija los géneros, también, a la forma de representación del espacio y del tiempo.

**PALABRAS CLAVE:** Género, géneros fotográficos, géneros pictóricos, retrato, reportaje, bodegón, paisaje, desnudo, subgénero.

### EL USO DE LOS GÉNEROS

Con el término "género" se designa a los diferentes temas tratados en las fotografías. El principal uso del concepto de "género" sirve para disponer la ubicación de las imágenes y facilitar su posterior localización en los archivos fotográficos. Las fotografías del mismo tema se colocan, por tanto, juntas; esta proximidad, más que física, es el resultado de compartir unas referencias.

Otro ámbito en el que también se usa el término es en la convocatoria de los concursos fotográficos para referirse, con propiedad, al contenido sobre el que deben versar las fotografías presentadas. Estos concursos se establecen, en ocasiones, con un tema obligado, con tema libre o ambas cosas. Pero donde las categorías resultan más variadas es en las convocatorias que realizan algunas revistas especializadas, generalmente de periodicidad anual. Las establecidas por la inglesa Practical Photography son: Animals, Faces, The great outdoors, Night, Special effects, Bad weather, Perspective, Heritage, Natural patterns, Days out, Great light, Togetherness.

La revista norteamericana Popular Photography, la de mayor tirada y difusión mundial, tiene establecidas las siguientes categorías: Animals, Actions/Sports, Scenic/Travel, Creative/Fine art, Portraiture/Family, Nature, Computer enhanced, Glamour, Photojournalism y Candid/Humour. Estas categorías han permanecido invariables en los últimos años, aunque en 1995 existía la de Creative zoom, ya desaparecida, no existía la de Sports, sólo Actions, las de Family y Portraiture estaban separadas y, por último, las imágenes tratadas con ordenador se recogían en la sección denominada Computer. Comparando las clases establecidas por ambas publicaciones vemos que no son las mismas, aunque algunas coinciden; por otro lado, una clase dedicada a las imágenes trabajadas en el laboratorio digital no existía hace pocos años. Obsérvese que este grupo de imágenes estaría separado de las demás por el hecho tecnológico y no por su contenido, como habría que suponer de una estricta clasificación por géneros; las mismas características poseían la categoría denominada Creative Zoom. La clase Computer, a su vez, se convirtió en la de Computer Enhanced; es decir, se aclaraba la posible confusión a que podía dar lugar la primera denominación que inducía a pensar que las imágenes tratadas digitalmente perdían su condición de fotografías. Hay que observar, igualmente, que en esta revista no se ofrece una clase específica para recoger las fotografías de desnudo.

Toda esta diversificación nos lleva a concluir que cada uno establece sus propias categorías y que éstas son creadas según nuestra conveniencia. Esto es comprensible si tenemos en cuenta que, en la última convocatoria de su concurso, Popular Photography ha tenido que manejar 60.000 fotografías. A pesar de las diferencias, sin embargo, existen clases que sí se repiten. De ahí a afirmar que existen categorías universales hay un gran paso porque, de continuar con la línea de razonamiento seguida hasta aquí, deberíamos localizar todas las posibles categorías que se han establecido para diferentes necesidades y por distintos autores y determinar cuál es el subconjunto intersección. Ese subconjunto estaría formado por los géneros más representativos en la fotografía (al menos, por los usados más frecuentemente) aunque no nos daría información que justificase la pertenencia

a dicho subconjunto. Este método, aunque tiene sentido, debería considerar, también, valores estadísticos y, por tanto, tendría que aplicarse exhaustivamente, lo cual no estaría justificado para lo poco productivo que parece ser, ya que ofrece datos pero no explicaciones.

## LA GÉNESIS DE LOS GÉNEROS FOTOGRÁFICOS

La fotografía se inventa casi simultáneamente en varios países; esto es un indicio de su necesidad. Su uso se difunde casi inmediatamente en el ámbito profesional para realizar las actividades que hasta ese momento están profundamente ligadas, especialmente, al dibujo y a la pintura. Recoger los momentos importantes, dar testimonio, documentar eran en suma funciones propias del dibujo, como lo era también servir de memoria familiar y colectiva a través de los retratos. Los profesionales que hacían estos trabajos fueron los que cambiaron el carboncillo y los pinceles por las nuevas herramientas. Estas funciones sirvieron, por un lado, para atender a las solicitudes de un mercado ya existente y, por otro, para satisfacer las necesidades expresivas, que determinan el tipo de imágenes fotográficas que comienzan a realizarse en aquel momento.

