

Maestros de la fotografía

Técnicas creativas de 100 grandes fotógrafos

Paul Lowe

Francis Frith / Timothy O'Sullivan & Mark Klett

Ansel Adams / Robert Adams / Joel Sternfeld / John Davies / Paul Graham
Joel Meyerowitz / Richard Misrach / Jem Southam / Simon Norfolk
Frederick H. Evans / Eugène Atget / Berenice Abbott / Walker Evans
Hiroshi Sugimoto / Andreas Gursky / Robert Polidori / Gregory Crewdson
Lisa Barnard / Man Ray / László Moholy-Nagy / Edward Weston
William Eggleston / Martin Parr / Alec Soth / Peter Fraser
Julia Margaret Cameron / Nadar / Lisette Model / Harry Callahan
Paul Strand / Norman Parkinson / Eve Arnold / Brian Griffin
Mary Ellen Mark / Bruce Gilden / Harry Borden / August Sander
Dorothea Lange / Horst P. Horst / Cecil Beaton / Malick Sidibé / Nan Goldin
Rineke Dijkstra / Wolfgang Tillmans / Steve Pyke / Laura Pannack
Eadweard Muybridge / John Heartfield / Ed Ruscha / Duane Michals
Nicholas Nixon / Cindy Sherman / Jeff Wall / Adam Broomberg &
Oliver Chanarin / Mishka Henner / Manuel Álvarez Bravo / Robert Frank
William Klein / Tony Ray-Jones / Garry Winogrand / Lee Friedlander
Elliott Erwitt / Josef Koudelka / Alex Webb / Dougie Wallace
David Alan Harvey / Weegee / W. Eugene Smith / Anders Petersen
William Albert Allard / Sebastião Salgado / Raghu Rai / Larry Towell
Paolo Pellegrin / John Stanmeyer / Jacob Riis / Lewis Hine
David Goldblatt / Danny Lyon / Bernd & Hilla Becher / Chris Killip
Larry Sultan / Jim Goldberg / Anna Fox / Richard Billingham
Roger Fenton / Erich Salomon / Henri Cartier-Bresson / Robert Capa
Larry Burrows / Philip Jones Griffiths / Gilles Peress / Anthony Suau
Susan Meiselas / David Burnett



Maestros de la fotografía

**Técnicas creativas de
100 grandes fotógrafos**

Paul Lowe

Página anterior

Gente rezando durante las primeras oraciones en la mezquita de Begova Džamija, en Sarajevo, Bosnia, tras su reapertura después de la guerra civil.

En contracubierta

Arriba © Wolfgang Tillmans, cortesía Maureen Paley, Londres; centro cortesía Anders Petersen; abajo © Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos

Título original: *Photography Masterclass. Creative Techniques of 100 Great Photographers*. Publicado originariamente por Thames & Hudson Ltd. en 2016
Diseño gráfico: Josse Pickard
Documentación: Jo Walton

Traducción: Cristina Zelich
Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL

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

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

© Quintessence Editions Ltd., 2016
© de la traducción: Cristina Zelich
para la edición castellana:
© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2017

Printed in Spain
ISBN: 978-84-252-3005-9

Editorial Gustavo Gili, SL

Via Laietana 47, 2.º, 08003 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61
Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

Índice

Prólogo	6
Introducción	8
Clave para los iconos de consejos y técnicas creativos	18
Lugares	42
Espacios	68
Cosas	90
Rostros	108
Cuerpos	134
Ideas	158
Momentos	180
Relatos	206
Documentos	228
Historias	252
Bibliografía	276
Glosario	278
Índice temático y onomástico	282
Créditos de las fotografías	288

Prólogo por Simon Norfolk

Me encontraba cenando en un restaurante de París la noche de los ataques terroristas en la sala de conciertos Bataclan y en el Stade de France en 2015. Los demás comensales recibieron, inquietos, mensajes de texto enviados por sus familiares desde lugares lejanos, y yo me sentí obligado a salir corriendo para ver con mis propios ojos qué estaba ocurriendo —a fin de cuentas, ese es mi trabajo, ¿no?—. Las calles estaban extrañamente desiertas y no había taxis, así que me monté en una bicicleta Vélib, del servicio de alquiler, y atravesé a toda velocidad la ciudad. Tenía la batería del móvil a cero, así que mi táctica consistió en seguir a los bomberos, y en un momento dado acabé en Les Halles, donde la policía pensaba que se habían escondido los atacantes. Un batallón de unidades SWAT de la policía, vestidos como insectos acorazados y erizados de armas y escudos, exploraba las calles. Seguí avanzando detrás de ellos acompañado por al menos una docena escasa de viandantes, que, móvil en alto, lo fotografiaban todo. Por algún motivo, algunos borrachos que volvían a casa, algunos vecinos inquietos y curiosos empujados por la morbosidad se habían transformado en los nuevos equipos de la CNN. Delante de nosotros, la policía estaba preparada para hacer frente a una violencia extrema; detrás, transmitiendo de manera informal a través de Facebook y Periscope, un grupo de chavales (todos eran chavales) vestidos con camisetas y vaqueros, deseosos de que se montara

un altercado, como esos pececillos que siguen a los grandes tiburones. Y yo, montado en una bicicleta de alquiler. No sabía por qué estábamos allí. O bien estábamos perdiendo el tiempo (los terroristas estaban en otro lugar) o estábamos a punto de convertirnos en esponjas, listas para absorber alguna bala perdida. Me preguntaba por qué pensaban que de repente se habían convertido en fotógrafos profesionales. Habían salido de casa aquella noche buscando diversión para la noche del viernes y ahora estaban allí, escribiendo el primer borrador de la historia, y un mundo impaciente esperaba su comunicado —al menos, eso era lo que ellos creían—. Y yo, ¿era diferente? ¿Por qué intentaba formar parte de aquello? ¿Por qué cualquiera toma fotografías? Ahora todos las hacemos, billones al día, y una pequeña cantidad de ellas son mías. Durante veinticinco años la fotografía me ha servido para pagar mi hipoteca, pero sigo sin saber por qué. Me sentía ridículo y superfluo en Les Halles, así que desistí y pedaleé de vuelta a casa por las calles vacías.

