



7
2ej.
ESTRELLA POR LA PAZ
COMPROBADO NACIONAL AUTONOMA B MEXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

COLLAGE FOTOGRAFICO

Tesis que para obtener el título de licenciado en
Comunicación Gráfica presenta:
RICARDO DANIEL DEL CASTILLO SPINDOLA.



SECRETARIA
ACADEMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

México, Distrito Federal
Septiembre de 1994



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.

*A mi MADRE
por entregar
toda su vida a esta locura.*

*A MI ABUELO Y MI PADRE
por enseñarme a disfrutar esta locura.*

*A mi ABUELA,
a mis TIOS,
a mi HERMANO
y mis PRIMOS
por apoyar ilimitadamente esta locura.*

*A DEMIANA
por llenar de amor esta locura.*

*A MIS AMIGOS
por sus aportaciones valiosísimas
a esta locura.*

*A LA VIDA
por permitirme vivir en esta locura.*

INTRODUCCION

La intención del siguiente trabajo surge de la necesidad personal de consultar un documento que teorizara y explicara las técnicas fotográficas realizadas en laboratorio, y no encontrar las fuentes de consulta necesarias. Por lo tanto, el siguiente documento reúna información acerca de las principales técnicas de efectos fotográficos de laboratorio, con su historia, justificación teórica y aplicación de la técnica, para que así el comunicador gráfico pueda recurrir a este documento y dar una caracterización específica a la fotografía, para poder reforzar los conceptos de diseño.

El documento se divide en seis capítulos.

Capítulo uno. En este capítulo se aborda toda la fundamentación teórica de la tesis. En él se tratan la carencia de documentos de consulta, la historia y el desarrollo de las técnicas, la funcionalidad de la imagen y la utilidad de ésta para el comunicador gráfico. Este capítulo es muy im-

portante ya que sin él la tesis podría convertirse en un documento más de recopilación de técnicas, sin teorización alguna.

Capítulo dos. En este capítulo se analizan los materiales y los instrumentos que serán necesarios para realizar las técnicas fotográficas de laboratorio, se describen los antecedentes históricos de éstas, y la adquisición en el mercado de estos materiales.

Capítulo tres. En este capítulo explicamos la técnica de separación de grises, no sin antes exponer los antecedentes de la técnica para después desarrollar el procedimiento, las posibilidades de la técnica y la experiencia personal. En este capítulo describimos cómo transformar una imagen de tono continuo, en una imagen de blancos y negros puros y dos grises planos.

Capítulo cuatro. El capítulo cuatro desarrolla primero los antecedentes históricos de la técni-

El siguiente documento reúne información acerca de las principales técnicas de efectos fotográficos de laboratorio, con su historia, justificación teórica y aplicación de la técnica.

ca fotográfica *separación de color*. Posteriormente se trata el desarrollo de esta técnica con sus dos opciones: una por ampliadora y la otra por caja de luz. Por último, se tratan las posibilidades de la *separación de color* y la experiencia personal en ella. Esta técnica nos enseña a transcribir una fotografía blanco y negro en una imagen con alteraciones del color referencial original, y en combinaciones libres y variadas.

Capítulo cinco. Este capítulo comprende el *ensamble de dos o más imágenes*. Estructurado como los anteriores capítulos, con los antecedentes de la técnica, para proseguir con el desarrollo en sí de la misma, creando así grandes posibilidades para ensamblar cualquier tipo de imagen ya que resolverlas por otros métodos sería muy difícil y costoso. Con esta técnica también se pueden crear situaciones fantásticas e irreales de gran impacto.

Capítulo seis. En este capítulo, a diferencia de

los anteriores, ya no se aborda el desarrollo de alguna de las técnicas fotográficas, sino que consiste en una invitación a combinar las técnicas anteriores; a que se experimenten y se combinen entre sí logrando nuevas opciones y alternativas, pero siempre trabajadas en función de un diseño imperante.

Por último se pretende que este trabajo ayude a despertar el interés por las técnicas fotográficas y de laboratorio, y que se apliquen bajo una funcionalidad del diseño escogiendo la más apta para solucionar un problema específico de comunicación.