La demanda social (concretada por los nuevos fotógrafos, que son profesionales de las bellas artes, con todo el acervo estético y cultural que ello supone), es la que determina los tipos de imágenes que se crean. Al hablar de tipos de imágenes, sin embargo, estamos introduciendo la noción de clasificación y esto nos obliga a ver el problema desde otro punto de vista.

La necesidad humana de aprehender el mundo ha llevado al desarrollo de diversas estrategias, algunas de las cuales no pretenden modificarlo, sino sólo encontrar algunas de las características que poseen sus elementos (fase de análisis) para posteriormente agruparlos en conjuntos caracterizados porque todos sus elementos comparten las mismas propiedades (clasificación o fase de síntesis). Esta manera pacífica de dominar el mundo ha llevado al hombre a distinguirlo, cuando el conjunto de los objetos –construidos artificialmente- llegaba a ser muy numeroso, mediante características como el tamaño, el volumen, la materia, el color, el peso, etc.; pero, fundamentalmente, por la función que cumplen. Dentro del mundo de los objetos que el hombre crea están, también, las cosas que son representación tanto de la realidad como de sus fantasmas para así poder exorcizarlos. Este conjunto de los objetos visuales se separa, también funcionalmente, por su capacidad para mantener viva la memoria y para atender el culto. A su vez, cada uno de estos conjuntos ofrece nuevas variantes. La necesidad del recuerdo hace que se creen imágenes que intentan tanto paliar la ausencia como invocar el retorno. Y esta doble función parece encontrarse cuando el ser recordado se ausenta temporalmente o cuando la vuelta a la vida es imposible (sarcófagos y otros objetos funerarios).

Los objetos visuales constituyen, pues, una clase en la que características como las de ser volumétricos o planos (y sus procedimientos de creación) han determinado categorías universales en el mundo del arte. No es necesario resaltar más la importancia de las técnicas clasificatorias. Si habría que señalar, sin embargo, la dificultad para encontrar las claves adecuadas que nos permitan una clasificación práctica. Así, como hemos visto antes, el carácter dimensional permitió distinguir –en términos generales- la escultura del resto de los objetos visuales planos. Entre éstos, el tipo de elemento formante (los pigmentos o el grafito) de la imagen da lugar a una diferenciación entre pintura y dibujo (diferencia que, según este punto de vista, no tiene nada que ver con el concepto de línea). Si seguimos con estos criterios, veríamos que el grabado tendría un carácter ambiguo, más cercano al dibujo si se considera tanto su soporte como el material formante, y más cercano a la escultura si tenemos en cuenta el procedimiento de creación (preparación de una matriz).

Este proceso ha generado categorías fundamentales en un mundo complejo y variado como el de las bellas artes. Si bien es cierto que este planteamiento clasificatorio, según las características de los materiales, puede conducir a resultados interesantes, como los que estamos viendo, hemos de admitir que el mundo de los objetos visuales es el mundo de la representación de la realidad, sea ésta material o psíquica. Y es la naturaleza

de lo representado, más que la representación misma, la que ha conducido a una división en clases que denominamos géneros.

## LOS GÉNEROS FOTOGRÁFICOS

Como hemos señalado antes, parece lógico que, proviniendo los primeros fotógrafos del campo de la pintura, fueran también los géneros tradicionales los que se cultivasen en el nuevo medio. Yendo más lejos, la pintura comienza una nueva andadura de encuentro consigo misma mientras la fotografía asume las funciones hasta entonces asignadas a la pintura (el documentalismo, los retratos, los dibujos científicos, etc.). Este proceso es lento y, en él:

"...la pintura abandona el desarrollo de los géneros como una vía de comunicación con la sociedad y de evolución del propio lenguaje artístico. Parece como si, en ese terreno, ya todo estuviera dicho, no se pudiera añadir nada más, necesitando el artista no un proceso imitativo sino creativo y renovador. En esos mismos momentos, y más claramente desde su aceptación como lenguaje puramente artístico, la fotografía toma el relevo de esta línea creativa a la vez historicista y analítica."

Los géneros que tradicionalmente ha tratado la pintura son el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta. Estos géneros se encuentran también en el campo de la fotografía. Las pinturas históricas y religiosas no encuentran, sin embargo, un equivalente en el campo de la fotografía, al necesitar ésta de un referente para poder crear la imagen. Para encontrar la definición de género en el campo de la fotografía he recurrido a un proyecto de recopilación de datos tan interesante como la Enciclopedia Focal de fotografía, que responde así:

"Término para designar el tipo de fotografía en el que aparecen personas en su ambiente normal de trabajo o diversión.

La esencia del género es la representación sin afectación de la vida corriente del individuo medio. La fotografía de este tipo tiene solamente éxito cuando está presidida por la naturalidad."