La respuesta más ajustada que puedo dar a la pregunta de por qué hago fotografías es una metáfora. Para mí hacer fotografías es como el punto de ignición de un motor de combustión; los ingredientes (gasolina vaporizada, aire) se unen en una obra maestra de la ingeniería, se comprimen en un momento preciso y exquisito y con una sacudida producen chispas brillantes y potencia. En la géne-

sis de una buena fotografía, todo el esfuerzo precedente (el tiempo de investigación en busca del especialista académico, el esfuerzo para subir la colina hasta el lugar antes de que la luz cambie, ese truco inteligente inventado para que el relato se exprese de manera nueva e intrigante, la metáfora plateada que envuelve toda la idea) se concentra en un instante, y entonces el tiempo te favorece y no te olvidas de cargar la batería de tu equipo y, y, y... Y cuando todo esto se condensa a la vez, en la misma fracción de segundo y alcanza el punto de ignición..., pues bien, la sensación de satisfacción es abrumadora. Es-Lo-Mejor.

Pasa muy pocas veces, pero cuando ocurre siento que es un privilegio poder hacer este trabajo. Milagroso. Como escribió Wordsworth, “era una dicha estar vivo en aquel amanecer”.

Algunos fotógrafos se ven a sí mismos como cazadores, merodeando y disparando a hurtadillas por las calles; pero yo no soy así: yo soy un recolector. A menudo pienso que no soy un fotógrafo de verdad porque, en ese momento de fusión, las imágenes parece que simplemente se desprenden de la cámara. Todo lo que tengo que hacer es salir y recogerlas, llevarlas a casa como si fueran gatitos extraviados. Todo el trabajo está hecho antes del momento de capturar la imagen. Imagino que un matemático teórico siente lo mismo cuando llega a la esquina inferior derecha de la pizarra y el último

cálculo se transforma en un ¡Eureka! al saber que funciona. Quizá sea por esto que rara vez reviso mis viejas fotografías, que me produzca tan poca satisfacción que me digan que mi trabajo es bueno, que conserve carpetas con proyectos sin publicar, que prefiera que otros diseñen mis libros o monten mis exposiciones. O escriban los prólogos de mis libros. Todo este trabajo posterior no da ni una milésima parte de la satisfacción que produce salir y provocar esas chispas mágicas.

No todo es un camino de rosas, por supuesto. Los fallos y los casi logros eclipsan los éxitos y algunas de las cosas que he visto por el camino han sido terribles y/o realmente horribles. Sin embargo, pienso que el motivo por el que sigo fotografiando y no me aburro o me siento amargado por las cosas que he visto, o el motivo por el que no me he vuelto loco o he tirado la toalla o me he pasado a lo que mi madre denomina “un trabajo de verdad”, es porque escucho las noticias de la noche y algún político mentiroso está contando sus mentiras, algún pseudoexperto está contando algo estúpido o algún idiota está siendo idolatrado; y entonces, ¡abracadabra!, de nuevo me siento furioso y me conecto a la red para intentar comprar un billete de avión, hago la maleta y me excuso ante la señora Norfolk, mientras pienso una vez más en cómo fusionarlo todo para que salten esas chispas.

Introducción

La imagen fotográfica, a pesar de estar todavía en pañales comparada con otras formas de expresión artística, impregna de tal modo nuestras vidas que resulta difícil imaginar cómo se puede describir e interpretar el mundo sin ella. Este libro ofrece una aproximación única al modo en que los fotógrafos piensan y sienten su práctica y a la manera en que la relacionan con su forma de entender el mundo físico y conceptual. Cada uno de los fotógrafos que aparecen en estas páginas posee una visión original y personal y ha utilizado los aspectos formales del medio no solo para describir el mundo, sino también para explorarlo, interpretarlo y cuestionarlo.

La imagen performativa

El acto de fotografiar puede considerarse una forma de *performance*, tanto si se trata de la “danza” colaborativa que tiene lugar entre el fotógrafo y el sujeto en una sesión de retrato, la gimnasia atlética del fotógrafo de calle o la teatralidad del fotógrafo de paisaje que utiliza un banco óptico de gran formato, colocado sobre un trípode, y observa la imagen con la cabeza cubierta con un trapo negro. La toma fotográfica puede compararse con un teatro improvisado, que obliga a tomar muchas decisiones al instante sobre cómo y qué fotografiar. Esto incluye decidir la composición formal de la imagen mientras el fotógrafo se mueve alrededor del tema, realizando pequeños cambios en la distancia y el espacio que influyen de forma importante en la forma final de la imagen que aparecerá en el encuadre. De esta manera, la fotografía puede considerarse como un espacio performativo. Es más, la *performance* de la captura de la imagen supone una coreografía entre el fotógrafo, el tema y el entorno. Al mirar una fotografía, el público o el espectador es invitado a reflexionar sobre qué habría ocurrido en los momentos anteriores y posteriores a la toma, y esto contribuye a una





La relación entre el tema y el fotógrafo es un elemento central de la práctica fotográfica; la mirada directa de este joven refugiado somalí, que observa a través de la puerta de un centro de acogida, interpela directamente al espectador.



Al mejorar nuestra visión fotográfica y nuestro sentido de la composición, podemos realzar nuestras fotografías personales de familiares y amigos. Este plácido momento, en el que el fotógrafo ha captado a su padre —un artista—, fue fotografiado con la cámara del móvil, durante una visita al hogar.



lectura imaginativa de la imagen. Así pues, se anima al espectador a participar activamente en la producción de un significado personal para la imagen, en lugar de permitir que el significado le sea impuesto exclusivamente por su autor. No importa el esfuerzo por parte del fotógrafo para predeterminar o controlar la interpretación de una imagen; únicamente cuando el espectador se compromete de forma única y personal con ella, el significado se determina finalmente. Una de las grandes alegrías de observar detenidamente las fotografías es descubrir nuevos aspectos o significados en una imagen que hemos escudriñado durante horas; el potencial de nuevas interpretaciones es casi ilimitado. Debemos detenernos en las imágenes presentadas en este libro y mirarlas con detenimiento, preguntándonos cómo funcionan, cómo están construidas y cómo transmiten su significado. No solo hay que buscar en ellas lecciones de técnica, sino también apreciarlas por las distintas maneras en las que utilizan la composición y las formas para ayudar a la interpretación de su contenido. Utilizaremos estas imágenes como fuente de inspiración para nuestro trabajo personal. A modo de ejercicio, salgamos un día y hagamos fotografías según el estilo de otro fotógrafo; reinterpretar el trabajo de los demás es una manera excelente de desarrollar nuestra visión personal.

