

9
24

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

ALGUNOS CONCEPTOS FORMALES DE DISEÑO GRAFICO APLICADOS A LA
FOTOGRAFIA DEL PAISAJE URBANO

TESIS PROFESIONAL QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADO EN DISEÑO GRAFICO

PRESENTA **FALLA DE ORIGEN**

ELIA MARIA DE LA CONCEPCION LOYA MOORE



1991

DIRECCION
ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLASTICAS
Av. Constitución # 600
Xochimilco, D. F.
C. P. 016210



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

"ALGUNOS CONCEPTOS FORMALES DE DISEÑO GRAFICO
APLICADOS A LA FOTOGRAFIA DEL PAISAJE URBANO"

INDICE DE CONTENIDOS

1. FUNDAMENTACION

2. INTRODUCCION

3. MARCO HISTORICO

3.1 El Paisaje

3.2 El Paisaje Urbano

3.3 La Fotografía

3.3.1 Antecedentes Históricos

3.3.2 Su Desarrollo Técnico y su Influencia en el Lenguaje Fotográfico

3.3.3 Testimonios sobre la Fotografía del Paisaje

4. LA ESTRUCTURA COMPOSITIVA

4.1 La Composición en las Artes Visuales

4.1.1 La Simetría

4.1.2 La Sección Aurea

4.1.3 La Composición en la Fotografía

4.1.3.1 La Luz

4.1.3.2 El Encuadre

5. CATEGORIAS FORMALES DEL DISEÑO APLICADAS A LA FOTOGRAFIA DEL PAISAJE URBANO

- 5.1 Contraste**
- 5.2 Equilibrio**
- 5.3 Simplicidad**
- 5.4 Espontaneidad**
- 5.5 Realismo**
- 5.6 Simetría**
- 5.7 Unidad**
- 5.8 Economía**
- 5.9 Pasividad**
- 5.10 Neutralidad**
- 5.11 Coherencia**
- 5.12 Profundidad**
- 5.13 Singularidad**
- 5.14 Aleatoriedad**
- 5.15 Agudeza**
- 5.16 Continuidad**

6. ANALISIS COMPOSITIVO DE ALGUNAS FOTOGRAFIAS SEGUN LA PROPUESTA

7. BIBLIOGRAFIA

FUNDAMENTACION

La fotografía del paisaje es una manifestación del gusto visual por conservar el entorno contemplado desde un punto de vista inherente sólo al que toma la fotografía ya que al observarlo en la copia, se puede tener toda una serie de evocaciones que vuelven a ser reales y más aún, si cada observador utiliza su imaginación, pueden obtenerse diferentes interpretaciones de acuerdo a las vivencias personales, al grado de interés e identificación que el paisaje fotográfico le proporcione.

Así el paisaje fotográfico resulta referencial no solamente en lo que concierne al campo de la experiencia personal, sino también en el campo de la especulación gráfica creativa. La fotografía de un paisaje, sobre todo el urbano, nos informa de las gentes: sus gustos y preferencias, su cultura, sus hábitos y costumbres y del paso del tiempo. Puesto que la imagen fotográfica está presente en el tiempo y en el espacio. Nos habla también de hechos sucedidos o a suceder y nos habla de la esencia misma de las cosas.

La fotografía es una manifestación plástica útil para el diseñador gráfico por sus múltiples aplicaciones en la producción de elementos visuales, en función de la solución de problemas de comunicación gráfica.

Dentro del campo expresivo de la fotografía, el profesional aplica sus conocimientos y habilidades creativas recurriendo al dominio de las variables formales, técnicas, estéticas y temáticas que integran el campo plástico, lo cual representa una experiencia valiosa y propia para investigar áreas de la imagen visual en sus múltiples dimensiones.

Asimismo el atractivo del tema radica en una necesidad específica que para mi como profesora y diseñadora gráfica, ha representado una permanente inquietud profesional que es la de vincular las cualidades tecnológicas de la máquina fotográfica con las cualidades formales-visuales en relación con una solución estética del paisaje urbano de hoy.

La investigación en el campo de la fotografía como medio de expresión plástica comprende temáticas del paisaje urbano obtenidas en lugares citadinos, costumbristas, turísticos, en una síntesis de imágenes

de lo que sucede en las imágenes y en la vida del hombre. Estos sucesos o hechos visuales están integrados a enfoques gráficos que involucran a la arquitectura, el ambiente cotidiano de los lugares característicos que he encontrado y, a paisajes naturales, lo cual ofrece la oportunidad de utilizar los recursos fotográficos en función de una plástica realista.

El adecuado conocimiento y aplicación tecnológica de los factores plásticos que permite la fotografía como herramienta de registro de imagen visual, contribuirá a la creación de una serie de paisajes urbanos realistas obtenidos en diversos lugares geográficos, humanos y culturales.

Utilizando la película fotográfica Kodak 125 ASA apropiada para captar la luz de día en condiciones normales y adecuada a los efectos de ampliación como asimismo su manejo normal e integrándola a un proceso de diafragma (en cámara y ampliadora) cerrado, se logran efectos de luz y sombras, profundidades de campo y riqueza de grises proporcionando una amplia gama de medios tonos. La ampliación se revelará con Decktol en solución acuosa en proporción de 1:3, se proyectará

sobre soporte duro y opaco, último material que permitirá el retoque de afinación y acabado.

Aplicando conceptos de diseño como son: proporción y ritmo, contraste y armonía y algunas técnicas de comunicación visual e integrando a las anteriores propuestas declaradas, se podrán controlar las variables independientes plásticas comprometidas en el tema elegido, lográndose un producto estético singular y con características visuales en que se destacarán las diversas peculiaridades que ofrece el paisaje urbano. Esto como una imagen del entorno donde vive el hombre actual.

En la disciplina de la fotografía al igual que en aquellas manifestaciones creativas de la imagen visual su dominio se alcanza no solamente como problema tecnológico sino que requiere de una conceptualización estética que le permite ser considerada como un campo artístico de expresión específica.

Actualmente los problemas visuales que resuelve la fotografía en la creatividad gráfica constituye una aportación plástica altamente significativa lo cual,

enriquece la imagen y proporciona al mensaje connotaciones que en otros medios no sería posible obtener.

El paisaje urbano, tema plástico fotográfico, es una fuente inspiradora de experiencias visuales cuyo registro es posible obtener creativamente utilizando las posibilidades de este modo de expresión; para ello es importante orientarse por una conceptualización estética y una técnica adecuada de aquella.

El trabajo que nos proponemos consiste en mostrar el paisaje urbano expresado por medio de la fotografía en el cual se pretende encontrar soluciones a problemas visuales que se organizan a través de una conceptualización cultural del tema y sus correspondientes elementos formales y técnicos que nos sugiere el diseño.

Entre los contenidos del presente trabajo estarán presentes los antecedentes del paisaje urbano como elemento plástico y las diversas temáticas culturales que lo integran, el ambiente cultural de la ciudad observado a través del arte fotográfico, del dibujo y la pintura, la organización de los factores formales en

función del paisaje urbano. Los recursos técnicos serán los apropiados para la captación, interpretación y expresión del paisaje como objeto plástico actual así como los recursos tecnológicos de la fotografía y de la visualidad contemporánea. Se revisarán las referencias socio-históricas del surgimiento de la fotografía y el tema propuesto del paisaje urbano así como los conceptos sociológicos y geográficos descritos en función del mismo tema propuesto.

Al desarrollar el tema del paisaje urbano se pretende aplicar los recursos conceptuales del diseño en función del paisaje urbano interpretado a través de la fotografía, experimentando con diversas alternativas de solución a problemas de la imagen visual resueltos por medios fotográficos que permite desarrollar la máquina fotográfica Canon FT y las lentes normales; así como probar en el laboratorio las posibilidades de revelado con materiales específicos, mostrar el producto de esta experiencia en procesos de trabajo y como obra acabada e integrará en esta investigación los conocimientos y habilidades plásticas del diseño que pueden aplicarse a las formas fotográficas.

El trabajo de investigación se desarrollará aplicando las técnicas de investigación documental y los procedimientos de laboratorio propios de la fotografía. Ambos procedimientos están orientados a dar respuesta explicativa y creativa respectivamente a la proposición de la hipótesis.

La temática del paisaje urbano se refiere específicamente a las imágenes obtenidas en viajes o circunstancias casuales. La muestra representa una obra que ha sido acumulada con la idea de registrar la variedad de situaciones plásticas fotográficas que ofrece la técnica asumida; se trata también de ofrecer un material seleccionado que se identifique en grado máximo con las hipótesis estéticas y técnico-fotográficas de la investigación.

INTRODUCCION

Algunas veces, cuando uno ve una fotografía tiene la sensación de haberla visto antes, lo que indica que en fotografía como en el arte, las imágenes se archivan y en un momento dado basta un estímulo para que aflore lo ya visto; pero cabe preguntar también si algunas veces no se trata de una simple coincidencia en la idea pues, siempre hay coincidencias al analizar la imagen. Es más, un mismo artista o fotógrafo puede tomar dos fotografías aparentemente iguales pero diferentes en cualidades y detalles porque la intención cambia.

Toda observación es por naturaleza comparativa pues constantemente se compara lo desconocido con lo conocido, lo nuevo con lo viejo, lo grande con lo pequeño, lo específico con lo general. La comparación es una función tan importante que la habilidad para observar similitudes es con frecuencia utilizada como medida de inteligencia. Mientras más creativa es la mente más grande es la agilidad para ver la correspondencia entre objetos y situaciones dispares. Nuestros descubrimientos de las conexiones están seguramente entre nuestros más grandes placeres

estéticos e intelectuales originados por las sonrisas, afinidades, secuencias y hasta rasgos que nos dan un sentido de orden subyacente y de fraternidad.

La historia del arte que incluye la historia de la fotografía es esencialmente el estudio del origen, transmisión, transformación y trascendencia de estilos y motivos. Hasta donde se sabe, el estudio de esta disciplina es comparativo.

Muchos críticos creen que el estudio del estilo fotográfico es precisamente el estar buscando cierta clase de objetos. Asumen que el fotógrafo simplemente graba esos objetos, lo cual impone estilos particulares que son de alguna manera intrínsecos a los objetos mismos. Esto es una concepción errónea pues al escoger un tema y tomar una fotografía, el fotógrafo pone en juego su sensibilidad y todos los conocimientos que a través de su formación ha adquirido y que se verán reflejados en esa manera muy particular de hacer la toma es decir, en la manera o el estilo de componerla lo que contribuye al impacto que produce al ser observada. La composición del fotógrafo y la selección del tema están íntimamente relacionados pero no conducen a lo mismo.

El problema de la relación entre la manera de componer y el sujeto o tema en fotografía es, en otro medio de expresión, la eterna discusión de qué es primero el huevo o la gallina, referida a forma y contenido. La composición que determina la forma del contenido del tema, constituye una unidad orgánica dentro de cada fotografía. Esta unidad se desprende del hecho de que la formación, carácter, inteligencia y sensibilidad del fotógrafo determinan cómo él observa el mundo y sus observaciones determinan lo que seleccionará para fotografiar y cómo lo va a fotografiar.

Cada fotógrafo reaccionará a algunos temas más que a otros y dentro de éstos solamente a algunos aspectos. Si vamos a interpretar las fotografías no sólo como trabajo artístico sino también como fuente de información de la realidad exterior, debemos reconocer la línea en la que la formación del fotógrafo se ha especializado. Necesitamos desarrollar el sentido de la composición fotográfica para poder adentrarnos en su personalidad creativa y evaluar sus tendencias, pues una fotografía nos dice tanto del fotógrafo como del sujeto o tema.

Reducida a su mínimo común denominador, las fotografías son generalmente la respuesta concreta del fotógrafo a los estímulos. Un fotógrafo ha sido definido como alguien que está preparado para responder a los estímulos, en este caso visuales, en un momento dado mediante el uso de la cámara. El estímulo inmediato es generalmente la percepción visual de algo, pero el rango completo de emociones, asociaciones, conocimientos e incluso recuerdos de fotografías ya vistas que el sujeto evoca son parte del conjunto de aspectos que influyen en cómo el fotógrafo percibe exactamente el objeto y por lo tanto de cómo lo escogerá para fotografiarlo.

Quizá el elemento más relevante al tomar una fotografía sea en primer lugar el deseo de hacerla. En años recientes los teóricos de la fotografía han hecho un gran avance en sus especulaciones acerca del porqué la gente siente la necesidad de hacer fotografías y han concluido que es porque sienten la necesidad de perpetuar el momento, imprimiéndolo en una especie de inmortalidad profundamente congelada para fragmentar la experiencia en piezas manejables y aislarlas de nuevas experiencias para analizar los episodios de la vida y

ejercitar una especie de agresión viajística para transformar la experiencia en objetos (fotografías) que pueden ser poseídas y atesoradas, como el dinero, para aprender acerca del significado y la estructura del mundo o simplemente para hacer imágenes provocativas.

La apariencia de una fotografía, cualquiera que sea la razón del fotógrafo para tomarla, estará profundamente influenciada por sus conocimientos, facilidades técnicas y sensibilidad estética, todo lo cual contribuirá a determinar cómo compondrá la imagen, qué clase de cámara y película usará y como revelará y amplificará el negativo sobre el papel. Es enorme la importancia que estas decisiones tienen en la diferenciación de las fotografías cuando se las observa.

A través de su historia la fotografía ha sido cuestionada en el aspecto de que si puede considerarse como una obra de arte visual ya que, siendo una representación gráfica realizada por una máquina, la cámara, ¿cómo podría considerarse como tal? Pero las fotografías son tomadas no solamente por la cámara sino por un ser humano que se sirve de ella para sus necesidades expresivas. Las obras de arte visual se

pueden realizar utilizando cualquier medio sea éste pintura, fotografía, video u otro: es más, el hecho de tener un equipo fotográfico sofisticado no tiene nada que ver con la capacidad del fotógrafo para lograr una fotografía digna de tomarse en cuenta como una obra de arte visual importante. los conocimientos, la sensibilidad, la imaginación del fotógrafo son con mucho más importantes que cualquier equipo fotográfico.

Pero aún cuando una fotografía fuera considerada como obra de arte visual, difícilmente perduraría como tal, pues toda fotografía también funciona como documento acerca del lugar específico, tiempo, objeto, evento, persona o grupo de personas, también funciona como un apoyo mnemotécnico para cualquiera que haya tenido contacto con el tema, como sustituto de la mayor o menor efectividad de tal contacto, como base para toda clase de fantasías, como base para la ilustración en muy diferentes contextos (cada uno de los cuales cambiará el significado de la fotografía) o bien como una evocación casi mágica del pasado. cada una de estas funciones puede afectar la manera de cómo se ve una fotografía.

MARCO HISTORICO

¿Porqué el paisaje? Pregunta que de inicio se nos presenta y cuya respuesta se nos antoja elemental e inmediata, tanto como decir, porque es un tema tratado tradicional y específicamente en las artes visuales, como sucede con el desnudo, el bodegón o el retrato, pero en una revisión somera de la historia del arte nos encontramos que su aparición como "personaje" dentro del arte es muy tardía ya que hasta el siglo XIX siempre ocupa un lugar meramente escenográfico.

Si bien anteriormente hay casos aislados en que a pesar de que el paisaje adquiere una gran relevancia, no determinaron una continuidad que pueda dotarlos de una gran tradición en la historia del arte, sino que de cuando en cuando ocurrían cambios en cuanto al tema que los pintores escogían para realizar sus obras.

En la edad media los pintores preferían los temas religiosos y cuando el periodo gótico está a punto de terminar, nace el retrato y con él se reafirma el papel escenográfico del paisaje.

Los artistas renacentistas preferían los temas clásicos y en las décadas del romanticismo elegían episodios heroicos de su propio mundo.

Un tema que los artistas de diferentes épocas han retomado consecutivamente es el paisaje. Hubo pintores de paisaje durante el imperio romano representado en los frescos de pompeya donde el paisaje era elemento de relato bíblico o histórico. El veneciano Bellini (1429-1516) veía el paisaje con una luz dorada como si toda la naturaleza fuera obra de la mano divina. Los pintores florentinos conocieron el flamenco al visitar Venecia y estuvieron en contacto con este arte nuevo que había llegado de la escuela flamenca y que incluía la técnica del óleo. El nuevo medio estaba más acorde con el gusto veneciano pues era más radiante, más lleno de luz, más sensitivo para las sombras sutiles del medio tono; así esta nueva técnica se prestaba para marcar los pequeños detalles de la naturaleza de los cuales estaba influenciada esta escuela, por lo tanto hay una apertura hacia la naturaleza; se pintan por primera vez los campos abiertos en donde están situados los personajes es decir, el paisaje es un elemento tan importante en la composición como las figuras mismas y deja de ser el elemento escenográfico que servía de mero soporte a éstas.

En las "Tres Edades del Hombre" de Tiziano, por ejemplo, incluye las figuras humanas en un campo abierto en donde la línea de horizonte y los diferentes planos están magistralmente manejados por un dominio en el tratamiento de la luz.

Vittore Carpaccio (1510) pinta el retrato de un caballero donde contrasta la armadura sobre el fondo luminosos del paisaje y donde la vegetación y la fauna son el tema poético de la composición. Este gusto por el detalle es heredado evidentemente de la escuela flamenca.