La definición coincide con la que ya vimos de la pintura de género. No creo, por otro lado, que la expresión "fotografía de género" haya tenido algún uso. Y, sin embargo, tendremos que volver al concepto que encierra. Tomaremos prestada de la misma enciclopedia una última y también sorprendente definición:

"PAISAJES (landscapes). Un paisaje es una parte de la escena de tierra interior. Además de la natural fisonomía de las colinas y árboles, campos y praderas, un paisaje puede incluir agua (ríos, lagos, cascadas) y objetos del país, formando parte de la escena, como las iglesias de los pueblos, cabañas, posadas, granjas; igualmente las diversas operaciones agrícolas de arado, recogida de los productos, etc. El aspecto de un paisaje se ve afectado por efectos naturales como son los rayos del sol y la tormenta, luces y sombras, y por las diversas estaciones del año."

Esta definición asocia el paisaje a la naturaleza, aunque podemos incluir edificios (parece que éstos por sí solos no pueden ser un paisaje) siempre que pertenezcan a pueblos (debemos suponer que al ser pequeñas agrupaciones de viviendas deben estar más cerca de la naturaleza) y, en cualquier caso, todo esto sólo es posible si tiene lugar en "tierra interior" (para distinguir el paisaje del paisaje marino o marina, suponemos). Como se observa el concepto de género en fotografía también ha evolucionado a pesar del poco tiempo de su existencia.

## EL SENTIDO DE LOS GÉNEROS

Además de las razones ya citadas para que la fotografía cultive algunos de los géneros tradicionales de la pintura, algunos autores exponen otras:

"Animales disecados, interiores, mesas dispuestas para la comida, mesas arrasadas, conchas, cacharros, platos, frutas, flores y jarrones... son hoy en la fotografía temas recurrentes. Esta vuelta a las naturalezas inmóviles se

podría, tal vez, deber al rescate desde la fotografía de algunos de los géneros clásicos –retratos, naturalezas inmóviles y paisajes, curiosamente nunca pintura de historia-, precisamente para tomar el relevo historicista ausente en general, en la mayoría de las manifestaciones pictóricas actuales. Los motivos podrían hallarse en la noción que apunta Foster: la vuelta a la historia como liberación de la historia."

Al margen de estos argumentos me inclino a pensar que son otros los factores que llevan al hombre a desarrollar ciertos géneros y que las razones son las mismas tanto en fotografía como en pintura, independientemente del medio utilizado. La necesidad de perpetuarse, de ser recordado, la capacidad de control, el poder, el dominio sobre las cosas, la apariencia, la posibilidad de exorcizar, etc., son razones que han llevado al hombre a la representación visual. Es lógico, por tanto, que la visión sea completamente antropocéntrica, y que esto nos lleve a los géneros más cultivados de forma natural. Desde un punto de vista comunicativo podríamos plantearnos preguntas como quién, dónde, cómo o con qué. Las respuestas girarían siempre en torno al hombre y sus circunstancias y el intento del fotógrafo por describir a cada hombre, a los objetos que le rodean, el espacio donde vive y sus costumbres. Todo ello nos habla, en definitiva, de los géneros tradicionales del retrato, el bodegón o naturaleza estática, el paisaje y el reportaje.

Los tres géneros citados en primer lugar son los que, proviniendo de la pintura, han encontrado continuidad en la fotografía. El reportaje, por otro lado, es considerado como el género por excelencia para ser cultivado con el medio fotografía, por poseer ésta unas características que le permiten registrar imágenes con tiempos tan breves como para memorizar una situación determinada en un entorno continuamente variable en el tiempo. Esta situación, sin embargo, no ha sido siempre así. La escasa sensibilidad a la luz de los primeros materiales fotosensibles obligaba a exposiciones tan largas que impedían que pudieran fotografiarse temas en los que el movimiento, el cambio de posición, estuviera presente. El aumento de sensibilidad de las películas, junto a una disminución del tamaño de las cámaras, haciéndolas más fáciles de transportar, permitieron abordar temas que, hasta entonces, eran imposibles. A la vez esto supuso la introducción de nuevos elementos expresivos como la posibilidad de ver la representación de los objetos en movimiento como suspendidos en el espacio y en el tiempo. Este cambio tecnológico es el que permite pasar de los dos tipos de fotos recogidas durante la Guerra de Secesión norteamericana, imágenes de los vencedores posando e imágenes de los desastres ocurridos en el combate, para llegar a la fotografía Miliciano en el cerro Muriano de Robert Capa, justo en el momento en que recibe una bala mortal, convirtiéndose en la imagen paradigmática – a pesar del espanto que representa o quizás por ello – de la esencia del reportaje.