El fotolibro

A través de las páginas siguientes, se hablará de algunos fotolibros clave realizados por fotógrafos. Utilizaremos los libros descritos como punto de partida para conocer la obra de cada fotógrafo y para, a continuación, ser capaces de profundizar en nuestra comprensión del propio medio. Aunque las fotografías se difunden a través de distintos medios (por ejemplo, exposiciones, revistas, proyecciones de diapositivas e Internet), el fotolibro es potencialmente la forma más eficaz

para el fotógrafo de presentar y difundir su obra en un formato coherente y específico. Permite al fotógrafo organizar y secuenciar su trabajo en forma de relato o estructura compleja y combinarlo, cuando sea adecuado, con información textual que interactúa con las imágenes, añadiendo significado.

El fotolibro ofrece una experiencia tangible a través de la cual las cualidades materiales y táctiles de su formato mejoran la experiencia de la obra por parte del espectador. Su tamaño, flexibilidad y la duración de sus materiales permiten también que sea compartido y distribuido en cualquier lugar. Muchos de los libros que aquí se mencionan poseen cualidades estructurales y físicas que intentan involucrar al espectador de manera más sutil y compleja, invitándole a participar de forma más activa en las ideas de un fotógrafo determinado. Mantener el interés por distintos tipos de fotolibros es una de las mejores maneras para desarrollar una visión fotográfica, tanto si profundizamos en un género en particular o en un fotógrafo como si nos centramos en un periodo histórico o si simplemente nos dedicamos a reunir una panorámica de nuestros fotógrafos favoritos.

La continuidad en la práctica

Muchas preguntas e ideas se han planteado reiteradamente a lo largo de la historia de la fotografía. Cada fotógrafo responde de forma personal, añadiendo nuevos conocimientos e interpretaciones que definen el desarrollo del medio. A lo largo de este libro se pueden detectar vínculos entre fotógrafos, que muestran cómo de forma regular emprenden un diálogo consciente y crítico con su propia obra, con la obra de los demás y con el modo en que todas ellas funcionan en su contexto. Pocos fotógrafos actúan de manera totalmente aislada; la mayoría desarrollan y cuestionan ideas y conceptos de otros.





www.ggiji.com — www.ggiji.com.mx

Para esta imagen de unos croatas celebrando la independencia de su país en 1991, se midió la exposición para el cielo del fondo, y luego se ajustó el flash a la misma apertura de diafragma. Así se consiguió un equilibrio entre la luz del primer plano y la del fondo, conservando el detalle de la puesta de sol.



(I) Al cerrar el encuadre sobre el bebé orangután, utilizando un teleobjetivo corto, se mantiene la armonía de la paleta de color, concentrando la atención del espectador en los ojos.

(D) Lo que se deja fuera del encuadre es tan importante como lo que se incluye en él. Esta fotografía de un funeral durante el conflicto en Bosnia, en 1992, se centra en el contraste entre la rosa y el uniforme del soldado; la emoción del momento se condensa y se transmite simbólicamente.

(DA) Cuando fotografiamos con poca luz, los resultados son impredecibles. Sin embargo, las sutiles cualidades de la luz en este bar japonés se conservaron al no caer en la tentación de utilizar el flash y sujetando con firmeza la cámara para que no se moviera.



Los fotógrafos que desarrollan su práctica en los niveles más altos son muy conscientes de las complicaciones y contradicciones del medio y exploran conscientemente la relación entre forma y contenido y cómo esta se relaciona con el significado de la imagen final. Sin embargo, los fotógrafos no se adentran en este proceso aisladamente. Interactúan y discuten su trabajo con sus colegas, amigos y mentores. A menudo muestran una gran sensibilidad hacia la historia del medio, haciendo referencias cruzadas en su obra con la de fotógrafos anteriores y trabajando en temas que han sido investigados por la generación precedente. Por ejemplo, el viaje por carretera para describir Estados Unidos está presente desde Timothy H. O'Sullivan (v. pág. 48) hasta William Eggleston (v. pág. 100) y Joel Sternfeld (v. pág. 54), pasando por Walker Evans (v. pág. 78), Robert Frank (v. pág. 186), Lee Friedlander (v. pág. 194) y Robert Adams (v. pág. 52). Cada uno ha tomado el testigo de la representación en una carrera de relevos sin fin, en la que cada generación trata la forma en que un conjunto determinado de problemas formales puede utilizarse para explorar un cambiante paisaje social, político y natural. También debe reconocerse la influencia de editores y educadores, clave en este proceso. Por ejemplo, Alexey Brodovitch, fotógrafo y profesor, inspiró toda una serie de prácticas fotográficas, haciendo de nexo de unión entre Tony Ray-Jones (v. pág. 190), Lisette Model (v. pág. 114), Garry Winogrand (v. pág. 192) y muchos otros. Estas conexiones y colaboraciones resultan fascinantes, y este libro intenta mostrar cómo problemas de representación, temas e ideas recurrentes impregnan la esencia del medio. El conocimiento de la historia sirve para contextualizar el propio trabajo en relación con los demás, y el descubrimiento de estas conexiones entre fotógrafos crea una conciencia más profunda del proceso de la fotografía.

Seleccionar 100 fotografías significa excluir a otros cientos. Los fotógrafos que hemos elegido aquí no son en modo alguno una lista definitiva de los mayores creadores de imágenes del mundo. Por el contrario, la intención ha sido sugerir una gama de metodologías y enfoques de trabajo, un repaso histórico amplio que explora el desarrollo tecnológico y estético de la fotografía y ofrece una visión del alcance global de este ámbito. Muchos de los fotógrafos seleccionados, como Henri Cartier-Bresson (v. pág. 260) o Ansel Adams (v. pág. 50), son muy conocidos, pero también se han incluido otros nombres no tan famosos, por ejemplo, Laura Pannack (v. pág. 156) y Dougie Wallace (v. pág. 202). Los temas que estructuran el libro constituyen un intento de codificar la diversidad de enfoques visuales que se utilizan para tratar el mundo a través de la cámara, ofreciendo una interpretación y categorización renovadas de los géneros tradicionales: el paisaje, el retrato, el bodegón, la fotografía de calle, la moda, el reportaje, etc. La idea de géneros es útil para la clasificación de distintos estilos y enfoques, pero en muchos casos estos se solapan, y son muchos los fotógrafos que trabajan transversalmente. El análisis de los detalles prácticos de la realización de una fotografía es de gran ayuda para ahondar en su interpretación y comprensión, y este libro pretende ofrecer una visión de los métodos e ideas del autor. Ofrece un punto de partida para seguir a los fotógrafos seleccionados y explorar su obra con más detalle, utilizándolos y utilizando los temas presentados como una forma de adentrarse en la rica historia del medio. Cada entrada incluye una biografía corta del fotógrafo, un comentario amplio de una imagen específica y una serie de consejos organizados en torno a doce áreas —identificadas cada una de ellas con un icono— que cubren toda una serie de conceptos y habilidades metodológicas y técnicas, que se explican en las páginas siguientes.