Más tarde encontramos las representaciones pictóricas de Jerónimo Bosh (1450-1516) donde el paisaje está conformado por un mundo de monstruos, hostiles objetos animados y creaciones surrealistas creando un paisaje bien estructurado y equilibrado.

Por lo anterior podría considerarse el siglo XVI como el inicio del paisaje a pesar de que aún persiste su empleo con un carácter poco destacado ya que se realiza mas como una referencia ambiental cuya función es establecer el ámbito "terrenal" en contradicción a lo divino donde el ser humano pudiese sobrellevar el peso de sus pecados y cuya

magnificencia le mostrará la pequeña dimensión que la mística le confería; así el infierno terrenal del Bosco o los bucólicos plafones de los castillos del rococó cuya tenue y delicada coloración los dotaba de un carácter celestial que irradiaba sobre las clases nobles a diferencia del ciervo, el campesino, siempre atrapados en la baja tierra que los alimentaba.

A raíz de la Revolución Francesa, se marca el declive de la aristocracia y el ascenso de la burguesía cuya influencia en el arte determina cambios tanto en su fisonomía como en su contenido, ya que la nueva clase en el poder, al renegar de los patrones del rococó se inclina a la exaltación de valores más acordes con su extracción "vulgar" y en su afán de dignificarla se sirve del ideal democrático del clasicismo griego determinando así patrones estéticos estereotipados cuya validez se apoyaba en el prestigio de sus académicos dándole con ello una jerarquía oficial a cuyos canones habrían de plegarse los artistas con el fin de dotarla de una permanencia que ya la época del imperio esperaba tan inmutable como sus anhelos de eternizar el poder y su particular visión del mundo.

A la asfixiante y pretenciosa imposición del neoclasicismo se impone el ideal romántico que como anhelo libertario deriva hacia las extravagancias del color, la exaltación del sentimiento, la visión de las tierras exóticas y en otros casos se incursiona por los caminos del mundo natural ya marcados por Poussin y Ruisdael y más determinantes por Constable y Turner de quienes puede decirse que llaman la atención sobre la particularidad del paisaje como un tema específico y diferenciado dentro de la expresión pictórica ya que el mundo natural interesó a estos artistas como un tema digno de cultivarse y estudiarse como antes lo fue el cuerpo humano.

Así desembocamos en el siglo XIX en Francia en donde un grupo de artistas toman por asalto las afueras de París para, rompiendo la tradición, pintar el paisaje al aire libre copiando directamente de la naturaleza, reinterpretándola como un conjunto compuesto de luces y sombras, sin precisar sus límites dotando a sus obras de una extraordinaria luminosidad ya que su técnica tenía como propósito fraccionar el mundo a base de destellos luminicos.

El siguiente paso importante en la pintura del paisaje fue dado por Monet en 1872 cuando exhibió su pintura impresión al salir el sol, por la cual el periodista Leroy llamó a manera de mofa al grupo de artistas al que pertenecía Monet "impresionistas" por el título que tenía la pintura. El impresionismo no era otra cosa que un desenvolvimiento radical del estilo de Corot fraccionando objetos sólidos en elementos figurativos y en luz que los pintores habían trabajado tanto en el renacimiento y una vez más, paralelos a las pinturas aparecieron los descubrimientos científicos.

Tan pronto como los científicos se dieron cuenta que el mundo se podía romper en partículas pequeñas casi infinitamente, el arte reflejó los nuevos descubrimientos.

LA FOTOGRAFIA

Aristóteles, cuatro siglos antes de Cristo mencionó el procedimiento de registrar imágenes, Hecho realizado al oscurecer una habitación y dejar una abertura de 15 cm para que pasara la luz de la otra habitación, recibíendose la escena exterior invertida y borrosa sobre una hoja de papel. Este hecho se basa en las leyes naturales y por tanto el hombre primitivo debe haberlas observado cuando, al estar en una cueva, penetraba un rayo de luz y al proyectarse sobre la pared, reproducía invertidas las escenas del exterior hecho que añadía un toque mágico al fenómeno. El primer paso importante en la historia de la fotografía fue la aplicación de la cámara oscura como ayuda para los artistas de Italia durante el siglo XVI. En los siguientes cincuenta años dos refinamientos importantes vinieron a perfeccionar el aparato: primero el objetivo, originalmente citado por Girolamo Cardano en 1550 para corregir la visión defectuosa y por su parecido con las lentejas se les llamaron lentes; el segundo fue el diafragma posiblemente inventado por Daniele Barbaro en 1530. De aquí surgió la necesidad para los artistas de una cámara

portátil, Athanasius Kircher ilustró una especie de cabaña, Johans Kepler ideó la tienda negra hacia 1620. Kaspar Schott ideó una cámara de caja según diseño que vió en España hacia 1657 y que constaba de dos objetivos, un foco y dos cajas una que se deslizaba dentro de la otra. Robert Boyle introdujo una hoja de papel aceitado a una cámara negra sobre la que se proyectaba la imagen. Johan Stirm añadió un espejo a 45 grados respecto al objetivo que reflejaba la imagen derecha y no invertida y agregó también un capuchón para mejorar la visibilidad resultando la primera cámara reflex.

Alrededor de 1700 se sustituyó el papel engrasado por un vidrio opalino y se añadió un objetivo telescópico compuesto por un lente cóncavo y otro convexo de diferente longitud focal para ampliar la imagen.

La imagen permanente se obtuvo cuando Johans Schulze encontró accidentalmente que las sales de plata son sensibles a la luz, en 1737 Jean Hellot utilizó nitrato de plata y Carl Schelle descubrió que el nitrato de plata era particularmente sensible a la luz y que era

insoluble en amoniaco que actuaba como fijador. Wedwood fue el primero en aplicar las sales de plata a la cámara oscura.

Joseph Nicéphore Niépce fué quien logró inventar la fotografía cubriendo las sales de plata con betún de judea (empleado en litografía), sobre una placa y al exponerlo al sol, las partes protegidas permanecían solubles obteniendo así una imagen legible y perdurable. En este intento inventó el fotograbado al que llamó heliografía. Otro intento importante fue cubrir una placa de peltre con sales de plata, betún de judea y un prisma, lo expuso a la luz por ocho horas y así obtuvo la primera fotografía. En 1819 Sir John Herschel fija la imagen con sales de hiposulfito.

En 1837 Daguerre cubrió una placa revelada con sal común en solución. A esta placa se le llamó daguerrotipo donde se obtenían imágenes positivas pero no podían reproducirse y eran frágiles y difíciles de ver. Más tarde empleó yoduro de plata sobre la placa y se exponía a la luz y se aplicaban vapores de mercurio el cual se depositaba sobre las sales de yoduro de plata afectadas por la luz, se fijaba con hiposulfito de

sodio, se secaba al calor y se cubría con un cristal para protegerla y evitar la oxidación del mercurio. Dos años más tarde se dió a conocer este hecho públicamente. William Henry Talbot obtuvo la imagen negativa utilizando un papel impregnado de sales de plata y sal común y de ahí obtuvo una copia en papel. En 1835 obtuvo el primer negativo y en 1839 su primera imagen positiva, en 1841 obtuvo una imagen con exposiciones menores de 30 segundos ya que las anteriores copias necesitaban largas exposiciones.

A la muerte de Daguerre en 1851, Frederick Scott Archer inventa la técnica del colodión húmedo sobre soportes de vidrio en lugar de placas de metal pero el problema de emplear un medio estable para sujetar las sales de plata persistía pues desaparecían durante el lavado y fijado. En 1847 Abel Niépce de San Victor, primo de Joseph, desarrolló un procedimiento para cubrir el vidrio con albúmina (clara de huevo con yoduro de potasio), cuando el recubrimiento endurecía, se trataba con nitrato de plata, se exponía y se revelaba con ácido gálico. Eduard Blanquart, fotógrafo francés, adaptó la emulsión para hacer papel albúmen prefiriéndolo sobre el

papel de cloruro de plata. Talbot perfeccionó el procedimiento patentando algunas modificaciones sin mencionar a Niépce.

Los factores que ocupaban a los primeros experimentadores fueron la permanencia, la definición, la rapidez. Estos factores fueron resueltos primeramente por Niépce, Daguerre y Talbot que lograron la permanencia de la imagen sobre una superficie. La definición se logró con la mejora de los objetivos acortando el tiempo de exposición y con la mejora de las emulsiones. La rapidez se logró con el empleo de objetivos mayores.

William Blanchard y B. J. Sayce producen comercialmente las placas secas del colodión utilizando una emulsión de tanino, colodión y bromuro de plata y el Dr. Maddox inventa la emulsión de gelatina mejorada por John Burgen en 1873, la reveló en álcali y la lanzó al mercado. En 1888 George Eastman lanza la cámara de cajón de Kodak que daba la facilidad de producción masiva, era ligera y compacta y el fotógrafo no tenía que revelar las fotos sino que se cobraba el revelado en la compra del rollo de película. Con esta cámara también se

abrieron las puertas a la instantánea y a la fotografía por sorpresa, pues la cámara llevaba un carrete de papel negativo sensible que pronto cambió por película de celuloide de 7 cm y fue Thomas Alva Edison quién cortó por la mitad esta película y creó así la película de cine de 35 mm y cuando Oskar Barnack, el inventor de la cámara Leica, puso de costado la cámara, estableció el formato de 24 por 35 mm.

Al inventarse la ampliadora el fotógrafo pudo ver la imagen de otra manera pues se incorporó la libertad de acción permitiendo el uso de pequeños tamaños de película que resultaban mas baratos aunado al empleo de cámaras de formato pequeño, más prácticas y sensibles proporcionándo al fotógrafo la nueva oportunidad de controlar la luz y modificar la imagen mientras la luz pasaba del negativo al positivo.

Uno de los primeros en utilizar las oportunidades selectivas de la ampliadora fué el fotógrafo estadounidense Alfred Stieglitz, a finales del siglo XIX, quien dijo alguna vez "Los negativos pequeños tienen el expreso propósito de ampliarse y rara vez utilizo más de una parte del original".

El tema de la selectividad y el recorte en el cuarto oscuro ha sido muy empleado y son muy pocos los que utilizan la ampliadora para formato grande y otros como Henri Cartier-Breson se oponen al recorte de negativos. En este sentido hay una gran diversidad de criterios pero en general se puede decir que la utilización del recorte así como de la ampliadora eleva al máximo las posibilidades de obtener una excelente composición. Esto se puede lograr combinando imágenes, agregando tramas o superficies con textura, forzando contrastes o suavizándolos o bien introduciendo destellos para formar efectos de solarización.

En 1923 Edward J. Steinchen, comunicador y fotógrafo, con la ayuda de la ampliadora da un nuevo giro a la fotografía publicitaria, lo mismo sucedió con Cartier-Breson y Ansel Adams. El primero tomando fotos de lo que el llamaba el flujo de la vida, plasmando el momento decisivo; el segundo dominaba el entorno con una sensibilidad muy especial hacia la luz y los valores tonales obteniendo una amplia escala de grises bajo la luz de la ampliadora, pero también utilizando el revelado controlado para aumentar los grises. Con la

manipulación de la luz de la ampliadora logró el sombreado selectivo al tapar porciones de la copia con un objeto opaco durante la exposición o bien realizando el quemado para lo cual utilizaba una pantalla para llegar a eliminar detalles o quemar las áreas deseadas; además adjudica una enorme importancia a la calidad de las copias acabadas, empleando la reproducción común como un proceso específico (efectos) o bien revelando sobre un papel determinado.

Es muy probable que con Talbot se haya iniciado una nueva apreciación del mundo y de las imágenes de la naturaleza pues desde sus primeros experimentos encontró una nueva belleza en lo vulgar, fotografiando objetos cotidianos como una escoba en una puerta o un puñado de flores extendidas sobre un papel sensible, hecho que más tarde utilizó Man Ray para ser uno de los primeros en apartarse de las imágenes creadas por los objetivos, creando objetos abstractos en las superficies de sus copias fotográficas con la ayuda de la luz de la ampliadora.

Desde los primeros tiempos los fotógrafos han buscado lo inusual o lo inesperado en la naturaleza y el

paisaje para formar imágenes que solían ser más gráficas que pictóricas. Esta tradición guió a fotógrafos como Edward Weston, Paul Strand, Walker Evans, siendo sobresalientes en esta técnica Harry Callahan y Lucian Clerque quienes encontraron una gran calidad gráfica en el paisaje. Clerque siguió un camino más impresionista por lo que Picasso lo llamó el Monet de la Cámara, mientras que Callahan se concretó en el enfoque frío y analítico.

La fotografía mano a mano con el arte moderno comenzó a explorar nuevos campos de expresión. El grupo Dadaísta con el fotógrafo Man Ray experimentaba con fotomontajes, combinando trozos de fotografías y recortes de revistas con lienzos pintados. Man Ray, el húngaro Moholy Nagy y Kurt Schwiters de la Bauhaus ampliaron la experimentación haciendo solarizaciones e imágenes múltiples utilizando las radiografías y las técnicas científicas para producir fotografías notables por su abstracción de volumen y movimiento.

En América la influencia fotográfica de los años veinte vino de un grupo de aficionados autodenominados fotoseccionistas, encabezados por Alfred Stieglitz y que trabajaban como pictorialistas sobre todo fuera del

estudio. Este grupo fue influyente en el arte fotográfico y logró algunas imágenes notables. Pero quizá el grupo más influyente y significativo en la fotografía surgió del periodo de entreguerras que estaba fuera del reportaje y que realizaba la llamada fotografía sorpresa llevándola hasta las grandes revistas ilustradas donde se publicaron y se difundieron por todo el mundo.

Indudablemente el interés por la fotografía aumentaba en todo el mundo; por todas partes aparecían grupos con tendencias nuevas, con calidades expresivas diversas pero siempre utilizan en su temática las escenas cotidianas como elementos del paisaje urbano, como testimonios de la actividad cotidiana en la vida del hombre, Paul Strand fotografiaba los trastos de cocina en su entorno, las sombras que al caer el sol se dibujaban en la entrada de su casa o bien la cerca blanca que la rodeaba.

Con el fermento de la primera guerra mundial muchos fotógrafos salieron a la calle a fotografiar lo que ocurría con esa gente en esa época de incertidumbre y sufrimiento o fotografiaban las tormentas de polvo y a

los miles de gente que a raíz de esas tormentas se habían constituido en trabajadores migratorios.

El resultado de todos estos enfoques fue que se le dió un enorme empuje a la fotografía americana de documento social.

LA ESTRUCTURA COMPOSITIVA

La composición en las artes visuales.

¿Qué es forma de arte?, de acuerdo a la definición de Webster, forma es disposición ordenada o método de ordenamiento; por ejemplo: orden o método de presentación de ideas, modo de coordinar los elementos de una producción artística o sistema de razonamiento; en resumen, la forma de una obra de arte es la manera en que sus elementos están organizados.

La forma estética se da no sólo en el arte sino en todo tipo de objeto natural o artificial. Una flor y una máquina tienen forma estética, también una ciudad y una puesta de sol. Esto no tiene nada que ver con la forma física o la composición física sino que consiste más bien en la estructura que una escena u otros objetos poseen como motivos de percepción artística.

Existen varios conceptos por medio de los cuales comparamos y describimos objetos visuales en especial la forma y el color. En la forma se engloba lo lineal, la superficie, el volumen; en el color al valor tonal, al brillo, la saturación o intensidad, la luminosidad y las variaciones tonales que producen las diferentes texturas.

A medida que las formas visuales se tornan más complejas es necesario tomar en cuenta elementos más complejos como la perspectiva, la posición de los diferentes planos y su interrelación, la posición de la fuente de luz y la gama tonal que ésta produce y la relación que el objeto principal juega en el conjunto.

En el arte se conocen cuatro formas compositivas: utilitarias, representativa, expositiva y temática. Todas éstas formas de composición aparecen en todas las artes aunque en diferente proporción para los diferentes períodos por los que han atravesado, pero también se puede encontrar dos o más maneras de componer al mismo tiempo.

La composición utilitaria consiste en el ordenamiento de los detalles de modo tal que resulte ser instrumental para algún fin o uso activo o de movimiento producido por la ocupación de la vida diaria ordinaria, distinta de la contemplación estética o intelectual de los sueños de la fantasía. Esta forma de composición es a menudo llamada funcional.

La composición representativa es el ordenamiento de detalles que representa la forma concreta de un objeto,

persona o grupo de ellos en el espacio sin embargo, no por tener esta cualidad concreta está exenta de despertar fantasías en el espectador.

La composición expositiva es aquella en donde el ordenamiento de los detalles pone de manifiesto relaciones generales de conexión casual, es decir, que por intención manifiesta aparezcan elementos que aparentemente no tienen relación con el sujeto de composición pero que nos remiten a hechos relacionados con él.

La composición temática o decorativa consiste en estimular la vista a través de la naturaleza y que ayuda a situar al sujeto dentro de un entorno que le es adecuado, es una especie de escenografía y su significado es directo es decir, no tiende a evocar o dar ideas de algo que no esté manifiesto, se ve directamente.

Desde el punto de vista del análisis de la forma una obra de arte determina los diferentes tipos de composición que operan como factores, es decir que puede ser descrita de acuerdo a las diversas formas de composición que la integran; siendo importante advertir

no sólo cómo cada factor compositivo se desarrolla en si mismo sino también la manera en que dos o más factores se integran.