*Muerte de un miliciano, Robert Capa, 1936*

Quiero señalar, también, con este hecho que los avances tecnológicos de materiales y equipos han determinado cambios muy importantes en las capacidades de registro y, por tanto, en las posibilidades creativas y expresivas. Es decir, algo aparentemente trivial ahora como que el reportaje sea el género fotográfico por excelencia, no lo era hace cien años.

Podemos adoptar otro punto de vista para establecer los géneros, aunque no para analizarlos. La propia naturaleza de la escena nos permite hacer una división entre escenas preparadas y no preparadas (encontradas o buscadas). Esta diferencia también nos remite a la distinta actitud del fotógrafo que, en un caso tiene que diseñar y montar la escena, y en el otro debe estar alerta, preparado para encontrar esa coincidencia de circunstancias, de luz, de elementos que van a permitir la imagen única. Un segundo factor a considerar puede ser no tanto los tipos de escena, como los tipos de elementos que configuran la escena. Voy a establecer una separación entre aquellas escenas en las que el elemento dominante es el hombre (aunque también en ellas existan otros elementos, como es lógico; un entorno, por ejemplo) y aquellas otras en las que el hombre está ausente o no es el elemento principal. Estos dos factores, que pueden estar presentes o ausentes, combinados entre sí dan lugar a cuatro tipos de coincidencias.

	ESCENA PREPARADA	ESCENA ENCONTRADA
HOMBRE PRESENTE	RETRATO	REPORTAJE
HOMBRE AUSENTE	BODEGÓN	PAISAJE

## **HENRI CARTIER-BRESSON**

*DICCIONARIO HISTÓRICO DE LA FOTOGRAFÍA- PALOMA CASTELLANOS*

1908-2004

Pertenecía a una familia de la alta burguesía que le inculcó el gusto por el Arte, a sus padres sólo les interesaba la pintura y por esta razón educaron a su hijo con Blanche y André Lothe en París. En 1928 estudió Literatura y Pintura en Cambridge, se relacionó con los surrealistas y con el editor Teriade que le inculcó el rigor de las formas en su obra.

Su inquietud por la fotografía le vino como aficionado tras una larga enfermedad en 1931. Su primera Leica la consiguió en 1933, con esta se permitió realizar fotografías de una forma discreta ya que para él era muy importante no distraer al sujeto fotografiado.

En 1932 inauguró su primera exposición en la Galería Julien Levy de Nueva York. Ese mismo año publicó su primer reportaje en la revista *Vu*.

Realizó un viaje a África, más tarde, en 1934, viajó a México para llevar a cabo un reportaje etnográfico y fotografió a las prostitutas con su cámara Leica. De aquí se fue a Estados Unidos un año después, para estudiar cine con Paul Strand. De esa época son sus mejores exposiciones compartidas con Manuel Álvarez Bravo y Walker Evans.

Cuando regresó a Francia siguió haciendo cine con Jean Renoir y Jacques Becker. Viajó a España en 1933, año en el que empezó a realizar sus fotorreportajes, despreocupándose de las imágenes fabricadas.

Durante la Guerra Civil española realizó un cortometraje que trataba sobre la ayuda médica al ejército republicano y expuso sus fotografías en el Ateneo de Madrid.

En 1937 empezó a trabajar para varias revistas y periódicos como reportero gráfico. Fue llamado a filas en 1940, para la Unidad de cine y fotografía del ejército francés, le detuvieron los alemanes pero pudo escapar de la prisión de Wuttemberg, fue así como empezó su actividad clandestina en la Resistencia en 1943. Organizó la filmación y fotografió la Ocupación y la Liberación de París.

A partir de 1945 retrató a los artistas Matisse, Braqué o Bonnard. Año en el que filmó un documento para la Oficina de Información de Guerra de Estados Unidos y trabajó para ésta como reportero gráfico.

Cuando volvió a Estados Unidos en 1946, conoció y fotografió a numerosos escritores y artistas como William Faulkner, Alfred Stieglitz o Saul Steinberg. Como anécdota, este año asistió a la exposición que el MOMA de Nueva York le había organizado después de creerle muerto en la guerra.

Fue uno de los fundadores de la Agencia Magnum junto a Capa, Seymour y Rodger, en 1947. Durante 20 años recorrió todo el mundo siendo considerado uno de los reporteros más importantes de su época.

En 1952 publicó su primer libro *Images à la sauvette*.

Abandonó Magnum en 1966 y volvió al dibujo y la pintura, aunque siguió haciendo fotografías. Para él la fotografía es un mismo instante, el reconocimiento simultáneo de la significación de un hecho y de la organización rigurosa de las tomas percibidas visualmente, que expresan y significan ese hecho. Lo que le interesaba era capturar un momento denso de realidad.