www.ggili.com — www.ggili.com.mx

La fotografía está íntimamente unida al tiempo. Las capas de nieve, sangre y huellas de esta imagen tomada tras un ataque contra civiles durante la guerra en Chechenia en 1994 funcionan como rastro visual de dicho acontecimiento traumático y exigen al espectador que imagine el horror de lo que ocurrió allí.



Esta fotografía de Sarajevo, tomada durante el asedio de 1994, fue realizada con una cámara panorámica Fuji de 6 x 17 cm. Muchas cámaras digitales tienen un modo panorámico o bien se puede realizar una serie de imágenes que se solapan y se fusionan en la postproducción.

Claves para los iconos de consejos creativos

Cada entrada de este libro va acompañada por una serie de consejos técnicos y creativos organizados según los siguientes temas: cámara, color y tono, composición, digital, exposición, flash, objetivos, luz, lugar, método, procesamiento y tema. Cada tema va acompañado de su correspondiente icono. A continuación se ofrece una explicación de cada uno de ellos.



Cámara



Objetivos



Color y tono



Luz



Composición



Lugar



Digital



Método



Exposición



Procesamiento



Flash



El tema



Cámara

En cierto sentido, todas las cámaras, sean analógicas o digitales, son lo mismo; todas tienen un objetivo y una superficie sensible a la luz, sobre la que se registra la imagen. Sin embargo, los distintos formatos y tipos de cámara ofrecen ventajas y desventajas específicas que las hacen más o menos adecuadas para determinados géneros fotográficos.

Réflex de objetivo único intercambiable (SLR)

La SLR es la cámara más flexible y adaptable de todas las cámaras, ya que puede utilizarse con toda una amplia gama de objetivos que incluye también los zooms. Ofrece imágenes de gran calidad. Es una buena cámara multifunción que puede utilizarse eficazmente para casi cualquier género.

Telemétrica

Las cámaras telemétricas, como la Leica, son excelentes para la fotografía de calle y para trabajar en situaciones comprometidas, ya que son pequeñas, silenciosas y discretas. El visor directo ofrece una visión clara y es excelente para objetos que se mueven velozmente, ya que permite ver más allá de los bordes del encuadre para predecir la

llegada de elementos dentro de la composición. Funcionan mejor con la gama de objetivos que va desde el normal al gran angular medio.

Cámaras de medio formato

Las cámaras de medio formato son más pesadas y más engorrosas que las SLR, pero permiten obtener imágenes de mayor calidad porque la película o el sensor es mucho mayor. Son excelentes para paisaje, retrato y trabajo de estudio, sobre todo si se utilizan con trípode. Los formatos 6×6 o 6×7 dan a la imagen final una cierta sensación de peso y presencia.

Cámaras de gran formato

Las cámaras de gran formato, también denominadas *bancos ópticos*, utilizan negativos grandes en hojas, cuyo tamaño suele ser 13×10 cm o 25×20 cm. Ofrecen una calidad excepcional; una copia por contacto directamente del negativo sobre el papel da un nivel de detalle y de valores tonales extraordinario. Las cámaras de gran formato también permiten descentrar el objetivo en relación con el plano de la película, para así corregir las distorsiones en el momento de la toma. Esto es muy útil para el trabajo de arquitectura y de paisaje.



El disparo a contraluz ha creado un efecto casi monocromático en esta fotografía de playa, con la luz del atardecer bañando las sombras y las luces altas con calidez. El teleobjetivo también ha comprimido la perspectiva.



Color y tono

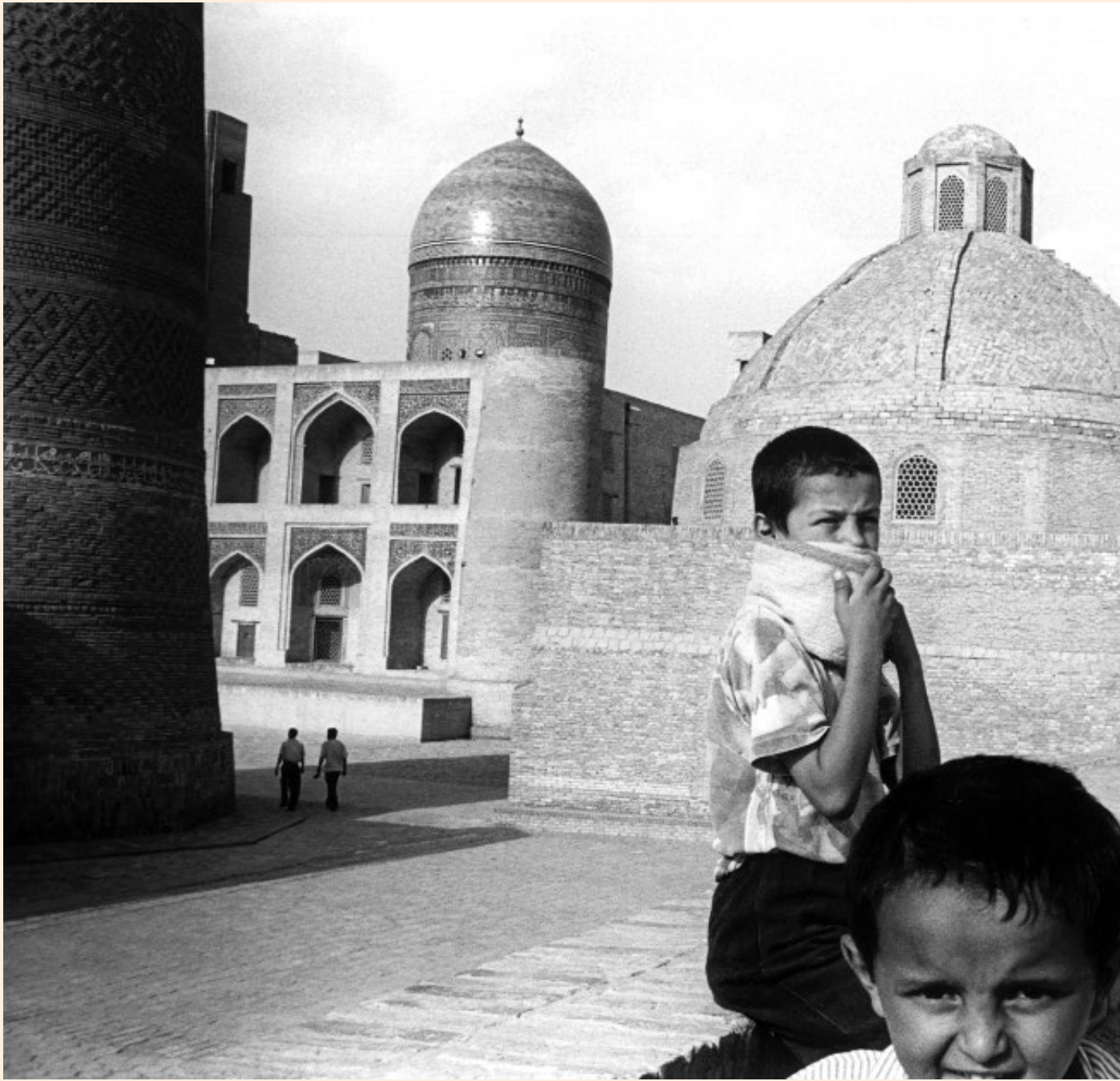
Tanto si se fotografía en color o en blanco y negro, es fundamental comprender el modo en que la luz afecta a la fotografía. El control de toda una gama de tipos distintos de luz y el uso creativo de la misma son claves para expresar la visión personal del fotógrafo en la fotografía resultante.