CAPITULO

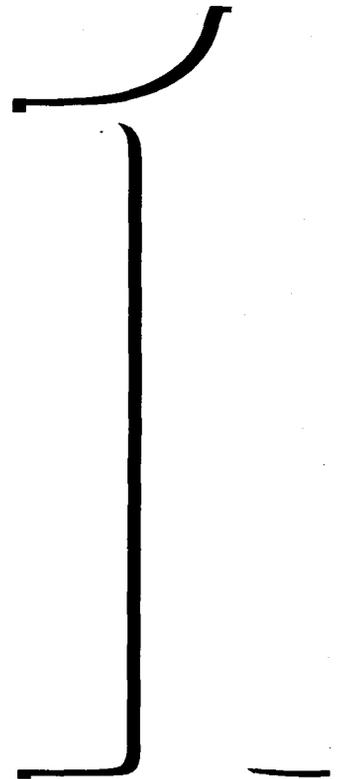
ANTECEDENTES

1.1 CARENCIA DE UN DOCUMENTO DE TEORIZACION SOBRE LAS TECNICAS FOTOGRAFICAS.

1.2 FUNCIONALIDAD DE LA IMAGEN.

1.3 DESARROLLO DE LA EXPERIMENTACION DE TECNICAS.

1.4 UTILIDAD PARA EL COMUNICADOR GRAFICO.



1.1. CARENCIA DE UN DOCUMENTO DE TEORIZACION SOBRE LAS TECNICAS FOTOGRAFICAS DE LABORATORIO.

La interacción de la imagen fotográfica y el diseño tuvo su origen en la influencia de la cámara oscura. Este invento ayudó a los artistas del Renacimiento en el desarrollo de la perspectiva científica para sus pinturas. Más tarde, sobre todo en la obra de Jean Vermeer, la cámara oscura contribuyó a plasmar nuevas dimensiones, espacios y formas en la visión artística.

Cuando el método de la cámara oscura logró finalmente producir una impresión duradera, las proporciones de la imagen quedaron determinadas únicamente por el tamaño de la placa. Pero al principio del siglo XX, la invención de la ampliadora y de la emulsión rápida superó esta limitación permitiendo la libre elección del tamaño y la forma. La ampliadora ha sido subestimada como instrumento fotográfico, pero sin

ella jamás habría tenido lugar la revolución foto-gráfica.

La ampliadora brindó compactación, conveniencia y economía a la fotografía, volviendo práctica la cámara de formato pequeño. Permitió el control del cuarto oscuro, posibilitando que los fotógrafos modificaran y realizaran la imagen definitiva. También hizo posible la manipulación de imágenes y llegó a ser el principal instrumento en el desarrollo de efectos fotográficos.

Un amplio espectro de modificaciones gráficas quedó a la disposición del diseñador fotográfico gracias a la posibilidad de dividir la exposición entre diferentes negativos y de combinar imágenes, agregar tramas y superficies con textura, de forzar contrastes o suavizar los contornos de una imagen y de introducir destellos de luz para crear efectos de solarización.

Un amplio espectro de modificaciones gráficas quedó a la disposición del diseñador fotográfico gracias a la posibilidad de dividir la exposición entre diferentes negativos y de combinar imágenes, agregar tramas y superficies con textura, de forzar contrastes o suavizar los contornos de una imagen y de introducir destellos de luz para crear efectos de solarización.

Uno de los primeros fotógrafos de estatura que acercó las distancias entre arte, diseño y fotografía fue Edward J. Steichen. Sus primeros experimentos en fotografía y diseño significaron importantes contribuciones al futuro del foto-diseño.

Nada de esto habría sido posible sin la ampliadora, el mágico instrumento que influyó en la carrera de fotógrafos como Cartier-Bresson y Ansel Adams.

Gracias a la ampliadora se volvió práctica la cámara compacta y el cuarto oscuro se convirtió en un centro de actividad creativa.