## **FOTOGRAFIAR DEL NATURAL**

*FOTOGRAFIAR DEL NATURAL- HENRI CARTIER-BRESSON*

Desde sus orígenes la fotografía no ha cambiado salvo en sus aspectos técnicos, lo que, en mi opinión, no tiene mayor importancia.

La fotografía parece una actividad fácil; es una operación diversa y ambigua en la que el único denominador común entre los que la practican es la herramienta que se usa. Lo que sale de esa cámara es ajeno a la

economía de un mundo de despilfarro, donde las tensiones son cada vez más intensas y donde las consecuencias ecológicas son ya desmesuradas.

Fotografiar es retener la respiración cuando todas nuestras facultades se conjugan ante la realidad huidiza; es entonces cuando la captación de la imagen supone una gran alegría física e intelectual.

Fotografiar, es poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira.

En lo que a mí respecta, fotografiar es una manera de comprender que no puede separarse de los otros medios de expresión visual. Es un modo de gritar, de liberarse, no de probar ni de afirmar la propia originalidad. Es una manera de vivir.

La fotografía "fabricada" o puesta en escena no me interesa. Y si la valoro en algún sentido, no puede ser más que a partir de un punto de vista psicológico o sociológico. Están los que hacen fotografías previamente amañadas y los que van a la búsqueda de la imagen y la capturan. El aparato fotográfico es para mí como un cuaderno de esbozos, el instrumento de la intuición y de la espontaneidad, el dueño del instante que, en términos visuales, cuestiona y decide a la vez. Para "significar" el mundo, hay que sentirse implicado con lo que el visor destaca. Esta actitud exige concentración, disciplina del espíritu, sensibilidad y sentido de la geometría. La simplicidad de la expresión se consigue mediante una gran economía de medios. Hay que fotografiar siempre partiendo de un gran respeto por el tema y por uno mismo.



*Madrid, 1933*



*Juvisy, Francia, 1938*



*Gare Saint Lazare, 1932*



*Garry Winogrand, 1955*



*Hyères, 1932*

## SAUL LEITER

<http://fotocolectania.org/uploads/y3uhutehuvuijypapu7e4uhe3a9e9y4egemejybehatequze4u4uge5a5upuzenpy7yyny4yjyzadumetyde4u5ezumuby4y9y4ej1539017718.pdf>

### Sobre Saul Leiter

Saul Leiter nació en 1923 en Pittsburg, hijo de un rabino judío ortodoxo, estaba destinado a seguir el camino de su padre. Pero a los 23 años se mudó a Nueva York con la intención de convertirse en artista. Allí trabó amistad con el pintor expresionista abstracto Richard Pousette-Dart, que experimentaba con el lenguaje fotográfico, y con el maestro de la “Concerned Photography” (fotografía comprometida) W. Eugene Smith.

A través del contacto con ese mundo artístico cercano a la fotografía y gracias a que su madre la había regalado una cámara cuando era adolescente, reconoció el potencial creativo de la fotografía y lo adoptó como parte de su lenguaje pictórico.

La práctica de pintura y fotografía de Leiter a lo largo de su carrera se puede seguir a través de sus imágenes en blanco negro y en color. La dinámica entre estos dos medios tuvo un impacto en su mirada artística, creando un nuevo ritmo visual. Su lenguaje fotográfico típico es el de la abstracción: comprime la dinámica espacial, obstruye las líneas de visión y renuncia a una perspectiva centrada. La sensibilidad pictórica de Leiter es visible en los contrastes suaves y desaturados inherentes a sus fotografías. Además, su uso del reflejo hace que sus composiciones se vuelvan más rotas, más enredadas. Aquí es donde él claramente se distingue de otros “Street Photographers” (fotógrafos de calle) de la Escuela de Nueva York como William Klein o Robert Frank.

En la década de los 50 comenzó a trabajar con el color convirtiéndose en uno de los fotógrafos pioneros en emplearlo. Aplicaba al color una cualidad pictórica y conseguía una sinfonía policromada que mezclaba el brillo de los neones, los halos de las farolas y las manchas doradas de los taxis de Nueva York, y convertía la ciudad en un paisaje contemplativo, íntimo y casi abstracto.

Leiter combinó la fotografía y la pintura toda su vida, y continuó pintando diariamente hasta su muerte en noviembre de 2013 a los 89 años. Pero la cámara se convirtió en el medio a través del cual logró capturar e interpretar la vida de la ciudad de Nueva York en composiciones de varias capas, así como en escenas íntimas, como nadie lo había hecho antes.