Color frente a blanco y negro

El blanco y negro crea una sensación más analítica y abstracta, al enfatizar las formas y dar una sensación de atemporalidad. El color tiende a ser más visceral y añade claramente un nivel añadido de pura descripción. La elección del color adecuado o del rango de exposición para hacer que la sensación coincida con el color y el tono de la imagen final tiene un efecto emocional o psicológico importante. Fotografiar con el cielo nublado crea una gama de colores suave y apagada, con una saturación baja y un nivel alto de detalle, ya que se registrarán todos los tonos; mientras que trabajar al atardecer da colores cálidos, ricos y saturados, con negros profundos y luces altas con detalle. En blanco y negro, la luz provoca un efecto similar. El flash se utiliza para obtener colores brillantes, creando un efecto hiperreal. Algunos fotógrafos prefieren determinados tipos de luz, disparando en situaciones de contraste alto o bajo para dar a sus imágenes una sensación y una paleta de color consistentes. Sin embargo, es vital desarrollar la capacidad para trabajar con distintas intensidades de luz y para comprender cómo influyen en los colores de la escena. Fotografiando en momentos diferentes del día o de la noche y en situaciones distintas, en interior o en exterior, es posible desarrollar una memoria visual de cómo el color cambia la atmósfera de una imagen.

El color de la luz

Los distintos tipos de luz, tanto natural como artificial, tienen temperaturas de color diferentes. La luz del mediodía no es saturada y su temperatura es relativamente azul, por lo que puede parecer “descolorida”. Muchos fotógrafos evitan fotografiar al mediodía, sobre todo si trabajan en color, prefiriendo trabajar al amanecer o al atardecer, cuando la altura del sol sobre el horizonte forma un ángulo con la tierra y produce una luz que, aun siendo todavía bastante fuerte, es muy direccional, de color cálido y más interesante. Por la mañana temprano, las sombras intensas que se proyectan en la escena crean efectos espectaculares; por la tarde, estas sombras cambian por completo de nuevo. Debemos, pues, tenerlas en cuenta como un elemento de nuestra composición. En interior, la luz que proyecta una única bombilla será muy cálida, casi anaranjada; también será dura, ya que procede de una fuente de luz pequeña; se puede utilizar una lámpara de mesa para iluminar solo al sujeto, dejando el resto de la habitación en penumbra. La luz fluorescente suele ser suave, pero hay que tener en cuenta que produce una luz verdosa, aunque las películas negativas y las cámaras digitales resuelven bien este problema. Sin embargo, hay que tener cuidado cuando tenemos luz natural que entra por la ventana y luz fluorescente en la misma escena, ya que tienen temperaturas de color muy distintas y puede resultar difícil equilibrarlas.



Esta fotografía de la ciudad antigua de Bujará, en Uzbekistán, captura el instante en que la luz y la actividad de la calle se combinan con la geometría de los edificios, para crear una composición equilibrada. La figura pequeña del hombre que está a la derecha puede leerse como un signo de puntuación que devuelve la mirada al centro del encuadre.



Composición

Existen muchas “reglas” de composición que ayudan a crear imágenes potentes e interesantes, pero no hay que olvidar que las reglas están ahí para ser rotas. Hay que recordar siempre, en primer lugar, qué se pretende decir con la imagen y luego pensar cómo decirlo, utilizando las técnicas formales disponibles para resolver el contenido de la imagen.

Aprender cómo ve la cámara

Tenemos que aprender cómo ve la cámara, porque una fotografía no reproduce una escena del mismo modo en que lo hace el ojo. La cámara solo registra una parte de una escena mayor y la reduce a dos dimensiones, encuadrándola y capturando un momento en el tiempo. Cuando miramos una escena, el ojo selecciona solo determinados elementos e ignora el resto. En cambio, la cámara ve todos los detalles. Elementos en los que no hemos reparado pueden resultar predominantes vistos en la copia final. Hay que ser muy consciente del propio encuadre; cuando miramos, nuestros ojos no tienen un marco, por lo tanto hay que aprender a encuadrar. Una técnica sencilla es utilizar las manos formando un rectángulo y mirar la escena a través de él. La forma en que los elementos que se encuentran dentro del encuadre interactúan con el propio marco es fundamental; algunas imágenes utilizan el encuadre como si se tratara del marco de una pintura, rodeando el tema y “sosteniéndolo” en el espacio; otras cortan el encuadre de forma dinámica, y los bordes del encuadre cortan elementos de la imagen, recor-tándolos y creando energía y dramatismo. La mejor manera de aprender qué elementos hacen que una imagen bidimensional resulte interesante es observando muchos tipos distintos de imágenes, no solo fotografías, sino también obras de arte, ya que cualquier artista tiene que enfrentarse con la organización del espacio dentro del marco. Cuantas más imágenes analicemos con cuidado, más información iremos guardando en nuestro “banco de memoria”, que nos ayudará a mejorar la composición de nuestras fotografías.