Mientras buscaban nuevas imágenes, los fotógrafos comprendieron que éstas abundaban en la naturaleza, imágenes inherentemente gráficas, que llegaron a ser el motivo de una nueva ola en la fotografía.

Al explorar la acción con sus cámaras, fotógrafos como Eadweard James Muybridge y Harold Edgerton abrieron los ojos del espectador a aspectos de la realidad hasta entonces invisibles, y en el proceso crearon algunos efectos

gráficos asombrosos.

Por otra parte foto-diseñadores experimentales como Man Ray, y Moholy Nagy despertaron al espectador con imágenes más complejas todavía, concibiendo una forma especial de fotografía sin cámara designada con el nombre de "Fotograma". Man Ray fue también uno de los primeros que incursionó en la solarización y el efecto Sabattier.

Además de estos experimentos e invenciones en la fotografía debemos estar agradecidos a los constructivistas rusos como Lissitzky y a los diseñadores que siguieron su ejemplo como A. M. Casandre, Herbert Matter y Paul Rand, por sus contribuciones a la interacción del diseño y la fotografía. Sin embargo, aun con las mínimas contribuciones de estas personas, todavía no se cuenta con un documento en el cual comunicadores y diseñadores gráficos puedan consultar sobre las posibilidades del diseño foto-gráfico; hay muchos manuales de técnicas pero nada más.

1.2 FUNCIONALIDAD DE LA IMAGEN.

Joan Fontcuberta¹ señala que se debe considerar el acto fotográfico en su extensión intencional como un acto de diseño. Esto es integrar ambos elementos en un solo concepto visual. La fotografía tiene el postulado innegable del principio de realidad. Un resumen del mundo de las imágenes nos indicaría que en éstas son más marcadas las cualidades como facilidad e inmediatez. La cámara se utiliza con el fin de obtener una literalidad descriptiva en un porcentaje realmente abrumador. En los principales ámbitos de la actividad fotográfica es la facultad reproductiva lo que justifica el registro fotográfico de la realidad.

Se puede decir que ciertamente, siempre hay un factor de interpretación y de subjetividad: El encuadre, la iluminación, el momento del disparo, etc. Es cierto que un fotógrafo puede conferir una extraor-

dinaria gama de posibilidades a la toma, pero en cualquiera de los casos, la realidad estará presente.

Ya hemos analizado la capacidad que tiene la fotografía según el principio de la realidad, su facilidad e inmediatez para el impacto visual. Es aquí donde debemos hacer hincapié; nuestra actitud debe ser creadora, no debemos caer en la fotografía de sumisión como la nombra Joan Costa² ya que ésta reproduce las apariencias, la realidad visual, visible con la mayor objetividad, cuyo fin es registrar la apariencia de lo real. Con esta actitud la fotografía imita a la realidad con el objeto de retener su fantasma bajo la idea de una objetividad, de una literalidad descriptiva o de hiperrealismo.

No se critica a la fotografía en sus diferentes aplicaciones y usos sociales los cuales son perfectamente admisibles; pero es cierto que en éstos casos la sumisión visual supedita la imagen

La cámara se utiliza con el fin de obtener una literalidad descriptiva en un porcentaje realmente abrumador. En los principales ámbitos de la actividad fotográfica es la facultad reproductiva lo que justifica el registro fotográfico de la realidad.

¹ Joan Fontcuberta, *Fotodiseño*, Ediciones CEAC, S.A.

a la función de reproducir lo que ya hemos visto o podríamos haber visto en la realidad sin necesidad de la fotografía, por tanto, reproducir significa volver a producir y representar volver a presentar o hacer presente la apariencia del objeto ausente.

“La sumisión es la subordinación al acto de volver a presentar el mundo tal cual es. Se trata de una sumisión formal que en la medida en que es reproductiva y objetiva deja de ser disconforme esto es, creativa.”², hablemos ahora de una segunda opción, la de las otras realidades o de la fotografía subversiva. Se basa en una disconformidad, en la pregunta ¿por qué no?. La aceptación de otras realidades visuales se define por la disposición a admitir otras posibilidades de solución. Esta actitud mental concibe la realidad como una macrodimensión indefinida e inmesurable que se opone a la conformidad con una dimensión de la realidad determinada sólo por

aquello que los ojos ven y que la memoria visual retiene . La idea de una multidimensionalidad de lo posible, adquiere así, todo un empuje en la imaginación creadora y creativa.