*Taxi, 1957*



*Taxi, 1956*



*Haircut, 1956*



*New York, circa, 1960*

## SEBASTIAO SALGADO

*DICCIONARIO HISTÓRICO DE LA FOTOGRAFÍA- PALOMA CASTELLANOS*

(1944-)

Estudió Economía y viajó por primera vez a Europa en 1971 para trabajar en Londres en la Organización Internacional del Café. En 1973 dejó su profesión de economista y regresó a Europa, en esta ocasión fue a París donde comenzó a trabajar como fotógrafo independiente, realizando trabajos de fotografía para la Agencia Gamma y para la Agencia Magnum después.

Su serie sobre la *Arqueología Industrial*, la desarrolló durante seis años, desde 1986 hasta 1992, llevándose a cabo una exposición simultánea en Madrid, París, Filadelfia y Lisboa. Es un homenaje al trabajador de fin de siglo, al trabajador manual de los países en vía de desarrollo y la dureza de las condiciones de trabajo en estos países. Son imágenes sacadas con una cámara Leica, desde las minas de Sierra Pelada en Brasil, los pescadores de Sicilia, las mujeres del Rajasthan, hasta las fábricas de bicicleta en China; esta fueron realizadas en Europa, Asia, África, Estados Unidos y América del Sur. De esta serie se publicó un libro con el mismo título que la exposición, *Trabajadores*.

Su interés por los problemas de las poblaciones marginadas le llevó a realizar una serie de fotografías titulada *Migraciones* que, al igual que la anterior, fue publicada en la revista dominical del periódico El País en España. Entre los premios recibidos se destacan el World Press Photo en 1985, por una serie sobre el Sahel y el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1998.



*Tanzania, 1994*



*Brazil, 1983*



*Ecuador, 1982*

## **FOTOGRAFÍA EN MEDIOS AUDIOVISUALES**

Capacita para comprender y dominar la técnica de la captura de imágenes e introduce en las posibilidades estéticas, narrativas y artísticas de la fotografía.

Apartir de una definición precisa de los roles y las áreas involucradas en la fotografía, establece las normas estéticas y formales presentes en la puesta en escena, y profundiza en la tecnología digital.

Practica el manejo de la cámara de video e imparte conocimientos sobre las distintas fuentes y tipos de iluminación.

Imparte las herramientas básicas de la fotografía cinematográfica y sus accesorios.

## **EL ROL DEL DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA**

*DÍAS DE UNA CÁMARA-NESTOR ALMENDROS*

### **ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE MI OFICIO**

Con frecuencia, personas ajenas al cine me han preguntado: ¿Qué es un director de fotografía? ¿Para qué sirve?

Para casi todo y para casi nada. Sus funciones varían tanto de una película a otra, que no se pueden definir de una manera exacta. Mi trabajo puede limitarse sencillamente a apretar el botón de la cámara. Y a veces ni eso siquiera, pues alguien, un operador, se encarga de llevar la cámara, mientras yo estoy cerca, sentado en una silla plegable con mi nombre escrito detrás. Uno está allí para supervisar la imagen, dar algunos consejos y firmar el trabajo. En el caso límite de las grandes superproducciones, donde abundan los “efectos especiales”, no se sabe muy bien quién es el responsable de la fotografía, cuya paternidad escapa a todo y a todos. En el extremo opuesto, un director de fotografía que colabora en una película de pequeño presupuesto con un realizador inexperto o principiante, puede decidir no ya la elección de objetivos, sino la naturaleza misma del encuadre, los movimientos de cámara, la coreografía de los actores y, por supuesto, la iluminación, la atmósfera visual de cada escena. Llego incluso a inmiscuirme en la selección de los colores, los materiales y las formas de los decorados y el vestuario. Me gusta, siempre que puedo, llevar yo mismo la cámara.

En cualquier caso, el director de fotografía debe intervenir cuando los conocimientos técnicos del realizador no son suficientes para materializar en términos prácticos sus deseos artísticos. Debe recordarle algunas leyes ópticas, cuando no se tienen en cuenta. Pero, ante todo, no debe olvidar que está allí para ayudar al director. Aunque el director de fotografía se precie de tener un estilo, no debe tratar de imponerlo. Hay que procurar entender primero el estilo del director, ver la mayor cantidad posible de películas que haya hecho (si es que existen) e impregnarse de “su manera”. No hay que intentar hacer “nuestra” película, sino la suya.