Una manera de distinguir si los factores de composición están integrados consiste en observar un número de detalles individuales y averiguar si cada uno funciona como elemento en más de una forma de composición pero cualesquiera que sean los factores de composición presentes en una obra de arte, uno de ellos actúa generalmente como estructura básica del conjunto, siendo los otros accesorios.

La composición representativa experimenta un desarrollo amplio en la fotografía sobre todo en la fotografía del paisaje pues los elementos visuales están puestos donde quiere el fotógrafo que estén ya que la intención de la fotografía del paisaje es directa, no utiliza unos elementos por otros ni trata de mostrar nada que no esté implícito en la imagen visual captada.

La simetría

La palabra simetría proviene del griego "nmetros" que significa mesurado, adecuado, proporcionado, de proporción adecuada o apropiada, de medida conveniente o también en el momento oportuno; indica posición que ocupan las partes de un todo entre sí. La simetría está dada por relación de una parte con otra, de las partes con el todo. Su expresión manifiesta se encuentra en la repetición regular de los motivos y circunstancias similares o iguales, parecidas o afines. La simetría provee la base natural para un ordenamiento sistemático de la variedad de las formas.

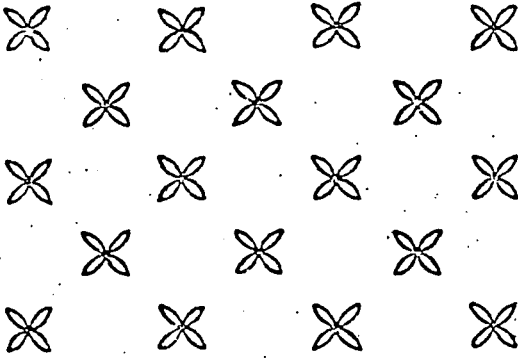
En el sistema de los cuerpos simétricos hay varios grupos ya que el plan de formación de la simetría según su especie, posición y número caracteriza la clase de simetría con el conocimiento de todos los órganos de simetría o sea de todas las operaciones de superposición y sus combinaciones, se puede llegar al conocimiento de todas las clases de simetrías posibles y a una sistemática de los cuerpos simétricos por medio de una conveniente ordenación y selección.

Los cuerpos simétricos según los órganos de simetría se clasifican en ortosimétricos o sea los

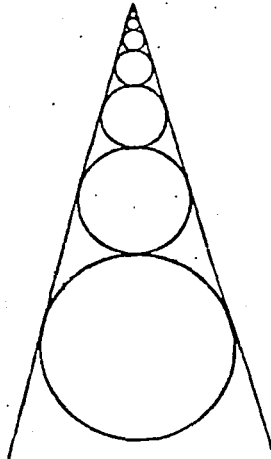
puntiformes, rectos, planos y los kyrtosimétricos o sea los curvos.

En la simetría isométrica los motivos no son distinguibles entre sí y su disposición se repite uniformemente, por ejemplo en las figuras de la red plana en donde el conjunto está determinado por el carácter de los motivos y la posición relativa que ocupan entre sí. Esta clase de simetría se llama isometría debido a la igualdad de los motivos y su repetición regular; en cambio en la simetría homeométrica, los motivos son semejantes entre sí es decir, de igual forma pero de diferente tamaño, posición o situación.

En la simetría catamétrica los motivos no tienen igual forma y tamaño respecto a su configuración en el espacio, pero están vinculados entre sí por una relación común: sus formas continúan siendo análogas y se suceden.



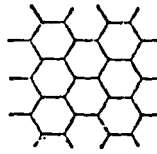
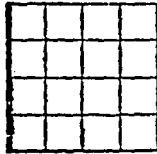
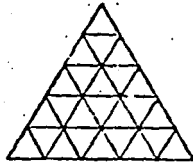
Ornamento isométrico.



Ornamento homeométrico.



Ornamento catamétrico.



Redes poligonales.

Se dice que hay ametría cuando los motivos no son de ningún modo iguales, parecidos o afines, ni están relacionados entre si es decir que no hay simetría de ninguna especie.

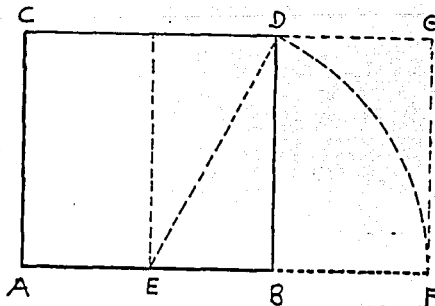
La isometría, la homeometría, la catametría y otros grados inferiores de simetría articulan todo el campo de la orto y kyrtosimetría. Cuando la simetría se manifiesta como repetición de algo igual o algo variado comprendidos ambos dentro de la homeometría o la catametría se presenta una especie de polaridad dando lugar a los contrastes en figura, posición o comportamiento.

De igual manera a lo que sucede con los cuerpos sucede con los planos y podemos decir que una composición es isométrica cuando la superficie está dividida en planos iguales ya sea por dimensión o por peso.

La Sección Aurea

Una manera de componer que utilizaron los griegos durante el periodo del siglo V es la llamada simetría dinámica dentro de la cual está considerada la sección áurea o la formación del rectángulo de sección de oro. Ya que el interés de los griegos por las matemáticas era esencialmente filosófico, inventaron la geometría y basándose en operaciones simples que podían efectuarse con un compás, y una regla.

Si se tiene un cuadrado ABCD con base AB, se busca la mitad de la base, E. Haciendo centro en E con un compás se traza una semicircunferencia que pase por D y por la prolongación de AB hasta cortarla en F; se prolonga CD formando G y el rectángulo BDGF que es el rectángulo de oro. Este nuevo rectángulo es aproximadamente un tercio de las dimensiones del cuadrado original.



Existe también un método aritmético para calcular el rectángulo de oro y consiste en tomar las dimensiones de la base de un cuadrado ABCD, se divide entre el número de oro 1.618 (que es una constante) dando por resultado las dimensiones de la base del rectángulo de oro y para obtenerlo se trazan las perpendiculares respectivas.

En fotografía se aplica la sección áurea de una manera casi instintiva ya que la costumbre hace que el ojo "sepa" cual es el sitio adecuado al hacer el encuadre del sujeto a fotografiar, simplemente se calcula que éste quede a un tercio de distancia de cualquier margen del encuadre. La razón por la que en fotografía prácticamente se calcula esta distancia es la rapidez con que se actúa.

Utilizando esta manera de componer en las artes se busca una adecuada distribución del objeto con los planos, por otro lado, un objeto situado en el centro es estático, no tiene movimiento, no hay fuerzas de atracción por la diferencia en el tamaño de los planos y pierde importancia.

La luz

La concepción artística de la luz se relaciona de dos maneras con la actitud humana corriente. En primer lugar intereses de orden práctico someten al fenómeno de la luz a la atención selectiva, eliminan todo lo que es habitual y no exige una respuesta; en segundo lugar la concepción artística se basa en el testimonio de la vista que se aparta de la consideración científica de la realidad física.

Cuando se habla de claridad, no se sabe exactamente cuál es el grado que tienen las cosas, lo que indica una vez más la discrepancia entre los hechos físicos y los perceptuales.

Fisicamente la claridad de una superficie está determinada por su poder de reflexión y por la cantidad de luz que incide sobre dicha superficie. Para el observador no hay manera directa de distinguir entre poder de reflexión e iluminación, dado que el ojo recibe sólo la intensidad resultante de la luz y no obtiene ningún dato sobre la proporción en que ambos componentes contribuyen para obtener este resultado. El observador no puede distinguir entre la claridad del objeto y la de

la iluminación, en realidad no ve iluminación alguna, aunque sepa que la fuente luminosa esté actuando e incluso aunque la vea. En otras palabras, la claridad observada en un objeto dependerá de la distribución de los valores de claridad en el campo visual total. Que un pañuelo aparezca blanco o no, no depende de la cantidad absoluta de luz que éste envíe al ojo sino de su posición en la escala de valores de claridad que se observe en un momento dado. Si todos los valores de claridad de un campo dado se alteran en la misma proporción, cada uno de ellos permanece constante, pero si se altera la distribución de los valores de claridad, cada uno de ellos se altera también cambiando completamente lo que el ojo ve.

El fenómeno de la luminosidad ilustra la relatividad de los valores de claridad. La luminosidad se encuentra en algún lugar intermedio de una escala continua que va desde las claras fuentes luminosas como el sol, el fuego, las lámparas etc. hasta la claridad de los objetos cotidianos y la única condición que debe existir para tener la sensación de luminosidad, es que el objeto debe poseer una claridad muy por encima de la

escala que establece el resto del campo. En una calle a oscuras, la hoja de un periódico se ve como una luz lo que le concede un valor relativo.

Debe recordarse que la identificación espontánea y otras comparaciones directas son posibles no sólo cuando las condiciones se perciben como idénticas sino que en el espacio visual piramidal, los objetos que se encuentran a distinta distancia del observador pueden verse de igual tamaño porque tienen idénticas relaciones con el marco circundante, de la misma manera los valores de claridad de los objetos o de un mismo objeto, a diferentes niveles de intensidad, pueden verse idénticos porque tienen la misma relación con las escalas de claridad de sus campos respectivos. Esta percepción relativa es completamente espontánea, pero no impide que el observador advierta que los objetos no parecen en realidad idénticos si se esfuerza en examinarlos prescindiendo de sus marcos.

La iluminación es algo que es necesario examinar con cuidado; a primera vista parecería que debería estar comprendida cada vez que se ve algún objeto y a no ser que éste reciba luz, permanecerá invisible. El artista y en este caso el fotógrafo no pueden hablar de

iluminación sino cuando la palabra sirva para nombrar un fenómeno que los ojos observan directamente. Un objeto iluminado de modo parejo no muestra indicios de que recibe su claridad de fuente alguna; su luminosidad se presenta como una propiedad inherente al objeto observado. Se encuentran dos zonas perfectamente diferenciables, una será la zona de claridad o color del objeto y la otra será la zona iluminada; de este modo la definición artística no debe referirse necesariamente a una fuente luminosa presente, puede ser, que físicamente exista una fuente luminosa sin que se perciba ninguna iluminación o puede ser que se perciba iluminación aunque no haya una fuente luminosa como podría suceder con una fotografía realista. A este respecto es muy importante saber que se está utilizando la selección visual que efectúa por un lado el ojo y por otro, la que produce la imagen misma; de aquí se desprende el fenómeno de transparencia que permite ver, a través de diferentes tonalidades de grises, la textura y configuración del objeto.

La presencia del sombreado señala que la estructura se ha dividido en un fondo de claridad uniforme y una película de densidad graduada que se aplica sobre él. El sombreado es un factor decisivo en la apreciación del

volumen y la profundidad, de tal manera que al observarlo crea la sensación de un espacio que no es visto por el espectador como un atributo del objeto, de hecho, un espectador común no tiene en cuenta la importancia tan grande que el sombreado tiene en la imagen en el plano bidimensional. El efecto espacial resultante depende estrictamente de la distribución de los valores de claridad.

En los objetos grandes o en las habitaciones, el grado de oscuridad determina también la distancia del punto iluminado. Para crear la sensación de distancia debe crecer la escala de valores de la oscuridad con cierta gradación de acuerdo con las leyes de la perspectiva, del mismo modo que en el proceso de animación de una película de dibujos, el efecto de un automóvil que se aleja del espectador a velocidad constante, se obtiene disminuyendo la velocidad de su movimiento a través del plano frontal. Una discontinuidad en la fuente de claridad producirá un cambio repentino de orientación o profundidad. Cuando en un primer plano se ve un objeto oscuro junto a un fondo claro, la distancia de ambos planos se hace más visible

por la gran diferencia de valor de claridad. Un objeto claro sobre un fondo oscuro produce un efecto similar.

En la representación de un objeto de forma compleja, los contornos y la distribución de valores de claridad cooperan a menudo para producir la sensación de espacio y las áreas de espacio similares se relacionan visualmente por su valor de claridad similar. Se sabe que las imágenes que poseen un valor de claridad semejante se perciben agrupadas, de este modo se obtienen indirectamente una agrupación de objetos por similitud de orientación del espacio. El ojo une las superficies paralelas lo que permite crear orden en los espacios que se verán alterados por las sombras proyectadas.

En la fotografía, cuando las luces no se fusionan correctamente pueden obtenerse imágenes confusas. El método más sencillo de obtener una distribución de valores de claridad consiste en utilizar una sola fuente luminosa, pero en la práctica a menudo existe más de una fuente, lo cual se puede utilizar para crear un ambiente agradable de claro oscuro y evitar las sombras excesivas. Varias luces pueden integrar una iluminación

uniforme o bien cada una de ellas crear una distribución de valores de claridad independientes pero también puede suceder que las fuentes luminosas se obstaculicen entre si haciendo que la forma de los objetos y su relación con el espacio resulten incomprensibles. Si se han de utilizar varias fuentes luminosas, el fotógrafo debe cuidar de que se organicen jerárquicamente dándole a una de ellas el papel principal de fuente motivante y produciendo con las otras contrastes francamente débiles.

Los puntos de mayor claridad establecen una dirección espacial y cuando el espacio en su totalidad está penetrado de un gradiente de iluminación, el ojo es conducido hacia el centro de la luz que puede ser visible o no, de tal manera como sucede en la perspectiva lineal donde las líneas convergentes, la intensidad y la localización de una fuente luminosa, pueden percibirse de modo indirecto por sus efectos de claridad y las sombras actúan como indicadores del espacio.

Las sombras pueden ser inherentes al objeto o éste puede proyectarlas; las primeras se encuentran

directamente sobre el objeto por cuya forma, orientación en el espacio y distancia de la fuente luminosa se producen; las sombras arrojadas o proyectadas se desprenden de un objeto para dar en otro o se desprenden de una parte del objeto para dar en otra parte del mismo objeto así, las sombras arrojadas dotan a los objetos de la propiedad de producir oscuridad. Hay dos cosas que el observador debe saber: que la sombra no pertenece al objeto sobre el cual se encuentra, y que probablemente esa sombra pertenece a otro objeto sobre el cual no se encuentra.

El encuadre

Así como el objeto fotografiado es reproducido en el espacio del encuadre o marco, también está circunscrito por límites definidos y el fotógrafo debe situarse frente a él con el propósito de seleccionar aquellos elementos representativos que puedan o deban incluirse en el campo de visión de la toma. El fotógrafo selecciona del entorno aquellos objetos necesarios para poner de manifiesto el propósito de la fotografía; el siguiente paso es colocar el objeto en el espacio de la toma. En este momento nos encontramos con la relación de las perspectivas entre las diferentes partes de la imagen relacionadas con los diferentes objetos presentes, sus movimientos y su ritmo. Para determinar el lugar de cada objeto necesitamos entender las leyes ópticas de la perspectiva. Basándonos en ellas tenemos que tomar en cuenta el ángulo de la cámara (es decir la distancia entre la cámara y el objeto a fotografiar) con respecto a los objetos, su alejamiento y la proporción de los diferentes planos y superficies.

Para poder dar la impresión de una imagen tridimensional transportada a un plano bidimensional, no solamente se debe colocar bien la cámara, sino buscar la iluminación correcta de la forma u objeto a fotografiar, lo que se transforma en un problema de luz y sombra que debemos solucionar correctamente, pues es uno de los factores más importantes que debe conocer un fotógrafo o que se deben conocer en el arte fotográfico ya que el tono de la imagen está relacionado con la distribución de la luz y de la sombra.

Finalmente, para organizar el movimiento de la toma, el fotógrafo debe utilizar las diferentes velocidades de la cámara para modificar el dinamismo de dicha toma.

En el campo de la composición fotográfica debemos considerar los siguientes elementos:

a) Los límites de la toma o sea el marco del encuadre, determinan los límites del espacio dentro del cual el objeto va a ser fotografiado, tomando así el primer paso en la organización del objeto con propósitos expresivos, basándose en los ejes vertical y horizontal dentro de los cuales está delimitado el espacio del encuadre.

b) El ángulo de la cámara va a determinar los diferentes planos de la toma, así en el primer plano se considera a los objetos situados más cerca del ojo del espectador al observar una fotografía o del fotógrafo al tomar la fotografía, dándonos una escala de objetos dentro del encuadre.

c) El punto de vista de la cámara es la colocación de la misma respecto a los objetos a fotografiar en conjunción con los ejes ópticos de las lentes, en otras palabras, será el ángulo al cual se coloca la cámara con respecto al objeto. Una variación en el ángulo repercutirá en la interpretación de la fotografía.

Cuando se toma una fotografía panorámica podemos establecer que la altura del horizonte depende del ángulo al cual se coloque la cámara.

d) La perspectiva influye en la interpretación realista y en la organización del espacio. Consiste en transmitir al plano bidimensional de la imagen, la impresión óptica relacionada con la distribución de los objetos a diferentes distancias de los ojos. En pintura se reconocen dos formas de perspectiva: la que corresponde a los objetos en la representación (en fotografía sería

la toma) y la que corresponde al tono de la imagen y la distribución de luz y sombra. La profundidad de campo está en razón directa a la longitud de foco y en razón inversa al cuadrado de la distancia del objeto a la lente.

NOTA: profundidad de campo es la relación entre la altura del objeto y su actual profundidad.

-Primer plano es el plano perpendicular a la película pasando por el centro de la lente y paralelo a un lado de la película.

e) Diseño óptico de la imagen. Aquí deben intervenir las distancias focales de las lentes; al aumentar la distancia focal se reduce el ángulo de visión (lo que sucede en el gran angular) influyendo en la perspectiva del objeto fotografiado. Cuando la distancia focal es corta, se aplanan la perspectiva, se reduce el "aire" y se reduce también la altura de los objetos situados en los últimos planos.