Regla de los tercios

Este método de composición se viene utilizando desde la Grecia antigua. Divide el encuadre en tercios, tanto horizontalmente como verticalmente, obteniéndose así seis puntos de intersección. Si colocamos elementos de la composición sobre esas líneas y puntos, la imagen aparecerá bien compuesta. En los paisajes, la línea del horizonte se coloca a menudo sobre uno de estos ejes. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, si únicamente utilizamos esta forma de componer, nuestras imágenes serán repetitivas. Al utilizar la regla de los tercios, generalmente las imágenes parecerán “equilibradas”, otro aspecto importante de la composición. El equilibrio significa también trabajar con el “peso” visual de los elementos de la composición; por ejemplo, un objeto pequeño y oscuro colocado en la esquina del encuadre hará de contrapeso del resto, ocupado por una zona amplia e iluminada, o al contrario.



Digital

Las cámaras digitales tienen ahora tanta calidad que son capaces de generar archivos similares a los negativos en película; las cámaras con respaldo digital de medio formato ofrecen una resolución que rivaliza con las de las cámaras de gran formato. La tecnología digital tiene ventajas evidentes en términos de velocidad, respuesta y coste, ya que la película y su procesamiento son caros. El auge de las cámaras digitales ha llevado a los fotógrafos a fotografiar en condiciones de luz muy malas, ya que la sensibilidad de los sensores digitales suele sobrepasar la de la película. La posibilidad de comprobar la imagen instantáneamente es una gran ventaja, sobre todo si también se utiliza el histograma para verificar la exposición. Sin embargo, a veces resulta útil apagar la pantalla del dorso de la cámara y disparar a ciegas para así desarrollar nuestro ojo y nuestro instinto, en lugar de confiar siempre en la cámara. Para obtener la mejor calidad, siempre hay que disparar en modo RAW si queremos utilizar las imágenes para publicar o exponer. Se puede generar después un archivo jpeg, pero el formato RAW es el equivalente al negativo en película.

Las cámaras de los móviles

La principal ventaja de tener una cámara en el móvil es que siempre la llevamos en el bolsillo: la cámara que más utilizamos es aquella que siempre nos acompaña. Los modernos *smartphones* tienen cámaras con una resolución más alta que las cámaras digitales de hace una generación. Son perfectas para la fotografía de diario, especialmente si la intención es publicarlas en pantalla y en línea. Los fotógrafos profesionales utilizan mucho los móviles, no solo para realizar instantáneas sino también para los trabajos de encargo, ya que la naturaleza discreta del móvil les permite disparar sin llamar la atención. El uso del móvil permite obtener resultados profesionales, además de permitir al fotógrafo mezclarse con la multitud.

Consejos prácticos

Hay que sostener el móvil como si fuera una cámara, utilizando ambas manos; así se reduce el movimiento de la cámara y se compone más fácilmente. Se puede utilizar la pantalla del móvil como si fuera el cristal esmerilado de un banco óptico; proporciona una visión más clara del tema. Al igual que en las cámaras, el flash que incorporan los móviles suele dar una luz dura e implacable que es mejor evitar en la mayoría de los casos. Para facilitar la composición, se activa la retícula de la cámara; así es más fácil obtener imágenes rectas, y también es una guía útil para componer siguiendo la regla de los tercios. Es aconsejable utilizar el HDR automático, ya que ofrece los mejores resultados en condiciones de iluminación difíciles. Hay que aprovechar el tamaño pequeño y la ligereza de los móviles, que permiten sostenerlo en alto o a baja altura para conseguir ángulos distintos. Se pueden utilizar los controles de volumen del móvil si se necesita un disparador. Hay que probar algunas de las múltiples aplicaciones disponibles que añaden automáticamente efectos a las imágenes, pudiendo así recrear toda una gama de estilos con solo pulsar con el dedo.



(A) El modo "ráfaga" de la cámara de los móviles suele ser muy útil cuando se fotografía a sujetos que se mueven rápidamente. Para esta toma de un velódromo, se realizó una secuencia de diez disparos, de tal modo que se pudo elegir aquel en el que los ciclistas estaban en la mejor posición.

(D) Fotografiar apuntando hacia una fuente de luz produce un resplandor, pero en esta imagen, tomada al amanecer, un rayo de luz en diagonal añade movimiento a la composición.





Exposición

Comprender cómo exponer creativamente las imágenes con control constituye una ayuda importante para el desarrollo de nuestra capacidad de expresar fotográficamente nuestras ideas.

Exposiciones promediadas

El fotómetro de la cámara es muy preciso, pero está diseñado para realizar lecturas promediadas de la escena y realizar una exposición que presentará un conjunto de valores medios. Esto se basa en lo que se denomina el “18 % de gris”, refiriéndose a un tono que es el adecuado para la mayoría de las situaciones. Sin embargo esto hace que todas las imágenes se expongan de la misma manera, y el fotógrafo pierde el control de la exposición. Tanto si se dispara con película o con una cámara con sensor digital, existe un rango de exposición limitado, o rango dinámico, en que es posible registrar los detalles. Aunque el rango dinámico se está ampliando a medida que se mejo-

ran los sensores, fuera de dicho rango nada quedará registrado en la imagen final: en las luces altas, la imagen será totalmente blanca; en las sombras, será completamente negra. Cuando la diferencia entre las zonas más iluminadas y las más oscuras es tan grande que una única exposición es incapaz de registrar ambas, es necesario decidir si se conservan los detalles en las sombras y se pierden detalles en las luces altas, o al contrario. Una exposición promediada coloca la medición en el centro del posible rango, de tal modo que cualquier cosa que quede cuatro puntos por encima o por debajo no ofrecerá ningún detalle. En general, se obtendrá una imagen aceptable, aunque quizá un poco sosa y plana. Si se decide mover el rango hacia arriba o hacia abajo, subexponiendo o sobreexponiendo la película, controlaremos la exposición y podremos realizar una imagen más interesante.