Hay muchas formas de manipular lo real en la imagen, podemos empezar por analizar los recursos expresivos o estéticos que provienen de la componente óptica, por ejemplo, la descomposición del movimiento.

Cuando el objeto fotografiado se mueve y la cámara no lo sigue o contrariamente, cuando lo sigue aparece en la imagen una serie de ráfagas que no tienen ninguna analogía con la visión real.

Derivadas de la capacidad de congelar el movimiento, hay imágenes notablemente sorprendentes por la cantidad de información que aportan. Es cierto que estas imágenes representan la realidad, pero la propuesta es representar una realidad que no vemos.

El registro de la luz en movimiento ofrece

² Joan Costa, *La Fotografía entre sumisión y subversión*. Editorial Trillas.

³ Joan Costa, Op. Cit.

también imágenes inéditas, ya que no son admisibles con la visión, en la realidad. La luz incidiendo en el objetivo de la cámara produce conjuntos de estrellas, destellos y formas geométricas de gran interés.

Otras formas de manipulación de la imagen de la realidad, son las sobreimpresiones que logran gran fuerza estética. También hay deformaciones obtenidas por procedimientos diferentes, que muestran realidades ficticias particularmente atractivas, por ejemplo las ópticas especiales, las manipulaciones para reproducir con transformaciones los trucajes en la ampliadora, etc. Si la realidad invertida es visible por medio del negativo también es visible bajo la forma circular o esférica que impone el ojo de pescado o variando el ángulo o la distancia de la toma con los diferentes objetivos.

Otras formas de modificar las apariencias de lo real visible, son la exclusión de tonos intermedios, o sea la ruptura del tono continuo, la separación de tonos, las texturizaciones y tramas

ampliadas. Estos procesos pueden definirse como la "Destrucción del grano invisible" que produce el efecto de continuidad y altera la imagen de la realidad por medio de la discontinuidad que es un modo de poner en relieve la textura.

Formas de oposición eficaces son la técnica del enfocado-desenfocado, la del efecto Flou, lo elemental de positivo negativo.

Finalmente mencionaremos las variaciones que permiten modificar el color, como las solarizaciones la cartelización, el uso de película infrarroja entre otras.

La imagen como objeto es ella misma objeto de manipulación y de operaciones físicas que pretenden modificar su apariencia realista, incorporarle un sentido estético, darle una significación intencionada o adaptarla a las necesidades de la funcionalidad gráfica y el diseño.

Por supuesto, esta es la forma más evidente de modificación de la imagen analógica. Aquí las fotografías se rasgan, se recortan, se agreden, se colorean, se recomponen en forma de foto-montaje; etc.

Otras formas de modificar las apariencias de lo real visible, son la exclusión de tonos intermedios, o sea la ruptura del tono continuo, la separación de tonos, las texturizaciones y tramas ampliadas.

1.3 DESARROLLO EN LA EXPERIMENTACION DE TECNICAS.

Es aquí donde se hace notoria la importancia de conocer los efectos fotográficos, pero conocerlos ordenadamente con su técnica y conceptos, cuya aplicación combinada da lugar a un campo infinito de soluciones gráficas que por su inmediatez, facilidad, impacto visual, riqueza y gama de posibilidades agilizan y ayudan a los procesos de comunicación.

La mayoría de los fotógrafos han encontrado por casualidad gran parte de los efectos fotográficos. Desde el principio de la fotografía el tono es una parte importante de la imagen fotográfica, la textura es practicada por Talbot a mediados del siglo XIX, o Man Ray que realizó experimentos en París a principios de los años veinte, quizá la técnica del alto contraste que convierte las imágenes del medio tono en imágenes de línea haya surgido a raíz de una sobre exposición al sol intenso; efecto que proyecta sombras profundas y así progresivamente.