La distancia focal y el ángulo de visión modifican el aspecto del objeto en el plano del encuadre ya que cualquier cambio en la distribución de los detalles dentro de la perspectiva afecta no solamente la

profundidad de campo sino también la apariencia propia del objeto.

f) La iluminación y el tono de la imagen. Son de gran importancia en la construcción de la imagen la distribución e interrelación de las transiciones tonales del negro al blanco. La luz y la sombra modulan la imagen, transmiten el plano, proveen la profundidad del espacio y evidencian las líneas y los detalles gráficos.

La luz es el recurso primordial para la fotografía y de su organización de la primera depende el logro de la segunda.

La relación tonal en una fotografía depende de la iluminación del objeto, a mayor gradación tonal mayor será la escala de semitonos y mayor será la riqueza de la fotografía.

El proceso de iluminación y el proceso de composición tonal se pueden resumir en tres puntos:

1. Exposición de la forma del objeto. Si consideramos un objeto tridimensional como un sistema de superficies reflejantes, al cambiar la intensidad de la luz podemos poner de manifiesto uno u otro lado del objeto intensificando o modificando el tono y la

correspondiente distribución de las sombras; así logramos la concepción del contraste de la luz que en fotografía es prácticamente lo mismo que contraste tonal, obteniendo en la imagen la calidad del relieve lo que crea una ilusión óptica de tercera dimensión.

2. Exposición de la textura del objeto. El carácter de la iluminación juega una parte muy importante y decisiva en este punto no solamente proporcionando las dimensiones del objeto en el espacio, sino revelando la textura del material. Aquí son importantes tanto la intensidad de la luz como su dirección.

3. Fijar el tono general de la imagen. Un simple cambio en la intensidad de la iluminación implica un cambio general en el tono de la imagen, así éste, está en razón directa a la intensidad de la iluminación. Cuando un rayo de luz cae sobre un objeto forma áreas de luz y sombras en su superficie y si se examina cuidadosamente la imagen, distinguiremos luces brillantes, sombras, semisombras y destellos o brillos y también sombras profundas que rodean el objeto, ofreciéndonos el contorno de su silueta.

ALGUNAS CATEGORIAS FORMALES DEL DISEÑO GRAFICO APLICADAS A LA FOTOGRAFIA DEL PAISAJE URBANO

Vivimos en un torbellino de señales luminosas a partir de las cuales construimos entidades unificadas que reciben el nombre de imágenes visuales.

Percibir una imagen significa participar en un proceso formativo y creador que consiste en organizar desde la más sencilla forma de orientación hasta la más compleja unidad plástica de una obra de arte, alcanzando una unidad dinámica mediante diversos niveles de interacción como equilibrio, el ritmo y la armonía.

Este proceso formativo no es otra cosa que aplicar los criterios sintácticos que proporcionen a los que buscan la alfabetidad visual, los fundamentos necesarios a la hora de tomar decisiones compositivas, lo que se traduce en la aplicación de las técnicas visuales en la utilización de las categorías formales que el diseño ofrece para esos fines compositivos.

El contenido y la forma son los componentes básicos de todos los medios artísticos y visuales. El contenido es fundamentalmente lo que se está expresando directa o

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

indirectamente, es el carácter de la imagen, pero en la comunicación visual, y el fotógrafo es un comunicador visual, el contenido nunca está separado de la forma ya que su fin es informar, explicar, decir etc. y este fin se logra tanto con el talento del creador como con el interés del espectador.

Un mensaje visual y su significado se ponen de manifiesto por medio de la composición. La forma expresa el contenido y en arte es bueno todo aquello que articule y ocasione una reacción en el observador frente a lo observado; por tanto la comprensión del mensaje dependerá de la utilización de las técnicas visuales adecuadas al contenido y al mensaje ajustándose a un proceso muy complejo de selección y rechazo.

Ver es un hecho natural del organismo humano, la percepción es un proceso de captación. El diseñador está un poco relacionado con ambas cosas, ver no es ninguna garantía de estar dotado para hacer declaraciones visuales intelegibles y funcionales y sólo cuando todos los factores de una imagen están completamente sincronizados y de acuerdo al todo, es decir, cuando la claridad de la imagen está de acuerdo al contenido, solamente entonces se logra una verdadera forma artística.

El contraste como categoría formal del diseño tiene una gran importancia en el nivel básico de la visión o no visión a través de la presencia o ausencia de luz. La luz, de cuya importancia ya nos hemos ocupado en otra parte de este trabajo, es un elemento clave del contraste ya que oscila entre la brillantez más absoluta o luminosidad y la oscuridad casi total, pasando por una serie de escalones muy útiles que empleamos en el proceso de la visión para ver los objetos. Esos escalones son los valores tonales o sea la cualidad que tienen los pigmentos de los objetos para producir blancura o negrura en una amplia gama de intensidades tonales pero que sin una luz que caiga sobre ellos no seríamos capaces de ver. De todo esto se desprende que el contraste de tono es tan importante como la presencia de luz en el proceso de la visión.

El contraste es una organización de estímulos visuales en donde la proporción tiene una gran importancia en el manejo compositivo de un campo visual. La proporción y la escala dependen de la utilización del espacio en función del tamaño del objeto, pero no constituyen la única consideración a tener en cuenta,

pues el contraste en los tonos puede dar el mismo resultado.

En la fotografía en blanco y negro, el tono desaloja al color en el proceso comparativo con los objetos reales y las diferentes escalas tonales del matiz.

Dentro de las técnicas visuales y después del contraste la más importante es la del equilibrio. Su importancia primordial se basa en el funcionamiento de la percepción humana y en la intensa necesidad de equilibrio. Su opuesto es la inestabilidad. En el equilibrio hay un centro de gravedad a medio camino entre dos pesos. La inestabilidad es la ausencia de equilibrio y da lugar a formulaciones visuales muy provocadoras e inquietantes.

El equilibrio se puede dar de dos maneras colocando simétrica o asimétricamente los objetos. La colocación simétrica es el equilibrio axial donde cada unidad situada a un lado de la línea central corresponde exactamente a otra en el otro lado. Es perfectamente lógico y sencillo de diseñar pero puede resultar estático y aburrido. Los griegos consideraban que la

simetría era una mal equilibrio, pero el equilibrio puede conseguirse variando elementos de manera que se equilibren los pesos. El equilibrio visual de este tipo de diseños resulta complicado porque requiere de ajuste de muchas fuerzas pero resulta interesante y rico en su variedad.

El orden contribuye considerablemente a la síntesis visual de la simplicidad, técnica visual que impone el carácter directo y simple de la forma elemental, libre de complicaciones y elaboraciones secundarias. Su opuesto es la complejidad que implica una complicación visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas que dan lugar a una difícil comprensión.

La espontaneidad es una técnica visual que se caracteriza porque el mensaje visual no tiene un plan aparente de organización, sin embargo nos puede producir una sensación de frescura y sencillez o de casualidad aparente. Su opuesto, la predictibilidad supone un orden convencional y prestablecido lo cual no se puede lograr en la fotografía del paisaje urbano ya que el fotógrafo tiene que adecuar la imagen que encuentra a otras técnicas visuales.

El realismo es la técnica natural de la cámara fotográfica, la opción del artista. Nuestra experiencia visual y natural de las cosas es el modelo del realismo en las artes visuales, cuyo empleo puede recurrir a numerosos trucos y convenciones calculadas para reproducir las mismas claves visuales que el ojo transmite al cerebro. Para el artista el uso de la perspectiva reforzada con la técnica del claroscuro puede permitirle sugerir lo que no vemos como puede ser el plano tridimensional.

La simetría es una técnica visual de cuya importancia ya se habló en la estructura compositiva y que tiene que ver con el equilibrio.

Este se logra simétrica o asimétricamente. Como ya se dijo la simetría es el equilibrio axial en donde cada unidad situada a un lado de la línea central corresponde a otra en otro lado; el resultado es estático e incluso aburrido por lo que no se empleó en la elaboración del trabajo práctico de esta presentación.

La unidad es un equilibrio adecuado de elementos diversos en una totalidad que es perceptible visualmente es decir, las diferentes unidades que conforman la

imagen deben encajar tan perfectamente que formen parte de un todo en otras palabras se diría que la imagen debe aparecer congruente.

La economía se caracteriza por la presencia de unidades mínimas, una ordenación frugal de los elementos de la imagen. Su opuesto es la profusión que se caracteriza por el abigarramiento de detalles por lo tanto la imagen resulta de difícil comprensión por lo que no se utilizó en la fotografía del paisaje urbano.

La actividad como técnica visual debe reflejar el movimiento en este caso, mediante la representación directa. En esta técnica es de relevante valor la colocación de los objetos de la imagen y ya que el ojo humano está acostumbrado a la lectura de izquierda a derecha, la colocación de los elementos en este orden da la sensación de movimiento, sin embargo cuando los elementos están en perfecto equilibrio, cuando en un paisaje no hay elementos que entren o salgan, la sensación es de pasividad de aquiescencia y reposo.

Decir que un paisaje tiene aspecto neutral no parece muy convincente, pero lo cierto es que la imagen menos provocadora puede ser la que atraiga más la

atención precisamente por ese carácter tan neutral o pasivo, sin embargo si dentro de esa neutralidad se hace intensamente notorio un aspecto particular sobre la imagen total, estamos empleando la técnica visual del acento.

La coherencia es la técnica de expresar la compatibilidad visual desarrollando una composición dominada por una temática uniforme y constante. Su opuesto es la variación que para los propósitos de la fotografía del paisaje urbano no se considera aconsejable pues distrae y la distracción no es el propósito del tema.

Las técnicas visuales plana y profunda se basan en la ausencia o presencia de perspectiva, de ellas se prefiere la segunda puesto que está reforzada por la reproducción fiel de la información ambiental en donde los efectos de luz y sombra sugieren un plano tridimensional.

La singularidad consiste en centrar la atención en un elemento aislado o independiente que no encuentra apoyo en el contexto dándole un énfasis particular.

La técnica aleatoria da la impresión de que los elementos de la imagen están colocados sin un plan preestablecido o bien corresponden a una desorganización planificada o a una presentación accidental. Su opuesto es la secuencialidad que se caracteriza porque la imagen corresponde a un plan preestablecido en la colocación de sus elementos. La primera técnica es la más adecuada para los fines expresivos de la fotografía del paisaje urbano.

La agudeza y la difusividad son dos técnicas que están ligadas con el manejo de la imagen, la primera relacionada con la claridad en los contornos, con la nitidez de la imagen, con la fácil visualización y la segunda es todo lo contrario, presenta una imagen suave, de contornos indefinidos y una difícil visualización pero que nos da la impresión de más intimidad, más sensible y más calor humano.

La continuidad se define por una serie de conexiones visuales ininterrumpidas que resultan particularmente importantes en cualquier imagen. Es una técnica muy utilizada en arquitectura y por extensión, en fotografía sobre todo del paisaje urbano donde se

quiere resaltar precisamente el ambiente que la arquitectura propicia. Es una fuerza cohesiva que mantiene unida una composición de elementos diversos.

Estas técnicas sirven al diseñador fotógrafo, en este caso del paisaje urbano, para configurar mejor sus imágenes y con ellas comunicar lo que quiere.

Por lo general en una imagen fotográfica no se encuentra presente una sola técnica sino que se puede identificar varias, es decir, que al observar una fotografía permiten tanto al diseñador fotógrafo como al observador ocasional, comprender la comunicación visual expresiva y recibir el mensaje de una manera mas directa.

ANALISIS COMPOSITIVO DE ALGUNAS FOTOGRAFIAS SEGUN LA PROPUESTA

El análisis de las fotografías se realizó de acuerdo a los siguientes lineamientos:

- Sobre cada fotografía se colocó una hoja transparente y sobre ella se hicieron las indicaciones necesarias de la manera más gráfica y concretas posibles.
- En cada fotografía se indicó el tipo de composición sobre la cual está estructurada la fotografía.
- En cada fotografía se indicó la o las categorías formales presentes en cada composición, resaltando la más importante por el impacto visual que cause.
- Ya que todas las fotografías están altamente contrastadas y todas presentan armonía entre sus elementos, estas categorías formales no se mencionaron en el análisis.
- Debido a que en la propuesta se toman en cuenta la sensibilidad y la subjetividad del fotógrafo como un elemento muy importante para el buen logro de una fotografía, se indicó la motivación o la intención que se tuvo para hacerla.

-En este análisis no se mencionó el encuadre.

El encuadre de la película de 35 mm fue constante y dentro de él se manejaron las categorías compositivas y las categorías formales; sin embargo se mencionaron, cuando fue necesario, la perspectiva, el punto de fuga y el horizonte.

-Dado que al tomar las fotografías y al realizar la ampliación se utilizaron diafragmas cerrados con el fin de obtener mayor profundidad de campo y más calidad tonal, estos recursos técnicos no se mencionaron en el análisis.

intención: captar el claroscuro y el contraste de los elementos clásicos y contemporáneos

elemento compositivo para romper el plano y el equilibrio colocado en sección áurea

acento: elemento notorio en aspecto particular

elemento en sección áurea dentro del acento

horizonte en sección áurea

acentos para romper el plano y justificar el acento principal

simplicidad: síntesis visual

economía: unidades mínimas

centro de gravedad = equilibrio

realismo: representación de la realidad



simplicidad: carácter
directo, sin com-
plicaciones

espontaneidad: mensaje visual
sin plan aparente de organi-
zación

economía: presencia de unidades
mínimas, organización frugal

pasividad: reposo, expectación

acento: hacer notorio un
aspecto particular dentro
de un plan neutral

eje
central

realismo: representación de la
realidad

composición: estructurada en
la sección áurea

motivación: congelar el momen-
to de reposo de un
animal caracterizado por
estar en constante movi-
miento en la vigilia y su
actitud expectante ante la
presencia de la cámara



eje
central

Composición: estructurada
sección aurea

árboles y barriles:
elementos secuenciales

l y barril:

elementos visuales
gran importancia
en encontrarse en
el plano y en
el tono más oscuro

espontaneidad:
mensaje visual
sin plan aparente
de organización
realismo: representación
de la realidad, uso de
la perspectiva y el
claroscuro.

actividad: proyección de movi-
miento de izquierda a
derecha.

Unidad: elementos visuales que encajan
perfectamente para crear una
imagen congruente.

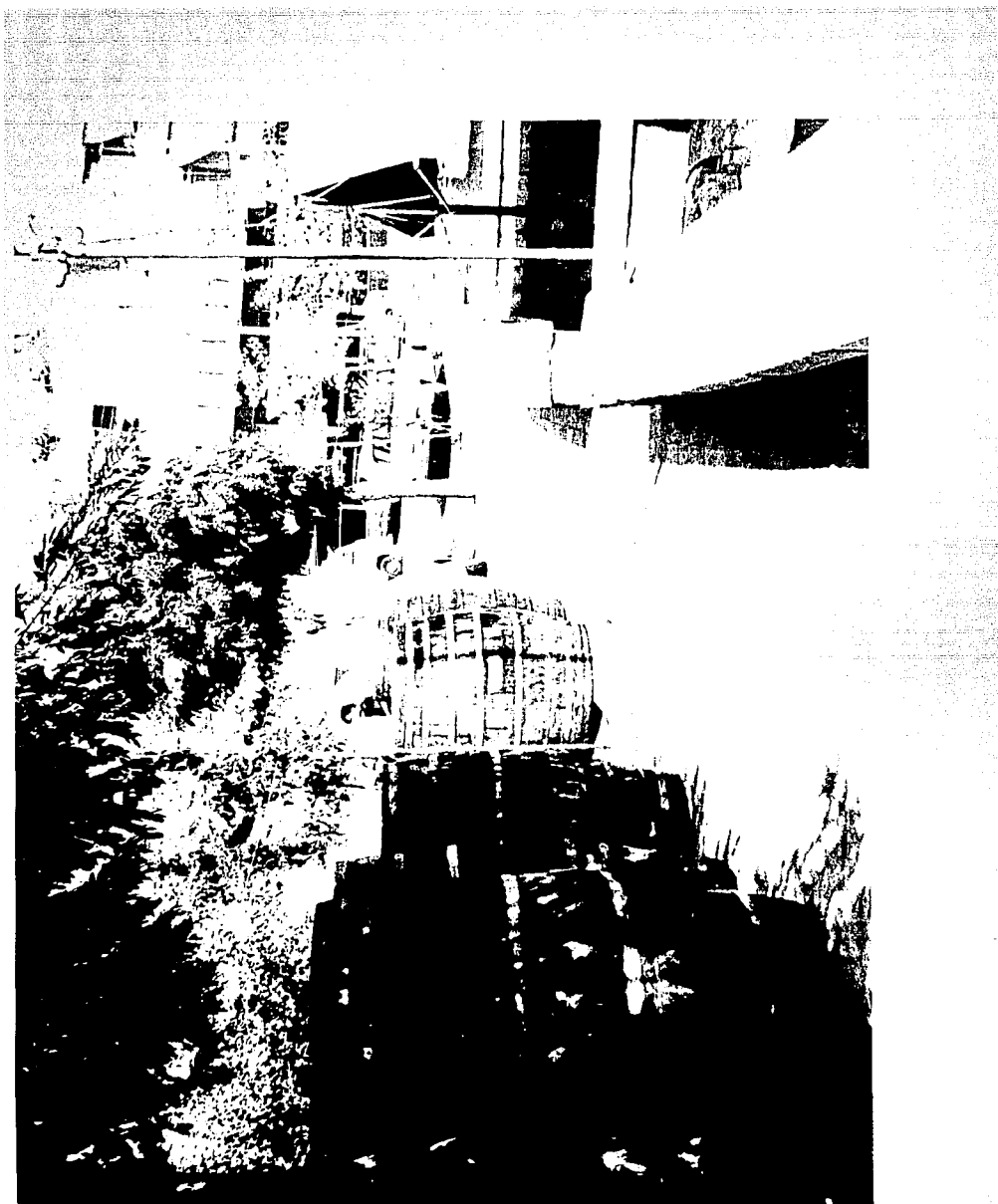
coherencia: compatibilidad visual en una
composición con una temática uniforme
y constante

profunda: dada por la p
tiva y la presencia
profundos claroscuro

Secuencialidad: elemen
cados con un plan
establecido.

agudeza: nitidez es la in

Motivación: captar la
vidad humana
ambiente cotidiano



aje central

Composición: estructurada en sección aurea (perspectiva, horizonte).