Otras personas me han preguntado por qué abandoné tan pronto mis veleidades de realizador y me entregué por entero a la fotografía. El caso es que, al principio, quise aunar las dos carreras simultáneamente. De ellas, una subió en flecha inesperadamente; la otra, la de realizador, se quedó estacionaria. Digamos que la vida ha decidido por mí. Ahora bien, como estoy convencido de que tengo el mejor puesto del equipo, no abrigo la menor intención de cambiar. Soy el primero que “ve” la película en el visor de la cámara. Si la película resulta un fracaso, raras veces se culpa de ello al director de fotografía; si, por el contrario, es un éxito, esto redundará indefectiblemente en elogios a su trabajo. Añádase, entre otras ventajas, la oportunidad de viajar a menudo; el cambio de un equipo a otro, de un director a otro, ofrece una vida llena de variedad y aventura.

Aunque el director es quien, por lo general, propone cada plano, me gusta comentar siempre con él una primera idea y desarrollarla, aportando modificaciones a veces. Por ejemplo, la elección del objetivo, el acercamiento o alejamiento de la cámara con relación al personaje. Discutir la escena. Indicar, sugerir ideas de fotogenia, de decoración incluso. Todo ello depende del director, por supuesto. Los hay que no desean

establecer ningún diálogo con sus colaboradores... A lo largo de mi carrera he observado que los más arrogantes no son necesariamente los mejores.

(...)

En lo que a iluminación respecta, un principio básico en mi trabajo es el de que las fuentes de luz estén justificadas. Creo que lo funcional es bello, que la luz funcional es bella. Aspiro a que mi luz sea más lógica que estética. En un decorado natural utilizo la luz existente, o la refuerzo si es insuficiente. En un decorado hecho en estudio, imagino un sol exterior situado en un punto y deduzco cómo penetraría su luz por las ventanas. El resto es fácil.

Desde mis inicios, en *La Collectionneuse*, me di cuenta de que la mayoría de los técnicos mienten o exageran. Se las componen para utilizar enormes cantidades de luz (es decir, de electricidad); aun cuando no sea necesario, les encanta subrayar su importancia, justificar sus salarios, aparentar que poseen secretos, cuando en realidad hay técnicamente muy poco que conocer. Para que su trabajo parezca más difícil de lo que realmente es, llegan con la famosa maletita llena de filtros, gasas, difusores y fotómetros sofisticados. Cuando lo importante no es lo que está dentro de la cámara, sino delante de ella. Se rodean también de un ejército de eléctricos y maquinistas, lo cual les da cierto aire de capitanes de barco (aunque la presencia de tan ingente tripulación depende en ocasiones, hay que reconocerlo, de imposiciones sindicales). Debido, sin duda, a mi naturaleza individualista, siempre he tratado de evitar cierto folklore habitual de mi oficio.

Creo que el cine es una forma de arte generosa. A través de los objetivos, se produce sobre la emulsión fotográfica algo así como una automática transfiguración. Todo parece más interesante en película que en la realidad. Es un proceso similar en cierto modo al arte del grabado. Se toma un pedazo de linóleo, se traza en él con una herramienta cualquier dibujo, se entinta, se imprime sobre papel, y el resultado suele tener un interés. El mismo dibujo hecho directamente en el papel carecerá por completo de valor. La reproducción realza de alguna manera el trabajo. De la misma forma, hay como una magia en el cine: la cámara potencia la realidad. Las películas son a veces superiores a quienes las hacen. Eso puede explicar por qué me gustan a veces películas hechas por personas con las que no simpatizo, de ideas incluso opuestas a las mías. Se llega a ver hasta el final una película de una persona a la que no se concederían cinco minutos en la vida corriente. Cualquiera con un mínimo de conocimientos de composición, de narración, puede filmar algo que resulte aceptable. Y no puede decirse lo mismo de otras artes. Indudablemente, el medio cinematográfico ayuda, es agradecido.

Uno de los peligros del cine radica precisamente en su facilidad. Todo tiende a ser más bonito visto a través del objetivo, y muchas veces hay que volverle la espalda a la estética. Esto resulta particularmente obvio en las películas sobre la pobreza, la fealdad, donde las cosas, en contra de lo deseado, aparecen demasiado hermosas. Para mí, las cualidades principales de un director de fotografía son la sensibilidad plástica y una sólida cultura. Lo que llaman "técnica cinematográfica" no posee más que un valor secundario: es cuestión, sobre todo, de ayudantes. Muchos de los directores de fotografía se refugian en la técnica. Una vez se han aprendido algunas leyes básicas, no resulta muy complicado este oficio, especialmente cuando se dispone de un ayudante que se ocupe del foco, de medir, las distancias, cuidar la mecánica de las cámaras.

(...)

Yo necesito el cuadro, el marco. Necesito sus límites. En el arte, sin límites, no hay transposición artística. Creo que el cuadro fue un gran descubrimiento (anterior, por supuesto, al cine). El hombre de la Edad de Piedra, en Lascaux o en Altamira, no enmarcaba sus pinturas. Y lo que cuenta en las artes de dos dimensiones no es sólo lo que se ve, sino lo que no se ve, lo que se deja de ver.