Nombrar todos los métodos técnicos para lograr los efectos fotográficos no es la intención de este documento, sin embargo se trata de enumerar los métodos principales de manipulaciones fotográficas.

Doble exposición: Puede ser directo sobre la cámara o positivando por contacto de negativos diferentes.

Sandwich: Esta forma de superposición surge con el nacimiento de la diapositiva o transparencia en color y consiste en planear la fotografía en 2 imágenes que se unen para conformar una sola.

Fotograma: Consiste en aprovechar cualquier fuente luminosa, pero para mayor control se usa la luz de la ampliadora y sobre un papel fotográfico se dispone cualquier tipo de objetos.

Solarización: Puede emplearse en color y en blanco y negro, consiste en exponer una copia con contraste intensificado y luego durante el revela-

Quizá la técnica del alto contraste que convierte las imágenes del medio tono en imágenes de línea haya surgido a raíz de una sobre exposición al sol intenso; efecto que proyecta sombras profundas y así progresivamente.

do vuelve a exponerse con luz tenue dando por resultado una imagen parcialmente invertida.

Posterización: Se trata de un proceso destinado a convertir películas de medio tono en diseños más amplios de tono plano en el que se pueden aplicar grises o colores, y filtros.

Alto contraste: Consiste en pasar una imagen de medio tono en una imagen de línea o alto contraste.

Bajo relieve: Se logra positivando un contacto a partir de un negativo de alto contraste uniéndolos luego ligeramente fuera de registro y positivando la combinación.

Otra forma de clasificar los efectos fotográficos es basándonos en la separación que elaboró Otto Steinert "...Designaremos los medios que tenemos a nuestra disposición para la elaboración de imágenes con el nombre de elementos de la creación fotográfica; en el proceso de la formación de imágenes éstos se condicionan recíprocamente."⁴

Distinguiremos:

1. La elección del objeto y el acto de aislarlo de la naturaleza.
2. La visión dentro de la perspectiva fotográfica.
3. La visión en la representación foto-óptica.
4. La transposición en la escala de tonos fotográficos y en a escala de colores fotográficos.
5. El aislamiento de la temporalidad debido a la exposición fotográfica.

Entendiendo los puntos de la manera siguiente, del número uno se desprende el encuadre y la composición. El punto número dos se refiere a la perspectiva. El punto número tres trata la calidad de la visión. El punto número cuatro maneja la traducción tonal desde la reducción a línea hasta la posterización. Y, el punto número cinco es el manejo de la representación en movimiento.

Con base en esta descripción se puede elaborar un esquema donde se desarrollan estos puntos.⁵

⁴ Otto Steinert, *Subjektive Fotografie 2*,

⁵ Otto Steinert, Op. Cit.

1. Elección del objeto:

Composición

Iluminación

Elementos en la escena

Minimalismo: Fotogramas

2.- Acto de aislarlo de la naturaleza:

Encuadre

Sobreimpresión

Multimagen

Tramado: trama de resina regular

Fotomontaje: ▶Sandwich

▶Enmascarado

▶Fotocollage

3.- Visión en la perspectiva fotográfica:

Basculamientos

Descentramientos

Efectos por perspectivas

Deformaciones por lentes

4.- Visión dentro de la reproducción foto-óptica:

Naturaleza de la luz: radiografía, fotografía infrarroja, fotografía ultravioleta, termográfica, fotocopia.