X
X

horizonte

aje central

X
Complejidad: presencia de numerosos unidades (elementos) y fuerzas o puntos de equilibrio visual (X)

realismo: representación de la realidad, presencia de perspectiva y claroscuro.

unidad: equilibrio visual de elementos diversos que producen una imagen congruente.

actividad: elementos en movimiento siguiendo la perspectiva

coherencia: compatibilidad visual en una composición de una temática constante y uniforme

X

X

profunda: presencia de perspectiva

agudeza: nitidez en la imagen

continuidad: conexiones visuales dadas por los elementos arquitectónicos.

motivación: presencia de la arquitectura en una ciudad sin calles y la actividad diaria característica de la ciudad.



axial
central

horizonte

equilibrio: los pesos visuales dados por el plano blanco del superior derecho y el piso negro del ángulo inferior izquierdo equilibran la composición.

espontaneidad: sin plan aparente de organización.

realismo: representación de la realidad, utilización de la perspectiva y el claroscuro.

unidad: los diferentes unidades que conforman la imagen forman parte de un todo.

actividad: refleja movimiento

acento: aspecto notorio sobre la totalidad de la imagen (x)
(perfil de los escalones)

coherencia: compatibilidad visual, Temática uniforme y constante

profunda: presencia de perspectiva.

aleatoria: elementos colocados sin un plan establecido (paraguas).

continuidad: conexiones visuales ininterrumpidas (elementos arquitectónicos).

Composición: central, modificada por el movimiento ascendente, el pilar del pasamanos y el plano donde se asienta ésta.

motivación: resaltar el claroscuro en una escena cotidiana



realismo: representación de la realidad

unidad: las diferentes unidades que conforman el tema encajan perfectamente en el contexto.

pasividad: elementos en reposo

coherencia: compatibilidad visual en la composición con una temática uniforme y constante

profusión: abigarramiento de detalles pero que en este caso está anulada por la difusividad de ellos.

Complejidad: presencia de numerosas unidades visuales pero en este caso anulada por la fuerza del plano inferior.

espontaneidad: sin plan aparente o organización

Singularidad: centrar la atención en un elemento aislado

composición: estructurada en cuadrantes, motivo principal en sección áurea.

motivación: poner de manifiesto el carácter del gato



claridad: técnica visual que impone el carácter directo y simple de la forma elemental

contenida: mensaje visual sin plan aparente de organización.

realismo: representación de la realidad

armonía: equilibrio adecuado de elementos

economía: presencia de unidades mínimas

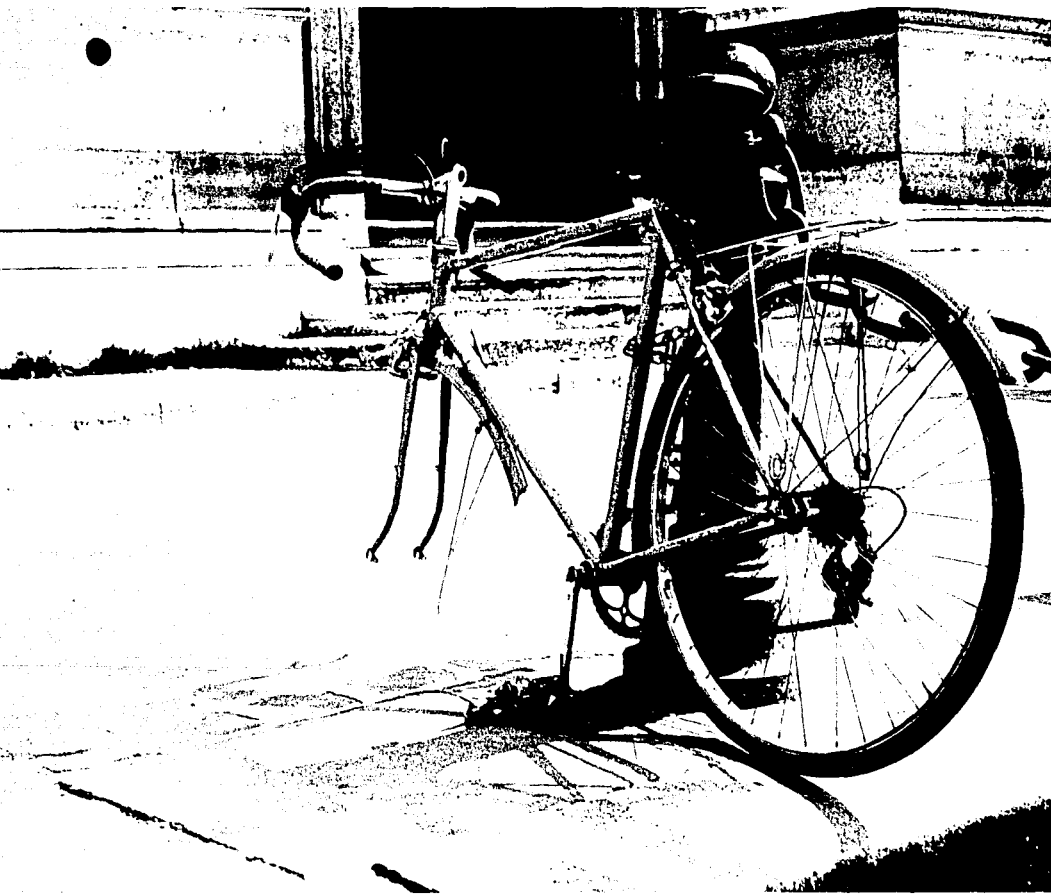
selectividad: centrar la atención en un elemento aislado

nitidez: nitidez de la imagen.

composición: estructura en la sección

motivación: el aparente de la bicicleta el dueño le quita la llanta delantera no fuera robada

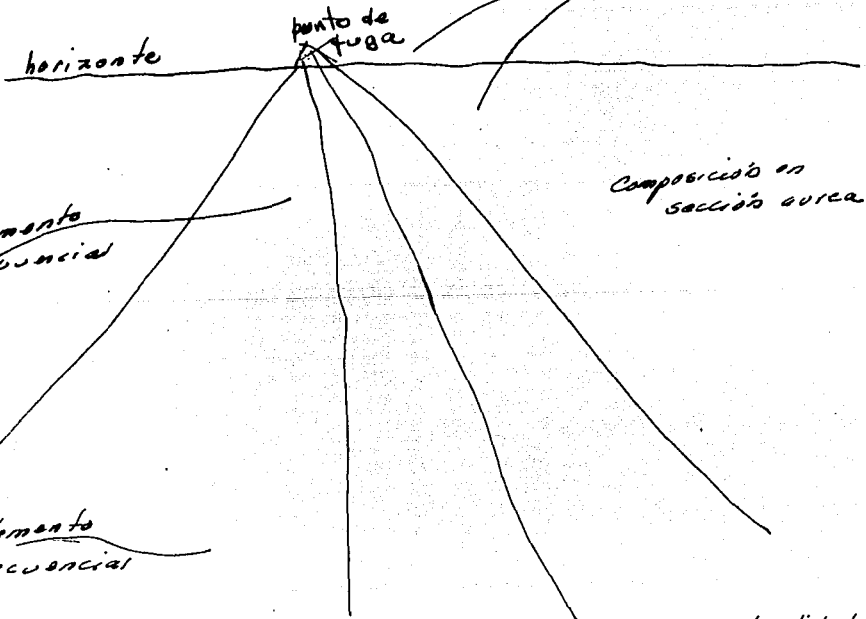
sección
áurea



Motivación: captar la arquitectura de antaño
y su abandono

elemento vertical
que rompe el horizonte
y refuerza la perspectiva

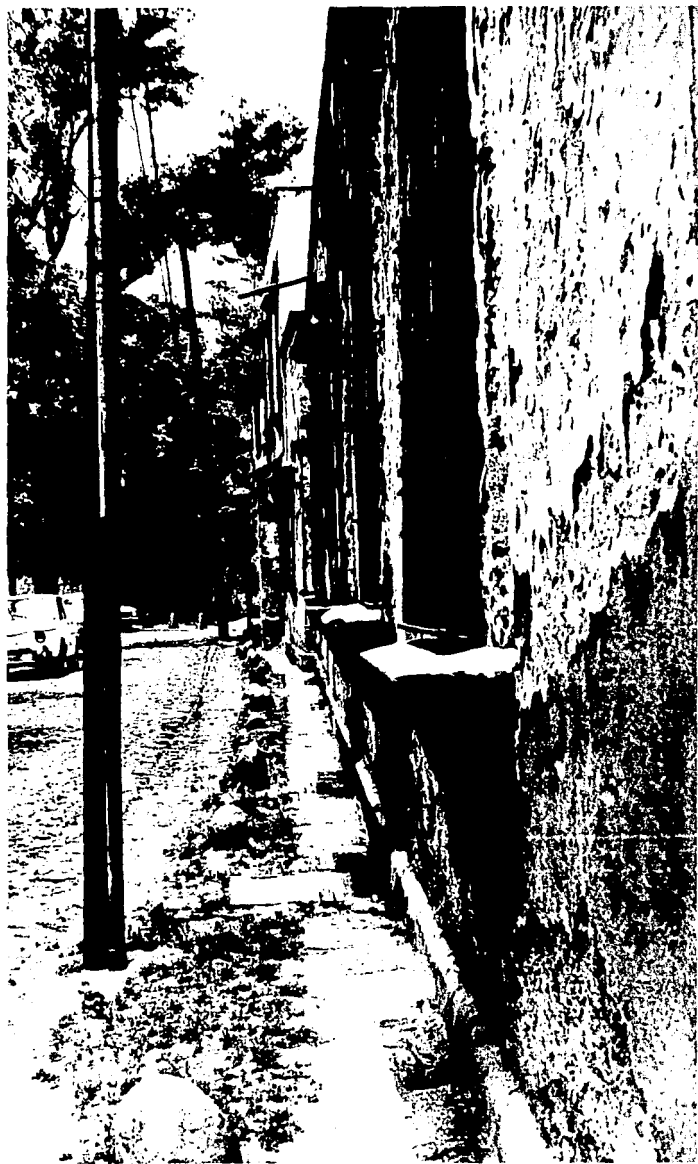
elementos secundarios
en perspectiva



Composición en
sección curva

espontaneidad: sin plan aparente de organización
Unidad: diferentes unidades que encajan perfecta-
mente y forman parte de un todo
continuidad: conexiones ininterumpidas
realismo: representación de la realidad

profundidad: 8
dada p
una
perspect.



realismo: representación de la realidad. Utilización del clarooscuro para reforzar la técnica visual.

unidad: equilibrio adecuado de elementos en una totalidad perceptible visualmente.

actividad: refleja el movimiento de izquierda a derecha.

coherencia: expresa la compatibilidad visual en una composición dominada por una temática uniforme.

profunda: presencia de la perspectiva.

agudeza: claridad en la imagen.

continuidad: presenta una serie de conexiones ininterrumpidas.

Composición: estructurada en sección aurea.

Intención: captar el ambiente y el movimiento de la gente en una calle con arquitectura gótica mediterránea.

aje de sección aurea



espontaneidad: caracterizada porque el mensaje visual no tiene un plan aparente de organización. Técnica que implica una gran carga emotiva.

realismo: representación de la realidad, reforzada por el claroscuro.

unidad: equilibrio adecuado de elementos diversos que encajan perfectamente para formar una imagen congruente.

pasividad: elementos en reposo.

Línea de horizonte muy baja que aumenta la sensación de reposo

profunda: presencia de perspectiva y claroscuro que crean la sensación tridimensional.

continuidad: serie de conexiones visuales ininterrumpidas. Presencia de elementos arquitectónicos

composición: estructurada en sección áurea

motivación: captar el juego de luz y sombras en un camino intransitado a espera de que alguien pase.

horizonte

sección
áurea





horizonte

realismo: representación de la realidad. Utilización del claroscuro para aumentar la sensación de tercera dimensión.

unidad: equilibrio visual de elementos diversos en una composición congruente.

acento: aspecto particular notorio sobre la imagen total (sábana ondeando sobre la escalinata).

coherencia: técnica visual que consiste en expresar la compatibilidad visual dando como resultado una composición uniforme.

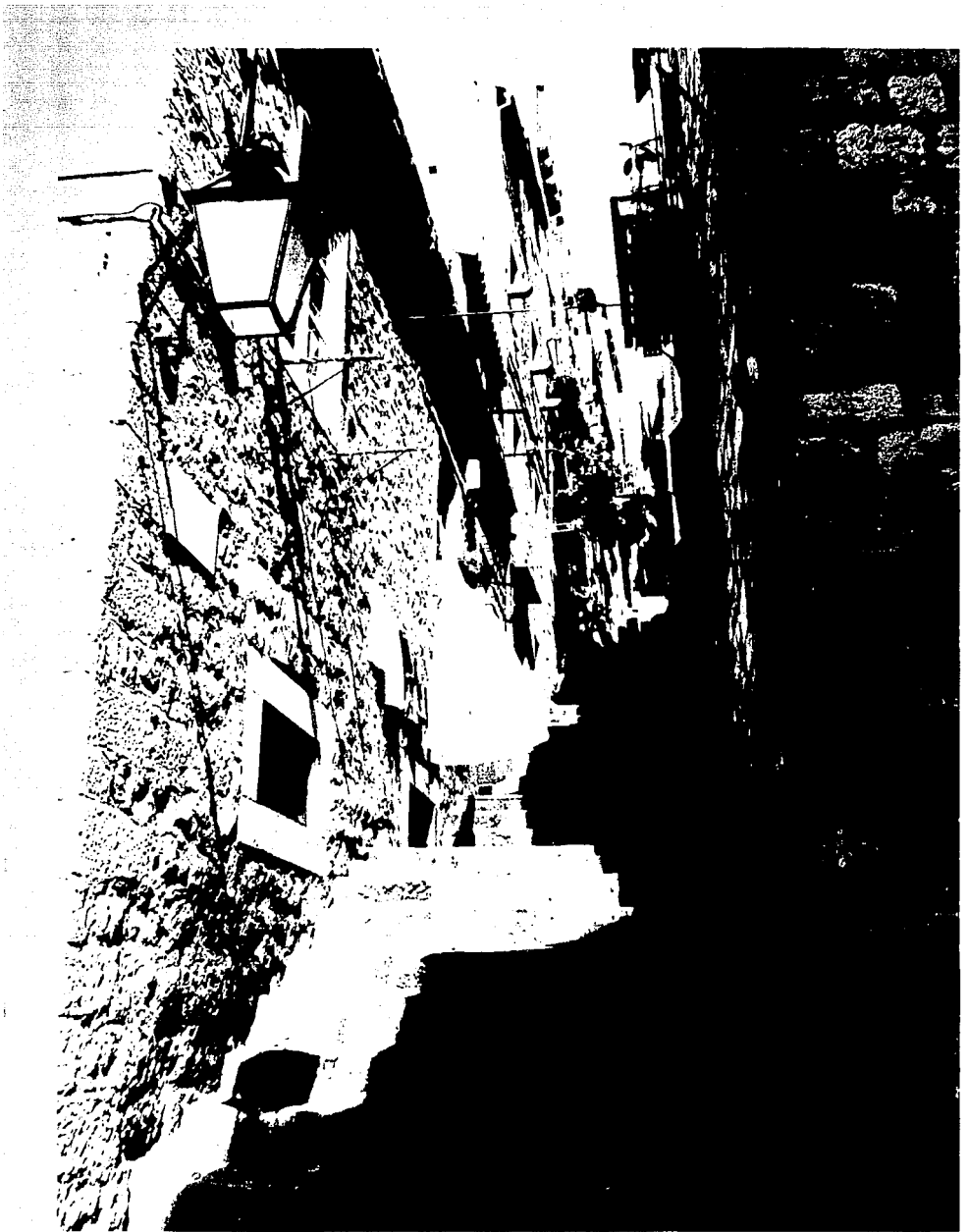
profunda: utilización de la perspectiva para crear el plano tridimensional.

continuidad: caracterizada por una serie de conexiones visuales ininterrumpidas.

composición: estructurada en sección áurea.

motivación: las costumbres de tender la ropa en una calle de una arquitectura antigua y adaptada al lugar.

eje de sección áurea



realismo: representación de la realidad, uso de la perspectiva y el claroscuro para sugerir el plano tridimensional.

profunda: técnica visual que utiliza la perspectiva para crear el plano tridimensional dado por los efectos de luz y sombra que tiene la reproducción fiel de la información ambiental.

secuencialidad: elementos secuenciales (vitales) que confluyen en el punto de fuga para reforzar la perspectiva.

agudeza: claridad y nitidez en el tratamiento de la imagen. Fácil visualización

continuidad: técnica visual caracterizada por una serie de conexiones visuales, resaltando el ambiente que la arquitectura propicia.