Ahorquillado y exposición

Cuando nos enfrentamos con una iluminación difícil, haremos una serie de exposiciones con intervalos de 1/2 o 1/3 puntos a ambos lados

(I) Subexponiendo la toma, conservamos los detalles en las luces altas al fotografiar temas con muchas zonas claras. Sin embargo, al fotografiar escenas nevadas, como este pueblo de montaña en Bosnia, una ligera sobreexposición a partir de la lectura que nos da la cámara hará que la nieve se mantenga blanca. El ahorquillado es útil para determinar el nivel preciso de sobreexposición o subexposición que hay que utilizar.

(D) Para la fotografía de esta puesta de sol se basó la exposición en la línea del horizonte, con el fin de que la imagen conservara la saturación necesaria. Si se hubiera medido la exposición sobre el fondo, toda la atmósfera se habría desvanecido y la imagen habría perdido todas las tonalidades del cielo.



de la exposición básica y luego elegiremos la mejor. Esto se denomina “ahorquillado”, y actualmente muchas cámaras tienen un programa que lo implementan automáticamente. Podemos sobreexponer o subexponer una escena deliberadamente para hacerla más interesante. Las puestas de sol y los disparos a contraluz suelen resultar mejor si se subexponen, ya que así se aumenta la saturación de los colores, mientras que la sobreexposición produce el efecto contrario, aclarando los colores y restándoles intensidad. Se puede hacer una imagen en clave alta (*high-key*), en la que predominará la claridad y el brillo sobreexponiendo, o una imagen en clave baja (*low-key*), que será oscura y dramática, subexponiendo. Una escena cotidiana se puede transformar con una exposición cuidadosa.

Test de exposición

Tomaremos una serie de objetos cotidianos (por ejemplo, fruta, un tazón o un libro) y los colocaremos sobre una mesa próxima a una ventana, para iluminarlos lateralmente. Luego colocaremos la cá-

mara sobre un trípode frente a la mesa y tomaremos una lectura de exposición promediada con un tiempo de exposición de $\frac{1}{4}$ de segundo. Haremos una foto de esta escena con la lectura media; ahora cerraremos cuatro puntos el diafragma y tomaremos otra imagen. A continuación realizaremos más exposiciones y cada vez abriremos un punto, hasta llegar a cuatro puntos por encima de la exposición original. Si alcanzamos los límites de apertura del objetivo, cambiaremos la velocidad de obturación un punto. Observaremos detenidamente las imágenes para ver cómo los cambios de exposición afectan a los tonos, sobre todo en las luces altas y en las sombras. Observemos cómo, cuando la imagen está subexpuesta o sobreexpuesta, las sombras se llenan y se vuelven negras, mientras que aparecen más detalles en las luces altas; o al revés: cómo las luces altas “se queman” y se vuelven completamente blancas, apareciendo más detalles visibles en las sombras. Intentemos utilizar este conocimiento para exponer de forma creativa, subexponiendo o sobreexponiendo la imagen para obtener el resultado deseado.



(I) Se sostuvo el flash alejado de la cámara para crear una luz direccional sobre los rostros de estas mujeres chechenas que participaban en una protesta pacífica en 1994. También se utilizó un gel cálido sobre el cabezal del flash para evitar que el tono de la piel fuera demasiado frío y azulado.

(D) En la fotografía de este orangután adulto se utilizó un flash de relleno y se disparó con un teleobjetivo. Sin el flash, la piel y los ojos del animal habrían quedado oscuros y sin vida. El flash ha acentuado las luces altas y ha añadido un brillo en los ojos.



Flash

Una forma de describir la utilidad del flash sería definiéndolo como un sol de bolsillo; sin embargo, es también clave comprender cómo utilizarlo eficazmente. Al igual que la luz natural del sol, el flash puede usarse para dar una luz cruda, directa y direccional o bien una iluminación suave y uniforme. Muchas cámaras tienen actualmente un flash incorporado que solo puede iluminar el tema frontalmente. Lo ideal es utilizar un flash portátil, montado sobre la zapata de la cámara o utilizado por separado, conectándolo con un cable TTL o con un disparador infrarrojo.