Calidad de la visión óptica: Flou, desenfoque

Deformaciones físicas: Pirogramas

Deformaciones químicas: Quimigramas

Signos parásitos: Estrellas, hexágonos, reflejos, fantasmas

Texturas soporte: Granulación y reticulación

5.- Transposición en la escala de tonos fotográficos:

Traducción tonal y contraste

Filtraje de corrección y de efectos

High Key-Low Key

Contratipación: Negativación, foto quemada

Separación de tonos

Solarización: Línea Mackie, inversión (efectos Sabatier)

Equidensidades

Bajo relieve

Reservas y plantillas

Reducción

6.- Transposición en la escala de colores fotográficos:

Traducción cromática

Coloración manual

Viraje

Saturación de color

Filtraje

Cartelización

7.- Aislamiento de la temporalidad debido al tiempo de exposición fotográfica:

Obturación lenta (Barrido, deslizamiento de película, estela en movimiento: Flou luminograma)

Obturación rápida: Flash (Photographic Interruptus, multidestellos, estroboscopia)

Movimiento de lentes (Zoom, corrimiento de foco)

1.4 UTILIDAD PARA EL COMUNICADOR GRAFICO

Para centrar el rol de la fotografía dentro del área del diseño es preciso antes encuadrar éste como una actividad que se da en el marco de una determinada sociedad o sea una relación con el resto de los fenómenos que en ella se suceden. Los aspectos económicos, tecnológicos y científicos dependen y a la vez actúan sobre los culturales, artísticos, políticos y sociales.

El comunicador debería ser pues, consciente de la problemática global de la sociedad tanto en el inicio como en el proceso de creación de cualquier mensaje que a ella vaya dirigido.

Las posibilidades de manipulación de las imágenes representan una de las partes esenciales de la comunicación gráfica. Manipulación de la imagen entendida como el conjunto de distorsiones y variaciones producidas por diferentes téc-

nicas y procesos gráficos que utiliza el diseñador, con el fin de comunicar mejor una determinada idea o mensaje a los individuos a los que va dirigido.

La manipulación de las imágenes es utilizada en el sistema económico y social de formas muy diversas; sin embargo, en general intenta mejorar "Las comunicaciones sociales y en definitiva, las relaciones humanas."⁶

Al comunicador le corresponde la elección de los diferentes caminos para llevar a cabo "La manipulación expresiva del mensaje visual". Dentro de la fotografía y el diseño se puede optar por múltiples técnicas como el fotomontaje, los virados, las tramas, las solarizaciones, etc. Esta gama de posibilidades que le ofrece la fotografía teniendo en cuenta que el espectador cree realmente en la veracidad de este tipo de imagen, se observa efectivamente una parte del di-

El comunicador debería ser pues, consciente de la problemática global de la sociedad tanto en el inicio como en el proceso de creación de cualquier mensaje que a ella vaya dirigido.

⁶ Joan Fontcuberta, Op. Cit.

seño, desde los inicios hasta hoy. Se ha venido utilizando de modo exhaustivo y muy a menudo como elemento base de la composición.

El documento fotográfico permitirá lograr, mediante la manipulación, ciertos efectos más fantásticos, chocantes o diferentes de lo que pudiera lograr el dibujo, ya que éste, por otro lado, exige una mayor sensibilidad del espectador. Digamos que en un principio la foto tiene por su realismo y creatividad un poder de comunicación más fácil y más directo como ya se explicó anteriormente.

No se trata en ningún caso de excluir el valor del dibujo, la ilustración o la pintura, pero tampoco puede decirse que sean siempre estos los caminos más válidos para la realización de un mensaje gráfico. Cada técnica tiene su especialización y por esto mismo, un ámbito de aplicación en el cual obtiene resultados óptimos.

Lo importante en cualquier caso es saber elegir para cada idea la técnica y el tipo de imagen que le es más efectiva y saber combinarlas, con el fin de producir una mejor comunicación.

Una imagen publicitaria debe ser redundante no sólo con respecto al texto sino también en su propia estructura representacional y para ello, su apariencia debe hacerla resaltar de la carga de imágenes que ofrece el entorno.

En el foto-diseño, pues, se deberá tener muy en cuenta la técnica utilizada según si lo que se pretende es la simple representación de un producto, recordar la existencia de otro, valorizar tal o cual característica o cierto conjunto de cualidades de ésta, evocar un ambiente determinado o una forma de pensar, simbolizar algo o por el contrario producir en el espectador sensaciones.