Composición: estructurada en un punto de fuga para crear la perspectiva.

Intención: captar la estructura que se ponía de manifiesto con el paso del sol a través de los vitales, el juego de luz y sombras y el reflejo del sol sobre el piso perfectamente pulido.



Punto de Fuga



- **platajeidad**: técnica visual caracterizada porque el mensaje no tiene un plan aparente de organización pero da una sensación de frescura y sencillez. Representa una gran carga emotiva.

realismo: representación de la realidad, presencia de perspectiva y claroscuro para crear el plan tridimensional.

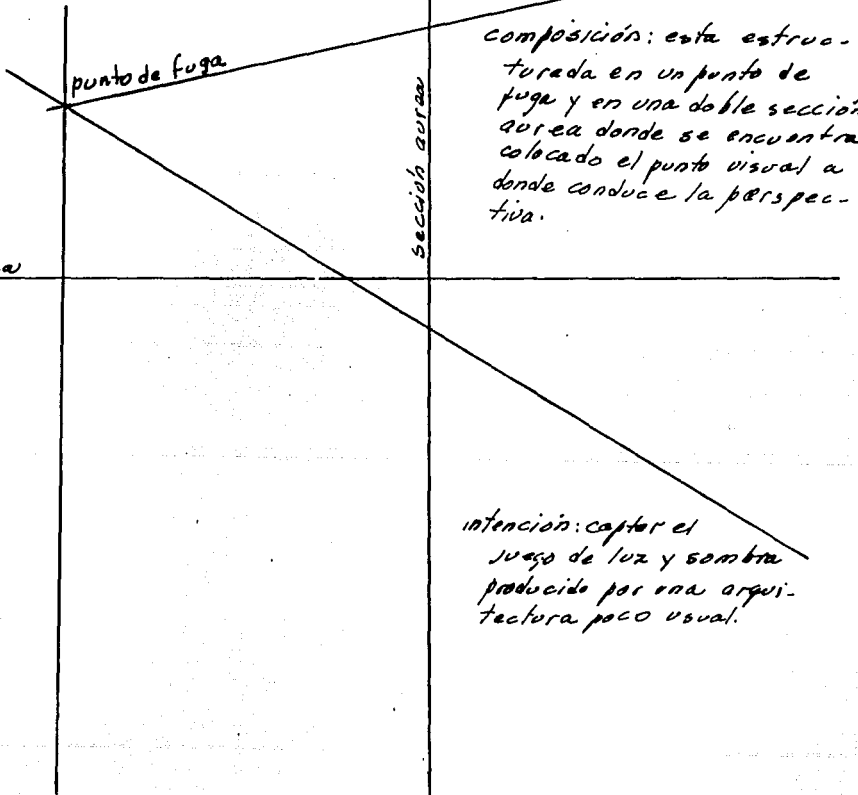
unidad: equilibrio adecuado de elementos diversos creando una imagen congruente.

coherencia: técnica que expresa la compatibilidad visual desarrollando una composición de una temática uniforme y constante

profunda: basada en la presencia de perspectiva, reforzada por la información ambiental donde los afectos de luz y sombra sugieren un plano tridimensional.

agudeza: caracterizada por la nitidez de la imagen que produce una fácil visualización.

continuidad: se define por una serie de conexiones visuales ininterrumpidas. Técnica utilizada para resaltar detalles arquitectónicos.



composición: esta estructurada en un punto de fuga y en una doble sección aurea donde se encuentra colocado el punto visual a donde conduce la perspectiva.

intención: captar el juego de luz y sombra producido por una arquitectura poco usual.



horizonte en sección áurea

realismo: representación de la realidad.

neutral: caracter neutral o pasivo apoyada en la línea de horizonte.

coherencia: compatibilidad visual en una composición dominada por una temática uniforme.

composición: en sección áurea.

intención: captar la calma provocada por un sol intenso que caía a plomo.

eje central

sección áurea



punto de fuga

horizonte

espontaneidad: se toma de esta técnica la sencillez o la casualidad aparent. técnica que implica una gran carga emotiva

realismo: el modelo del realismo es la experiencia de las cosas, la representación de la realidad. Se apoya en la perspectiva y el claroscuro.

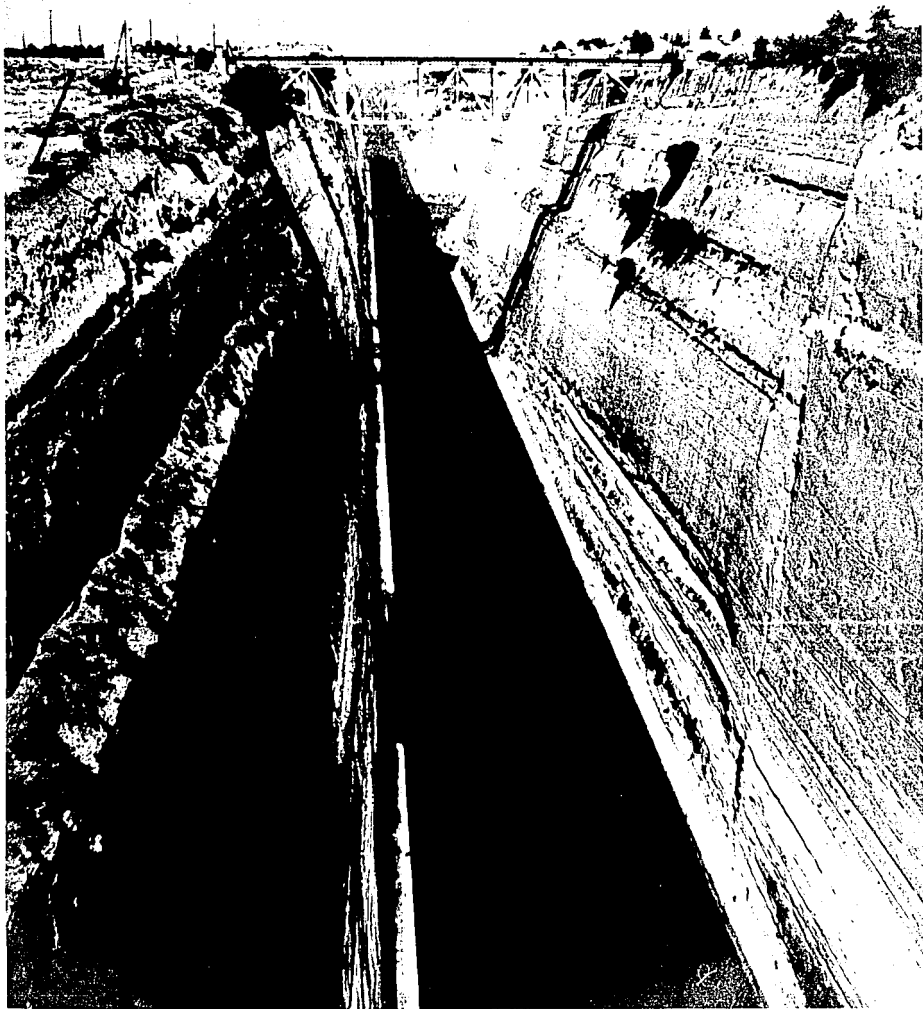
unidad: equilibrio adecuado en una totalidad visual coherente.

pasividad: técnica que no muestra actividad alguna a su vez se apoya generalmente en una línea de horizonte muy cerca de los extremos.

profunda: presencia de perspectiva en donde los efectos de luz y sombra sugieren un plano tridimensional.

composición: estructurada en la sección aérea, en la perspectiva y en una línea de horizonte sumamente alta.

motivación: mostrar la grandexa de esta obra de ingeniería para unir el mar a la tierra firme (Canal de Corinto)



espontaneidad: Técnica visual que denota un carácter de sencillez y frescura. Conlleva una gran carga emotiva.

realismo: Representación de la realidad, utilización de la perspectiva y el claroscuro para sugerir el plano tridimensional.

unidad: equilibrio adecuado de elementos diversas en una totalidad congruente.

pasividad: no hay elementos activos, que entran o salgan. La línea de horizonte (baja) apoya esta técnica.

profunda: presencia de perspectiva y utilización del claroscuro para crear el plano tridimensional.

agudeza: técnica visual donde la nitidez de la imagen es muy importante.

continuidad: se define por una serie de conexiones visuales, se utiliza en arquitectura.

composición: estructuradas en sección aérea y en una línea de horizonte baja.

línea de horizonte

intención: captar la similitud en la arquitectura y el ambiente entre un pueblo español y uno mexicano



realismo: representación de la realidad, uso de la perspectiva y el claroscuro para sugerir el plano Tridimensional

unidad: equilibrio adecuado de elementos diversos, que encajan perfectamente para dar una imagen visual congruente

pasividad: elementos en perfecto equilibrio pero que no indican actividad.

profunda: presencia de perspectiva y efectos de luz y sombra para crear el plano Tridimensional.

continuidad: una serie de conexiones visuales ininterumpidas; técnica usada en arquitectura

composición: estructurada en una doble sección áurea, en un punto de fuga para la perspectiva.

sección áurea

punto de fuga

línea de horizonte

Intención:
captar el momento en que el sol atravesaba la arquería dando un muy interesante claroscuro y poniendo de manifiesto la ornamentación de las columnas

sección áurea



equilibrio: colocación del sujeto de la imagen centrada en dos ejes axiales.

simplicidad: técnica visual que impone el carácter directo y simple, libre de complicaciones.

realismo: representación de la realidad. Por el gran contraste de claroscuros se crea la sensación tridimensional.

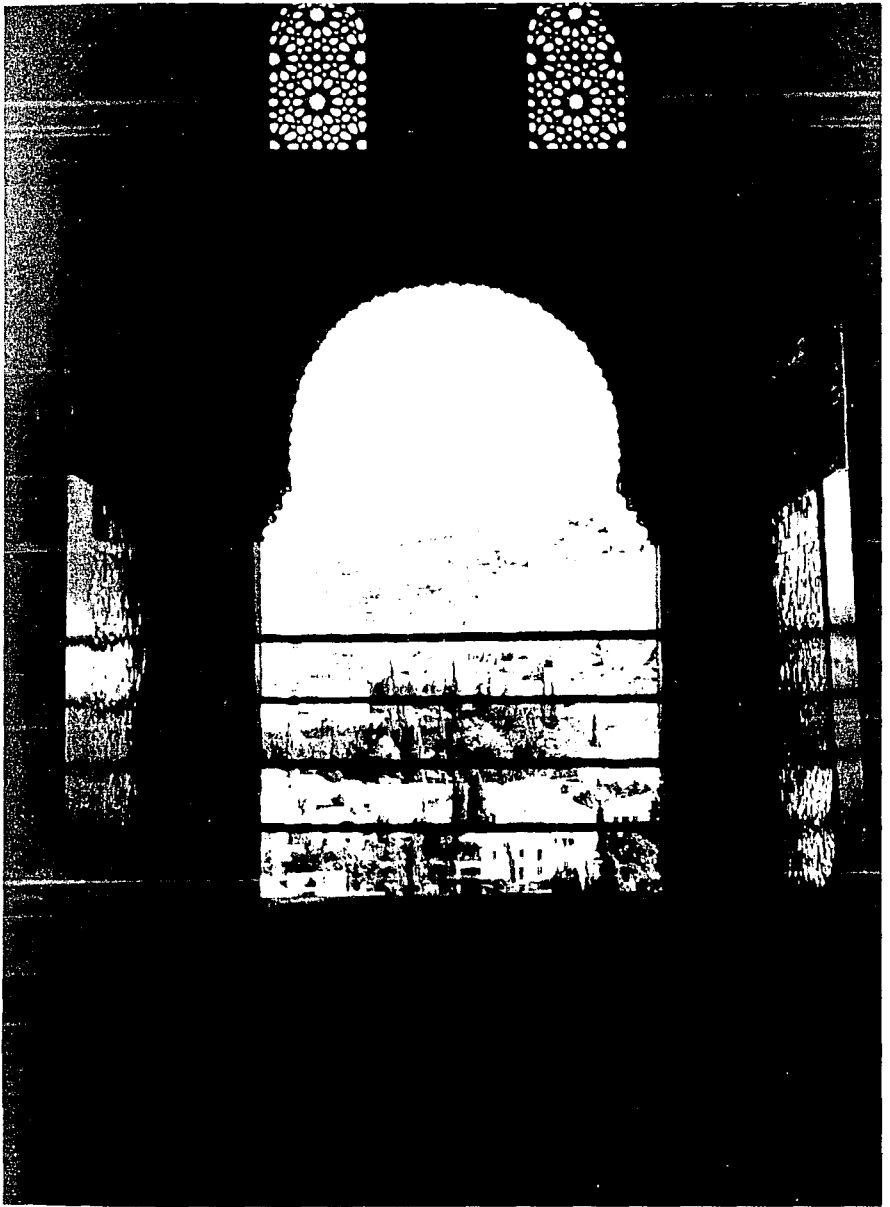
simetría: relacionada con el equilibrio.

pasividad: elementos en perfecto equilibrio que no denotan actividad.

acentuación: en una composición neutral y pasiva como ésta llama la atención un elemento de aspecto notorio sobre la totalidad de la imagen (claro del arco).

composición: estructurada sobre ejes axiales.

intención: aprovechar el claroscuro desde el interior de un edificio de estilo morisco.



espontaneidad: técnica visual que produce una sensación de frescura y sencillez o casualidad. Implica una gran carga emotiva.

realismo: representación de la realidad. juego de claroscuros para dar la sensación de tercera dimensión (puerta abierta a la izquierda. cuyo fondo muestra un arco)

unidad: equilibrio adecuado de elementos diversos creando una imagen visual congruente.

pasividad: técnica que implica la presencia de elementos en reposo.

ocento: técnica visual caracterizada por un plan neutral dentro del cual hay un elemento que llama la atención (escoba)

Composición: estructurada en sección áurea

motivación: la escoba en espera nos habla de la costumbre muy mexicana de barrer la calle todos los días.



sección áurea



espontaneidad: Técnica visual donde el mensaje visual no tiene un plan aparente de organización, pero que produce una sensación de frescura y sencillez. Técnica que precisa de una gran carga emotiva.

realismo: representa la realidad; el uso de la perspectiva y el claroscuro refuerzan esta técnica para sugerir el plano tridimensional.

unidad: equilibrio adecuado de elementos diversos que encajan perfectamente para originar una imagen visual congruente

positividad: elementos en perfecto equilibrio visual pero que no indican actividad alguna.

profunda: presencia de perspectiva pero en este caso el claroscuro juega un papel muy importante en la creación de un plano visual tridimensional

continuidad: se define por una serie de conexiones visuales ininterrumpidas, se utiliza en arquitectura

composición: estructurada en la sección áurea y en una perspectiva apenas perceptible.

Motivación: un rincón encontrado al paso, quise guardar la imagen de los diferentes materiales y texturas y el juego de luz y sombra.

sección
áurea



CONCLUSIONES

Las técnicas visuales sirven al diseñador fotógrafo en este caso del paisaje urbano, para estructurar mejor sus imágenes.

Por lo general en una imagen fotográfica no se encuentra presente una sola técnica visual sino que, se pueden identificar varias completamente compatibles.

Las técnicas visuales permiten tanto al diseñador fotógrafo como al observador comprender la comunicación visual expresiva y recibir el mensaje de una manera más directa.