(...)

Cuando se mencionan los términos cuadro, encuadre, se les asocia enseguida a otro: composición. La palabra parece misteriosa y difíciles sus leyes para el lego, cuando lo cierto es que todos poseemos, en mayor o menor

medida, el sentido innato de la composición. Se trata precisamente de una de esas características que distinguen al ser humano con el mismo título que el don de la palabra y el sentido musical.

Podríamos definir la capacidad de composición simplemente como el gusto por el arreglo. Un oficinista que distribuye organizadamente diferentes objetos, lápices, papeles, teléfono, sobre un bureau; un ama de casa que dispone armoniosamente los muebles, alfombras, cortinas, revelan ya este sentido de composición en el espacio.

Obtener una buena composición dentro de un encuadre cinematográfico es, en fin de cuentas, organizar sus distintos elementos visuales de manera que el todo sea inteligible, útil a la narración y, por lo tanto, agradable a la vista. En el arte cinematográfico, la habilidad del director de fotografía se mide por su capacidad para aclarar una imagen, para limpiarla, como dice Truffaut, separando bien cada figura —persona u objeto— con respecto a un fondo o decorado. En otras palabras, por su capacidad para organizar visualmente una escena ante el lente, de manera que se evite la confusión, destacando tal o cual elemento que nos interesa. Las llamadas leyes naturales de la composición fueron, claro está, descubiertas mucho antes del cine, todo el arte de los antiguos lo prueba.

(...)

Desde el Renacimiento se han escrito innumerables y extensos tratados sobre las leyes de la composición. No estará de más que el director de fotografía las conozca, para después poder olvidarlas o, por lo menos, no tenerlas en cuenta conscientemente a cada momento, si no quiere correr el riesgo de que la narración cinematográfica resulte falta de naturalidad. Baste anotar aquí como memento algunos principios clásicos y sencillos: Las líneas horizontales sugieren descanso, paz, serenidad. Fue una idea que aplicamos, tal vez inconscientemente, en las primeras escenas de los vastos trigales en *Days of Heaven*; las líneas verticales indican fuerza, autoridad, dignidad —la alta mansión de tres pisos, sola en medio de las praderas, en la misma *Days of Heaven*—. Las líneas que traspasan el encuadre en diagonal evocan acción, movimiento, poder para superar obstáculos. Por esto muchas escenas de batallas y violencia se resuelven en el cine en composiciones ascendentes y descendentes en terrenos inclinados, con cañones o sables en ángulo de 45 grados. El fuego con las llamas en “clivaje” destruyendo los trigales de *Days of Heaven* fue nuestra aplicación, que espero no fuese evidente, de este principio. Las líneas curvas transmiten las ideas de fluidez y sensualidad. Las composiciones curvas circulares y en movimiento comunican sensaciones de exaltación, embriaguez y alegría. Este principio se advierte en la mayoría de las máquinas de los parques de atracciones. No es coincidencia que tantas danzas folklóricas sean circulares.

(...)

En resumen, una obra cinematográfica de valor debiera ser interesante visualmente aun si entramos en un cine a la mitad de la función, debiera resultar visualmente exaltante aunque no conozcamos el principio de la historia narrada.

(...)

Si tuviera que dar un consejo a las personas deseosas de convertirse en directores de fotografía, les sugeriría, más que ir a una escuela, que tomaran una cámara de 8 o 16mm. y filmasen cualquier cosa, empezaran a cometer equivocaciones para aprender de ellas. Les instaría igualmente a que fuesen al cine con frecuencia. Los directores acostumbran a ir al cine, pero muchas personas de mi oficio creen que pueden hacer películas sin necesidad de molestarse en ver lo que hacen los otros.

Esto es algo que siempre me ha asombrado, porque ¿cómo se puede hacer algo nuevo, si no se tiene idea de lo que se ha hecho antes? Estoy convencido de que ver los clásicos del cine en las filmotecas es la mejor escuela. Para aprender iluminación es también útil frecuentar los museos de pintura, examinar ilustraciones en los libros de reproducciones, desarrollar una apreciación de las artes.

Dicho esto, me retracto al punto. No hay una sola vía, sino varias, para aprender mi oficio. Cada cual hallará su camino. El mío fue tortuoso. No quiero erigirlo en ejemplo. Este libro, dirigido ante todo a los estudiosos del cine, no pretende ser más que un testimonio. En cada película se me han presentado problemas diferentes que han tenido soluciones diferentes. Es la descripción de lo concreto lo que me parece útil o importante; por eso evitaré las generalizaciones.