La importancia que la imagen fotográfica posee en el ambiente tiene ahora un papel decisivo. Revisando la publicidad en general que nos llega a través de los medios, nos damos cuenta de que la imagen fotográfica prevalece de manera contundente.

Actualmente vemos diseños en los que toda la superficie está ocupada por fotografía y apenas aparece un breve texto. El comunicador ya no

La importancia de la imagen fotográfica en el ambiente tiene ahora un papel decisivo. Revisando la publicidad en general que nos llega a través de los medios, nos damos cuenta de que la imagen fotográfica prevalece de manera contundente.

ha tenido que diseñar una fotografía pensando en dejar un espacio en determinada zona para el título o el texto, sino que éste está en un plano integrado en el mismo mensaje fotográfico.

Esta es la culminación del fotodiseño entendido como el diseño que manipula la fotografía en busca de una expresividad original, creadora, diferente, personal y sobretodo con un sentido amplio de comunicación.

CAPITULO

2

MATERIALES E INSTRUMENTOS

2.1 ANTECEDENTES.

2.2 MATERIALES.

2.3 INSTRUMENTOS.

2.1. ANTECEDENTES

Aunque las sales de plata se han empleado en fotografía desde sus primeros pasos, los métodos de procesado han cambiado mucho. Desde los años de 1850 hasta 1860, casi todos los fotógrafos usaban las llamadas placas húmedas, unas placas de cristal recubiertas de colodión (algodón y pólvora disueltos en una mezcla de éter y alcohol) pegajoso mezclado con los haluros de plata. La sensibilidad conseguida era aproximadamente de un 2 ASA. Una vez recubiertas las placas en el laboratorio, había que exponerlas y procesarlas antes de que se secasen (lo que se llevaba de 15 a 20 minutos). Por lo tanto, cuando el fotógrafo salía del estudio, tenía que llevar una tienda oscura y recipientes con agua, sales de plata, colodión, placas y varios productos reveladores y fijadores. Para colmo, el éter empleado en la composición del colodión es un producto muy in-

flamable que ardía con facilidad en presencia de las velas que servían de luces de seguridad. Los incendios y las explosiones formaban pues parte de los riesgos de la fotografía.

Por eso es importante saber el comportamiento de los diversos materiales e instrumentos en los procesos fotográficos, para que nos permitan tener en todo momento una idea bastante cabal del tipo de imágenes que es posible obtener. Pero no hay que olvidar que, aunque los materiales se diseñan con vistas a obtener unos resultados determinados, producen también toda una serie de interesantes efectos secundarios que debe esforzarse por aprender a controlar.

Cualquier artesano tiene que ir tomando el tacto a sus instrumentos y aprender a manejarlos hasta ser capaz de lograr cualquier resultado que se proponga. Así el fotógrafo debe comprometerse con sus instrumentos y materiales para lograr resultados óptimos.

Cualquier artesano tiene que ir tomando el tacto a sus instrumentos y aprender a manejarlos hasta ser capaz de lograr cualquier resultado que se proponga. Así el fotógrafo debe comprometerse con sus instrumentos y materiales para lograr resultados óptimos.

2.2. MATERIALES

A continuación haremos un listado de los materiales que nos permitirán realizar las técnicas que se desarrollarán en los capítulos siguientes.

- Películas negativas en blanco y negro ASA 125 de 35 mm.

- Películas negativas en color ASA 100 de 35 mm.

- Placas de Diapositivas, formato 4 x 5plgs., ASA 100.

- Película de lato contraste (liht) ya sea en rollo, en la medida comercial de 24.1 cms. x 30.5 cms., o en su defecto en hojas tamaño carta, en la marca comercial Kodak.

- Papel fotográfico blanco y negro, grado 3, medidas de 8 x 10 plgs.

- Químicos para el revelado de película lith.

- Químicos para el revelado de película blanco y negro.

- Productos para el bloqueo o enmascarillado (rojo opaco, cinta roja).

- Pinceles, estilógrafos y tinta china.

- Sistema de registro: ponchadora y ponches.