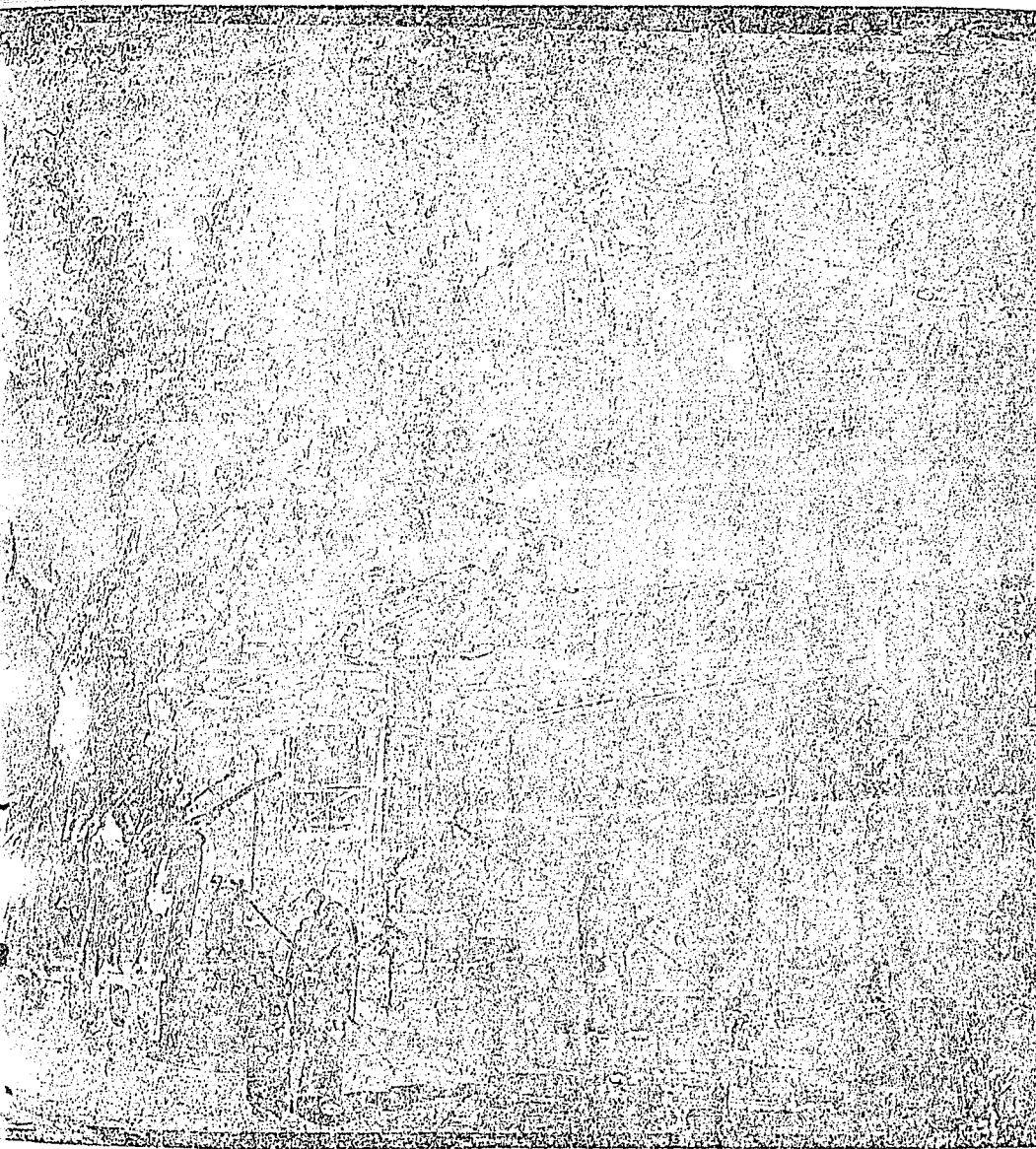
Del análisis de la fotografía se desprende que la utilización de la sección áurea y la perspectiva son básicas para lograr una buena composición fotográfica y las técnicas visuales imprescindibles, ya que enriquecen la expresividad del paisaje urbano. Por lo general en una misma fotografía, se encuentran presentes las mismas técnicas de una manera constante debido a que en la fotografía del paisaje urbano están impresos los mismos elementos inherentes al tema.

Aunque algunos autores piensan que una fotografía nunca debe recortarse para encuadrarla mejor, hay otros que son partidarios de esta técnica. En este trabajo se escogió la segunda opción ya que ofrece más posibilidades para obtener una buena composición fotográfica del paisaje urbano teniendo en cuenta, que las condiciones en que se realizan las tomas no son determinadas y en la mayoría de los casos se realizan apresuradamente.

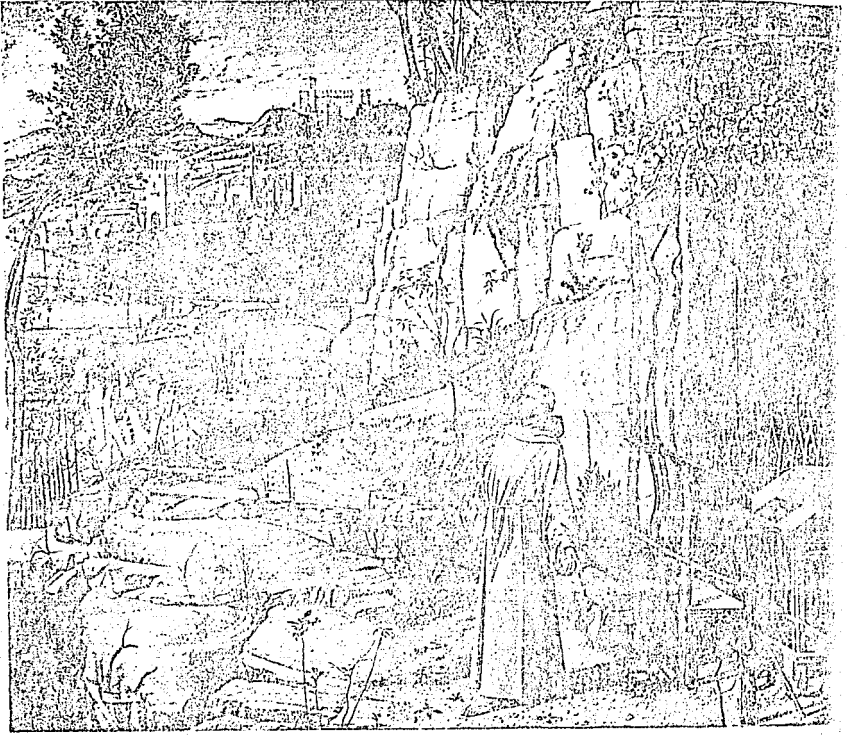
BIBLIOGRAFIA

1. Arte y Percepción Visual, Rudolf Arnheim,
Ed. Universitaria de
Buenos Aires,
Quinta Edición, 1972.
2. El Lenguaje de la Visión, Georgy Kepes, Ediciones
Infinito, Buenos Aires,
1969.
3. Diálogo con la Fotografía, Paul Hill/Thomas Cooper,
1979, Versión Castellana
Gustavo Gili,
1980.
4. Diseño Fotográfico, Allen Hulburt,
Gustavo Gili, 1985.
5. Double Take A Comparative Look at Photographs,
Richard Whelan,
Clarkson N. Potter Inc.
Publishers, 1985.
6. Forma y Simetría, Un Sistema de los Cuerpos Simétricos,
K.L. Wolf y Kuhn, Ed.
Universitaria de
Buenos Aires.

7. Fundamentos del Diseño, Robert Gillam,
Ed. Victor Leru S.R.L.,
Sexta Edición, 1973.
8. Fotografía Creativa, Hedgecoe John, Ed. Blume.
9. Historia del Arte, Tomo 10, Salvat Mexicana de
Ediciones S.A. de C.V.,
1979.
10. La Sintaxis de la Imagen, D.A. Dondis,
Col. Educación Visual,
Ed. Gustavo Gili,
Barcelona.
11. The Cinema as a Graphic Art, Vladimir Nilsen S.,
Hill Wang,
New York, 1959.
12. The Encyclopedia of Art, Eleanor C. Munro,
Golden Press, N.Y.,
Cuarta Edición, 1965.
13. Toward Science in Aesthetics, Selected Essays,
Thomas Munro,
The Liberal Art Press,
1956.



2. *Idyllic Sacred Landscape*, from the "Odyssey" series of paintings.



2. Giovanni Bellini: *St. Francis in Ecstasy*. About 1480.







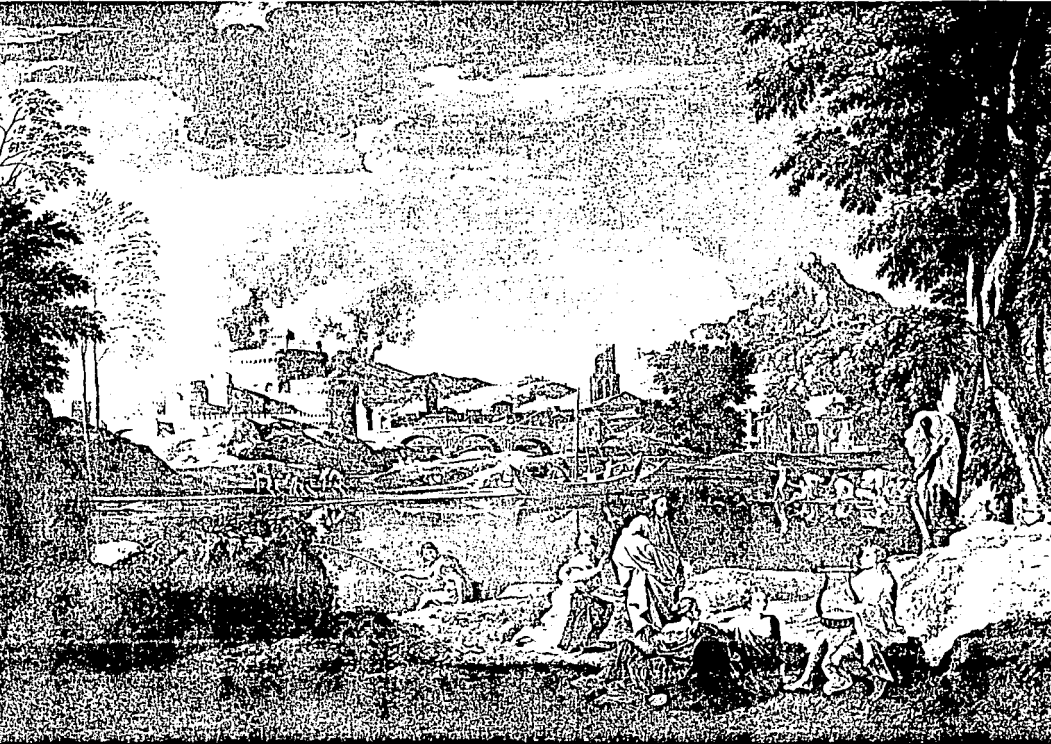
1. Hieronymus Bosch: *Garden of Worldly Delights*. About 1500.

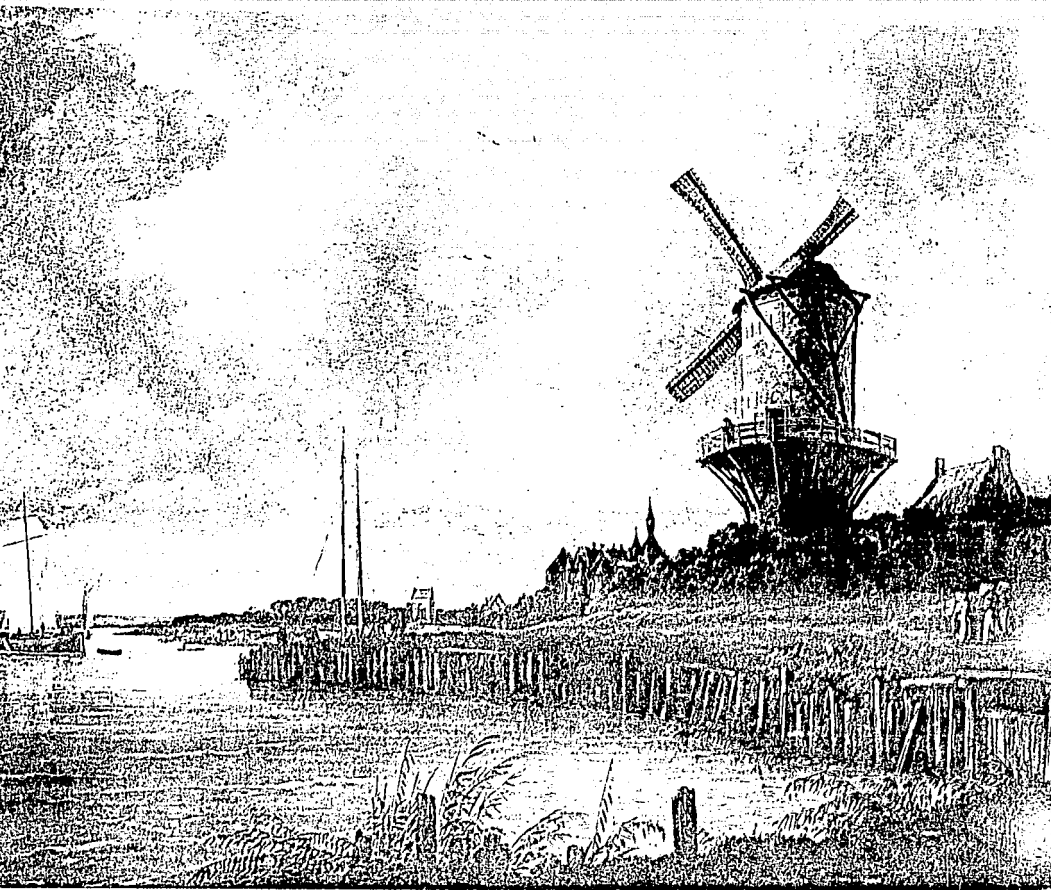
A la izquierda, una de las obras más célebres de F. Cuvilliés:
el Teatro de la Residenz, de Munich, construido en 1751-1753.
El palco central, destinado al príncipe, impuso al teatro
la planta ovalada, puesto que el exhibirse y poder ser visto
tenía por lo menos tanta importancia como el mismo
espectáculo escénico. Las luces, encendidas durante
la representación, permitían considerar a los espectadores
como actores refinados en el escenario de la vida real.

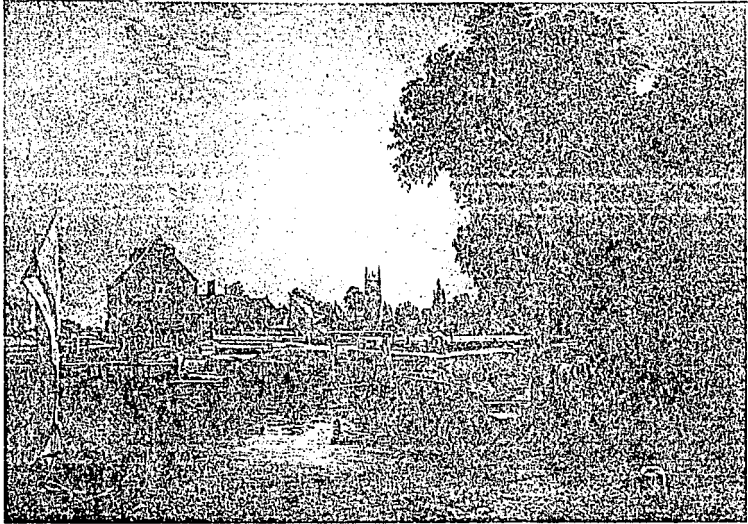
Abajo, detalle de la iglesia de Ottobeuren (Suabia), comenzada
en 1736 por Johann Fischer. Su decoración, llena de encanto
por la armonización de sus colores pastel con el blanco del fondo,
forma un espacio vibrante que anima todo el edificio.



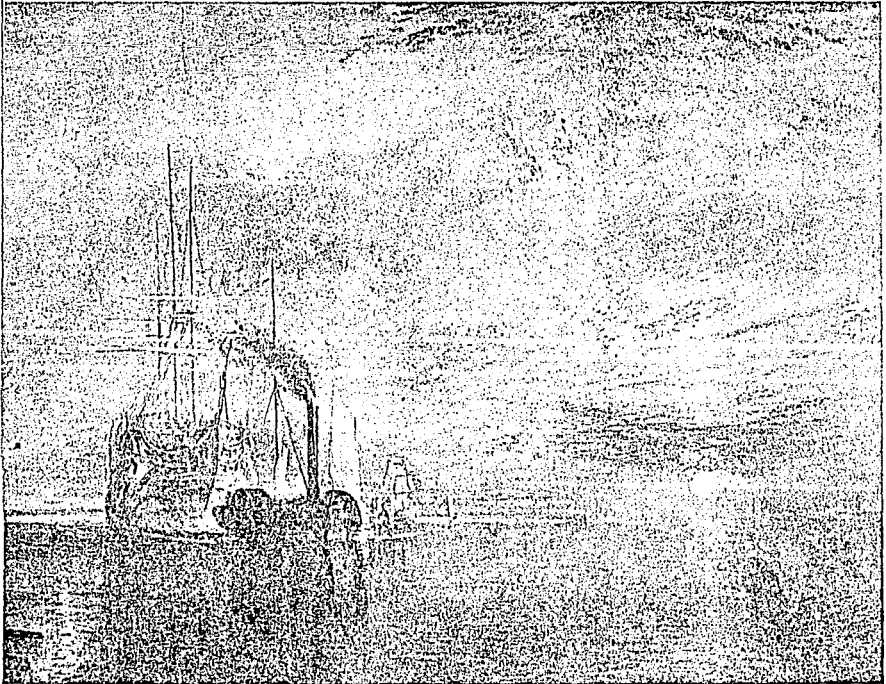
Abajo, Orfeo y Euridice (Louvre), pintado hacia 1650 por Nicolas Poussin. El interés por el paisaje, concebido a modo de teatro natural que se opone con su opulencia y fecundidad al hombre indefenso y frágil, es una de las características de este pintor, el más ilustre de todo el clasicismo francés. Poussin que se abstuvo de solicitar el favor de príncipes y prelados, se dedicó a pintar para los aficionados que le permitieron un arte independiente, sobrio y construido. Su refinada armonía cromática, su contenida sensualidad, su imaginativa concepción del espacio hacen de este cuadro una obra maestra.