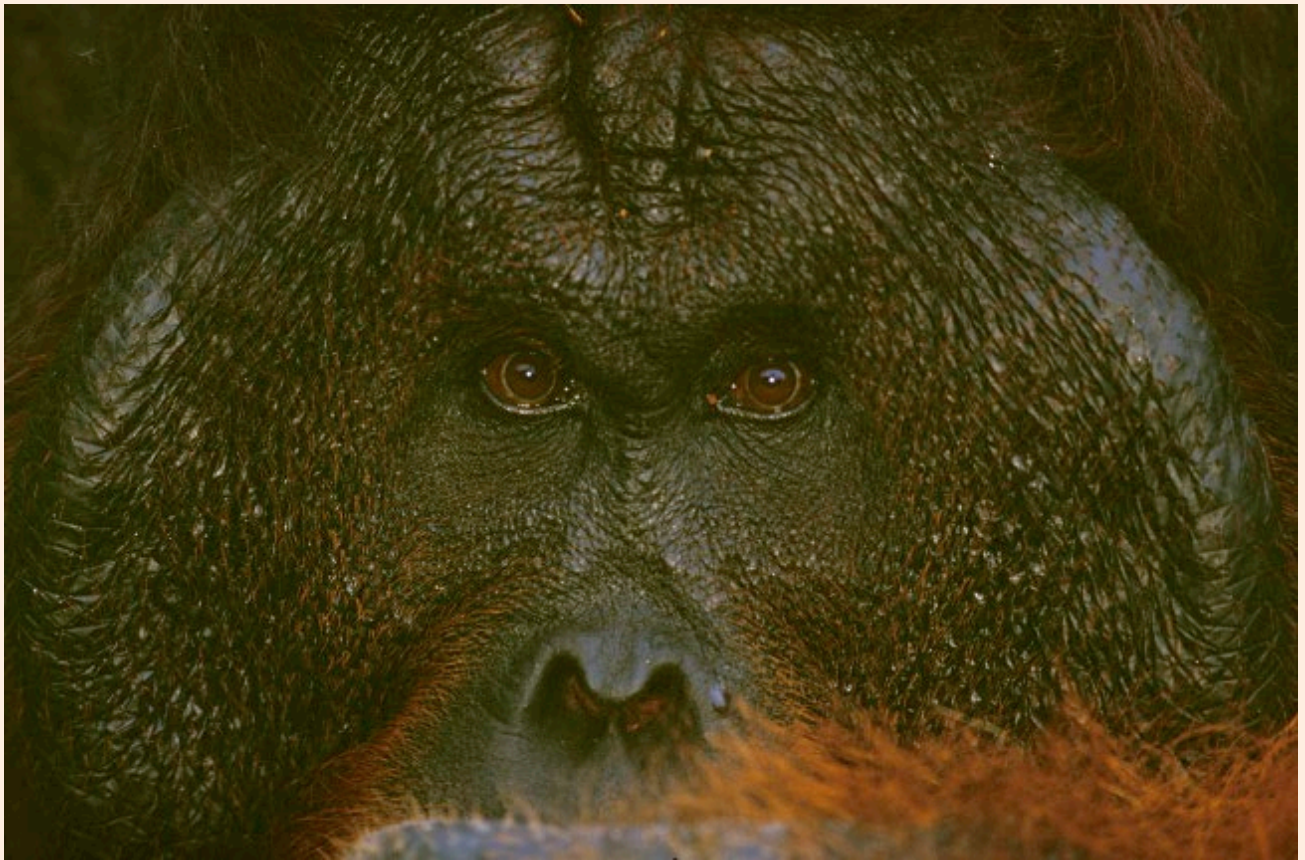
Flash directo y flash de relleno

La forma más obvia de utilizar el flash es montándolo directamente en la cámara, aunque este suele ser el peor modo, a menos que no haya otra solución. El flash directo da bordes muy marcados, crea un contraste alto, aplana los rasgos del sujeto y produce ojos rojos. Solo debe utilizarse cuando no existe otra alternativa, por ejemplo, en un lugar con poco espacio donde hay que luchar con otros fotógrafos para hacerse un hueco o cuando el sujeto está muy lejos. Otra situación en la que el uso del flash directo resulta útil es cuando se utiliza como luz de relleno para reducir el contraste en un tema iluminado por detrás, por ejemplo, una persona de pie, dando la espalda al sol.

La técnica para esto es ajustar el flash $2\frac{1}{2}$ por debajo de la luz ambiente, dependiendo de la intensidad que queramos dar a la luz de relleno. Esto significa que si la lectura de la luz para la escena en general es, digamos, $1/250$ con $f11$, el ajuste del flash será $f5.6$, $f8$ o $f9$. Lo mejor es probar hasta encontrar una proporción entre el flash y la luz de día que nos guste. La mayoría de las cámaras y los flashes modernos trabajan con TTL (medición a través del objetivo) y la potencia del flash se puede ajustar con facilidad.

Esta técnica también puede utilizarse al contrario, es decir, haciendo que la luz del flash sea más potente que la luz natural, actuando así de luz principal. De este modo se consigue que el día se transforme en noche o, si se utiliza al anochecer, crear una imagen dramática. La técnica consiste en medir la luz general, digamos $1/60$ con $f11$, y utilizar el flash a $f11$ pero con una velocidad de obturación de $1/250$; así el fondo se oscurecerá en dos puntos respecto del primer plano que aparecerá iluminado por el flash. Otra posibilidad: al anochecer, para equilibrar el flash y la luz disponible en la misma proporción podemos, por ejemplo, ajustar la lectura general a $1/15$ con $f5.6$ y ajustar también el flash a $f5.6$; así obtendremos un equilibrio entre el fondo y el primer plano.

Siempre que sea posible, lo mejor es separar el flash de la cámara, conectado con un cable, y utilizarlo desde un lado, sosteniendo



el flash en una mano y la cámara en la otra. El flash puede dirigirse hacia el sujeto desde un lado, con un ángulo de 45-90°. Esto da una luz direccional más interesante, que añadirá una profundidad considerable a la imagen final.

Flash compensado y flash rebotado

Otra técnica similar a la del flash de relleno es equilibrar el flash con la luz disponible en el interior. Esto significa realizar una lectura de la luz general y utilizar el flash para llenar el primer plano, ajustando una exposición larga para llenar el fondo. Por ejemplo, si la lectura nos da 1/15 con f5.6, habrá que ajustar el flash a f5.6 y dejar que ilumine la parte delantera de la escena. De nuevo, probaremos distintos tiempos de exposición, desde un segundo a 1/30 de segundo para conseguir el efecto deseado. Los tiempos largos de exposición darán un efecto de "flash borroso", con el que el sujeto aparecerá congelado por el flash, mientras que el fondo saldrá borroso y movido. Esto suele dar imágenes muy dramáticas e interesantes. La mejor manera de practicar esta técnica es ir a un *nightclub* o a una discoteca y disparar muchas fotos con distintos ajustes; los puntos de luz, como, por ejemplo, los focos, dejarán largos rastros de luz que pueden dar una apariencia muy extraña e interesante a la imagen.

Otra forma importante de utilizar el flash es rebotándolo en el

techo o en las paredes de la habitación en la que estamos fotografiando. Esto produce una luz tenue y uniforme, que llena todo el espacio. Puede resultar un tanto plana y baja de contraste, pero es muy favorecedora. La mayoría de las cámaras modernas con TTL funcionan bien de esta manera; los antiguos flashes automáticos suelen requerir algo más de exposición de lo normal, así que abriremos la apertura $\frac{1}{2}$ punto. Si fotografiamos en color, hay que tener en cuenta que el flash se teñirá con el color de la superficie donde rebote; ¡cuidado con las paredes verdes!

Muchos fotógrafos utilizan accesorios como, por ejemplo, una lámina de rebote, que es una pieza pequeña de plástico reflectante que se coloca en el cabezal del flash para reflejar un pequeño haz de luz hacia delante o hacia arriba, hacia el techo. Otros accesorios, por ejemplo, el omnirrebote o LumiQuest, actúan como difusores colocados en el cabezal del flash para suavizar el fogonazo y simular un flash rebotado cuando la habitación es demasiado amplia o se fotografía en el exterior. De nuevo, hay que probar con distintos accesorios para encontrar el que nos guste. Muchos flashes emiten una luz muy fría; a menudo suele ser una buena idea aplicar una capa fina de gel de color naranja pálido sobre el cabezal del flash para darle más calidez, sobre todo si mezclamos el flash con la luz ambiente de interior, ya que esta suele ser también cálida.