2. John Constable: *Dedham Afill*, 1820.



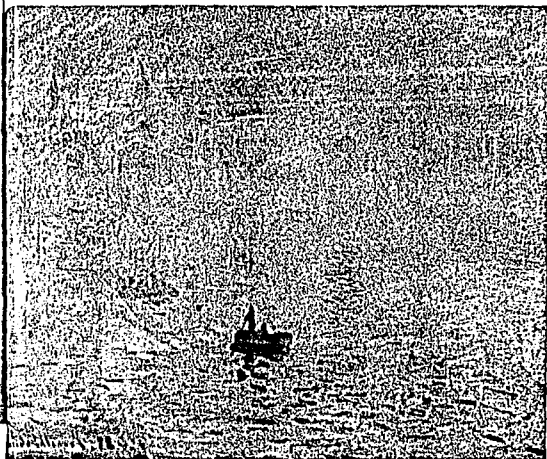


1. J. A. D. Ingres: *Mademoiselle Rivière*. 1805.



3. Eugène Delacroix: *Liberty Leading the People*, 1830.

3. Claude Monet: *Impression-Sunrise*. 187.



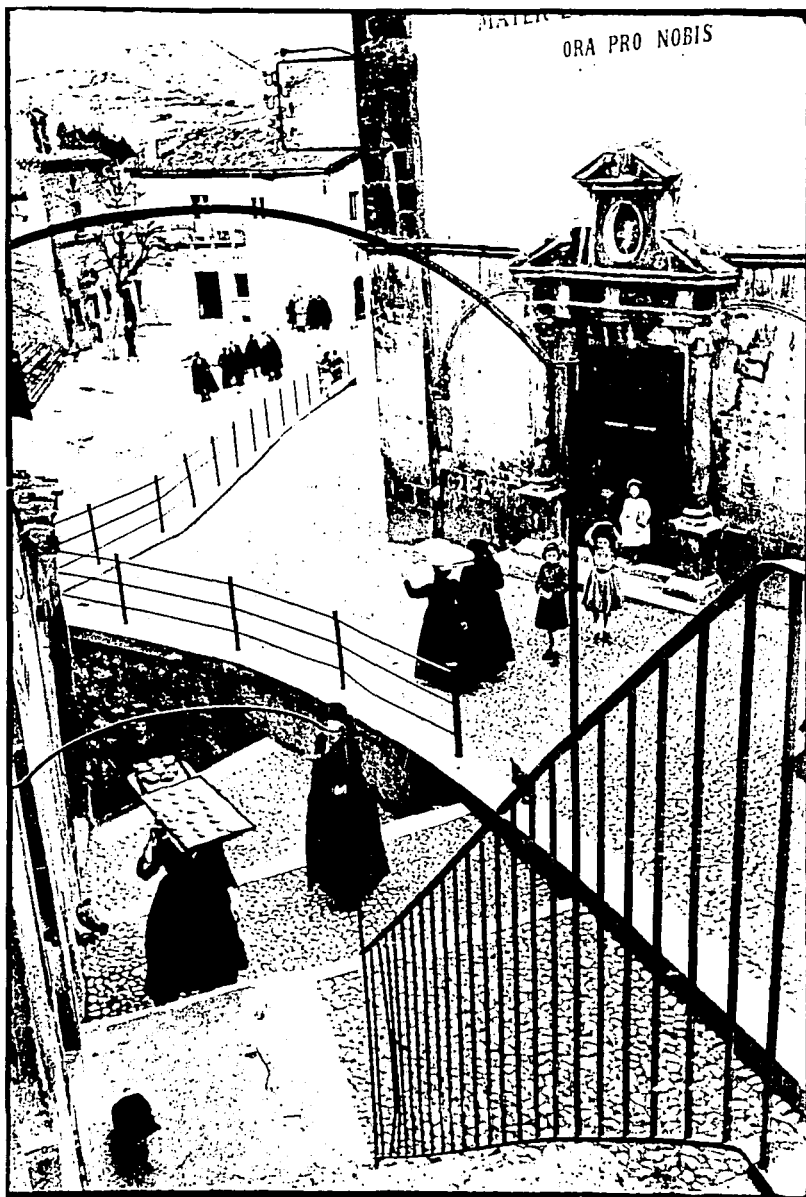
ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



J.B.C. Corot .En Flain Air .1867



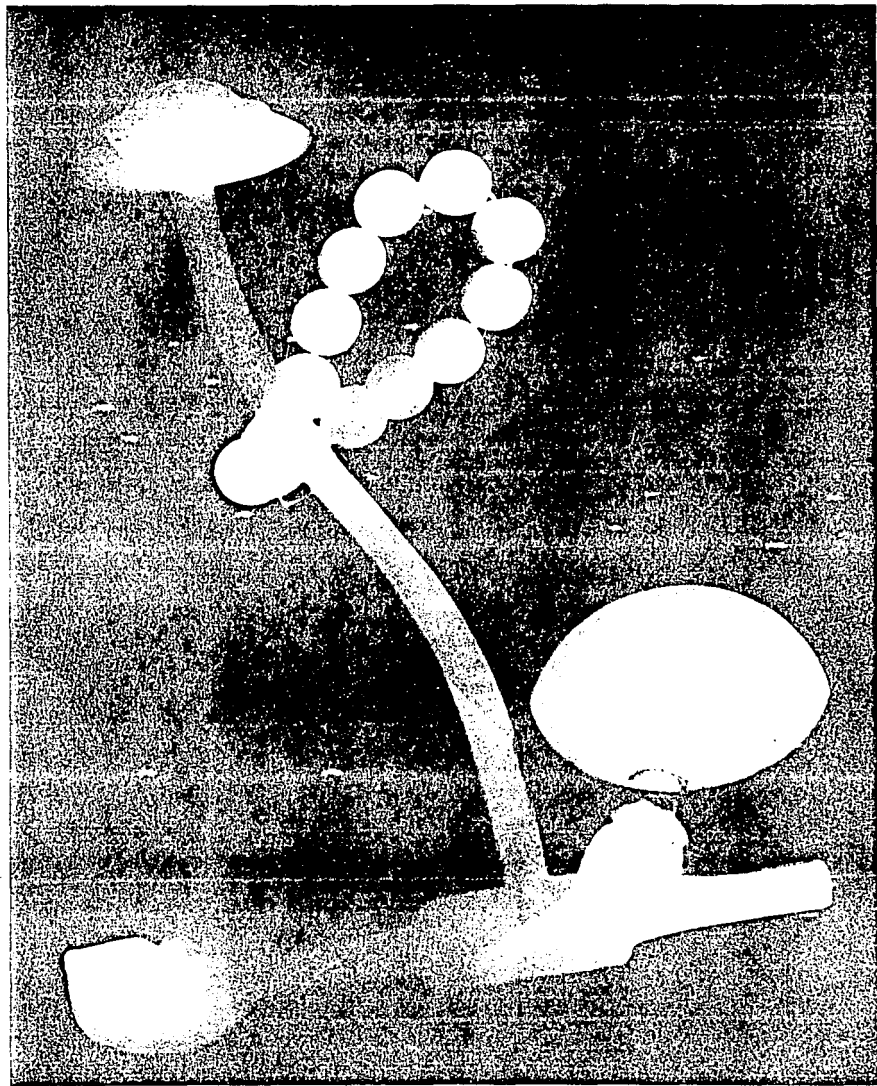
ALFRED STIFGLITZ, *Invierno en la Quinta Avenida, Nueva York*, 1893. Cópia en gelatino-bromuro sobre el negativo completo.
George Eastman House, Rochester (Nueva York)



HENRI CARTIER-BRESSON, *Abruzzo (Italia)*, 1953. Gelatino-bromuro, cortesia del autor



ANSEL ADAMS. *Mount Williamson, después de la tormenta*, 1944. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



MAN RAY, *Rayografía*, 1922. Gelatino-bromuro, de *Champs-Élysées*, París, 1922. The Museum of Modern Art, Nueva York

Los planos de ángulo más interesante son hoy los de «hacia abajo desde arriba», o «hacia arriba desde abajo», y sus diagonales.²

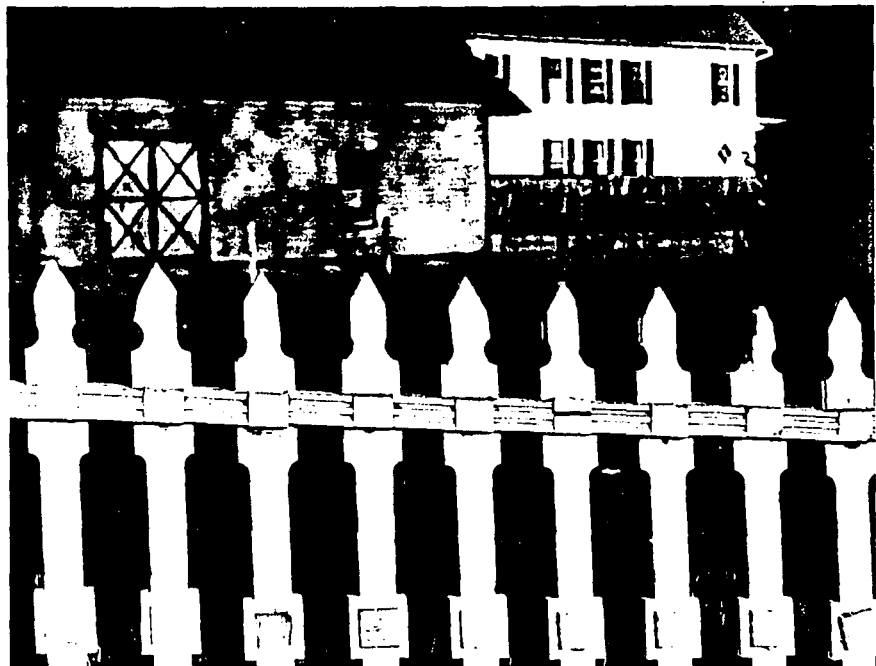
Es obvia la influencia de los realizadores cinematográficos vanguardistas en las fotos fijas de la «nueva fotografía» no sólo en planos generales, sino también en

los más torzados primeros planos. El pintor abstracto Fernand Léger, que se había sentido fascinado por el medio de expresión que era el cine y que dirigió *Le Ballet mécanique* (1924), escribió:

«¿Que representa eso? — es una trase sin sentido. Por ejemplo, con una iluminación cristal sobre una una de mujer — una una



EDWARD WESTON, *Muelle*, 1946. Transparencia en Kodachrome, George Eastman House, Rochester (Nueva York)



PAUL STRAND, *La cerca blanca, Port Kent (Nueva York)*, 1916. Fotografiado en *Camera Work*, n.º 49-59, 1917, The Museum of Modern Art, Nueva York

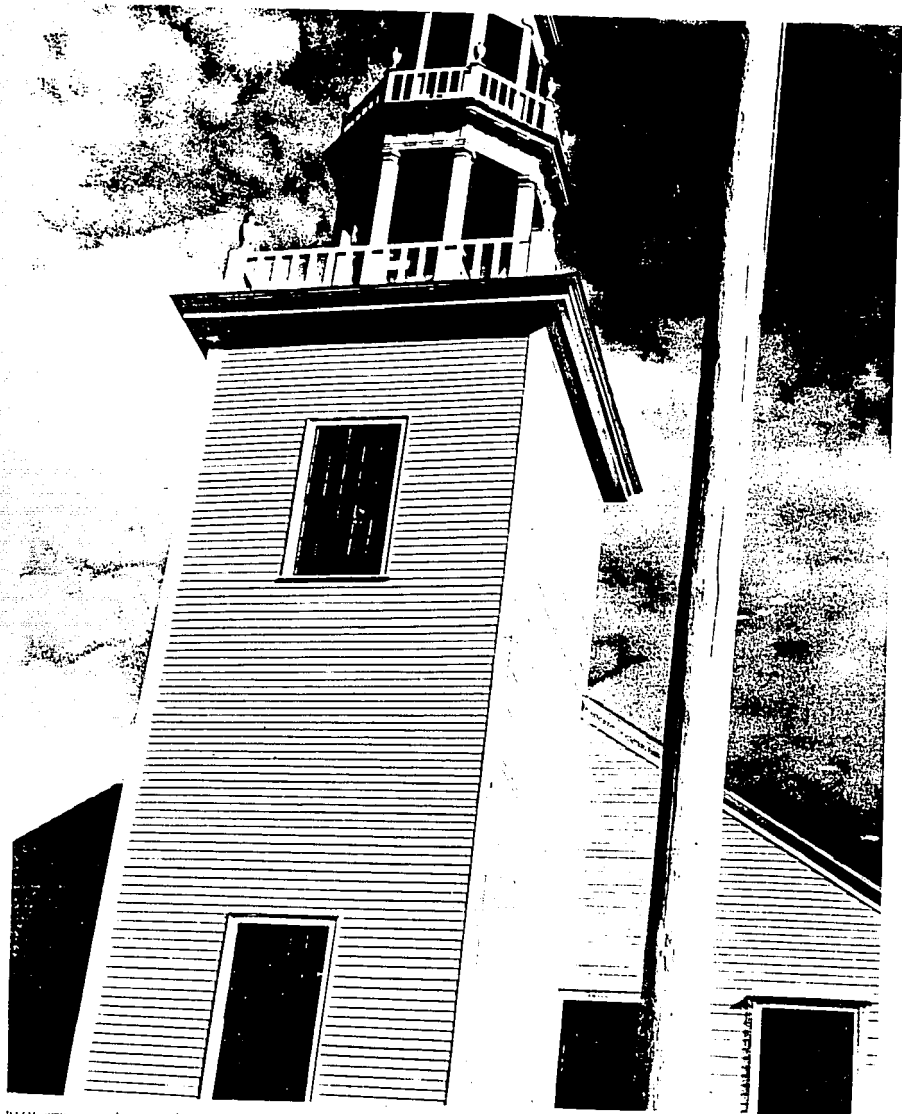
recta, pura, carente de trucos». Señalaba un marcado contraste con buena parte de la obra producida por los miembros de la Photo-Secession. Era profética en su nueva orientación de la estética fotográfica y en la vuelta a las tradiciones de la fotografía directa, que habría de ganar en auge durante los años siguientes a la guerra. En 1917, Strand escribió:

El problema del fotógrafo es ver claramente las limitaciones de su medio, y al mismo tiempo sus cualidades potenciales, porque es precisamente aquí que la honestidad —no menos que la intensidad de visión— se constituye en requisito previo de una expresión viva. Esto supone un verdadero respeto por el objeto que está frente a él, expresado en términos de claroscuro... mediante una gama de valores tonales casi infinitos que están más allá de la habilidad de una mano humana. La más plena realización de ello se obtiene sin trucos de procesos ni de manipulación, y gracias al uso de los métodos de la fotografía directa.¹²

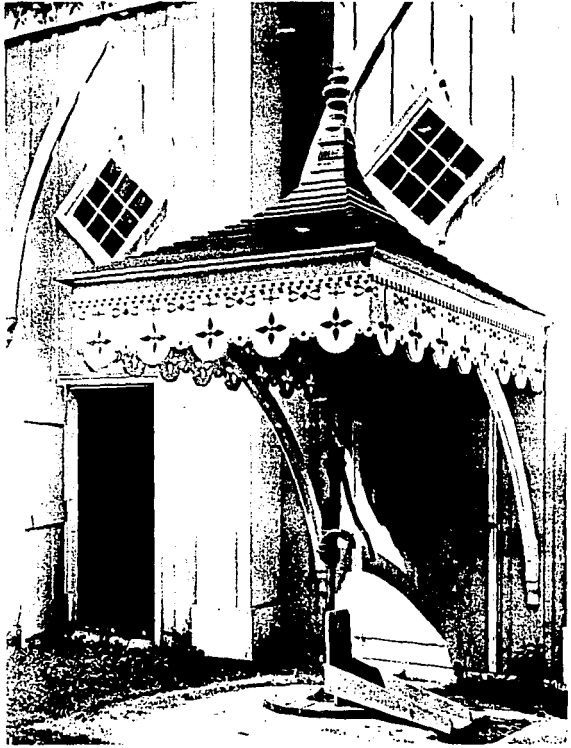
Strand figuró entre los primeros que descubrieron la belleza fotográfica de las máquinas de precisión. Realizó una serie de cercanísimos primeros planos sobre su cámara cinematográfica Akeley (se estaba ganando la vida con el cine) y sobre tornos eléctricos. En un viaje a

Maine descubrió la belleza de los detalles en despojos de madera, telarañas, plantas y otros objetos naturales. En 1923, dando clases a los estudiantes de la Escuela de Fotografía de Clarence Hudson White, formuló un contundente alegato por la revitalización de la artesanía y les habló sobre la necesidad de liberar a la fotografía de su dominación por la pintura, reconociendo en cambio que la cámara tiene su propia estética.

Los negativos de Strand eran vistos con intensidad y seguridad; su obra posee una cualidad rara vez encontrada en la fotografía: una cualidad que sólo cabe describir como lírica. Fotografió reiteradamente a personas y paisajes, procurando siempre un sentimiento del lugar, de la tierra, de sus habitantes. Hizo una serie de libros, iniciada con *Time in New England* (1950), editado por Nancy Newhall, quien seleccionó textos vinculados a Nueva Inglaterra, desde el siglo xvii hasta la actualidad, para acompañar a las fotografías.¹³ Las palabras y las imágenes se refuerzan e iluminan entre sí, con un efecto sinérgico. Para *La France de perfil* (1952), Strand encontró un colaborador en Claude Roy, quien utilizó una técnica editorial bastante



PAUL STRAND. *Ayantamiento*. Vermont, 1946. Gelatino-bromuro. The Paul Strand Foundation, Millerton (Nueva York)



WALKER EVANS, *Bomba de agua en Manne*, 1933. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York