Las técnicas de manipulación exigen con frecuencia el bloqueo exacto de partes de la imagen durante la exposición y el copiado. Así procesos como el enmascarillado, los montajes complejos, la posterización, etc., dependen de la posibilidad de copiar una secuencia de imágenes por contacto y en perfecto registro sobre el mismo papel, a la luz de seguridad o en completa oscuridad. El mejor procedimiento de registro es una taladradora o ponchadora que hace una o más perforaciones en el borde de todas las películas y papeles en correspondencia con unos vástagos o ponches que pueden ser fijos a una base o mejor aún independientes que pueden ser fijados con cinta adhesiva a cualquier superficie.

El material se taladra o poncha antes de la exposición o el copiado y se coloca en los vástagos o ponches teniendo así la seguridad de que todas las imágenes se proyectarán exactamente en el mismo sitio. Tras el procesado las películas se copian por contacto una tras otra sobre el papel, que puede estar perforado también.

- Se sugiere que el revelado y el proceso de impresión de diapositivas en color, rollos en color y papeles en color se efectúen en casas comerciales a excepción del capítulo No 1.4, en su apartado de "Separación de color por ampliadora".



2.3. INSTRUMENTOS

En este apartado enlistaremos los instrumentos necesarios para poder realizar los efectos fotográficos de laboratorio explicados en los siguientes capítulos.

- Cámara fotográfica de formato chico (35 mm.) con múltiple exposición. Se recomienda que esta cámara sea Reflex y cuente con una gama amplia de lentes, es indispensable que contenga múltiple exposición.

- Cámara fotográfica de formato mediano (4 x 5 plgs.). Se trabaja en este formato porque facilita la producción de las mascarillas.

- Laboratorio fotográfico. Se necesitan los elementos mínimos de un laboratorio fotográfico (amplificadora, charolas, reloj, químicos, etc.).

- Mesa de copiado. Se recomienda que la mesa de copiado tenga una base amplia y rígida, y que el tubo de extensión cuente con bastante altura.

- Caja de luz. Esta se diferencia de las cajas

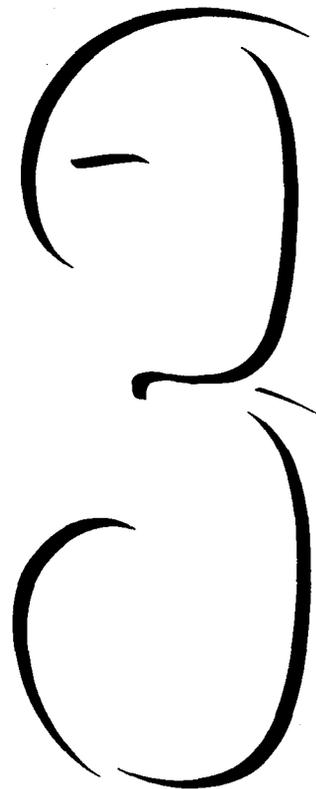
de luz normales para ver transparencias en que su finalidad es tener la posibilidad de copiar transparencias, positivos y negativos a través de la técnica de múltiple exposición; otras características son lograr la mezcla de imágenes, efectos de neón en imágenes y tipografías, etc., permitiendo de una manera totalmente controlable, realizar encuadres, proporciones y mezclas que en situaciones reales sería imposible lograr, pudiendo así producir imágenes ya fantásticas, técnicas, científicas y publicitarias de gran impacto.

Aspectos técnicos.- En principio es una caja que por medio de un flash y una plataforma reflejante a 45° permite una distribución de luz uniforme y una calidad de luz perfectamente balanceada a la película, por lo cual la fuente de luz recomendable es un flash electrónico de preferencia de poder variable siendo necesario también una luz guía, sin inportar su calidad, ya

que se apaga antes del disparo, pero por cuestiones de calor se recomienda para usar de luz guía, fuentes de luz fría tal como la luz neón. Hay que incluir dentro del diseño entre el flash electrónico y la superficie donde se hace el registro de las imágenes (cristal y acrílico difusor) un cajetín que permita introducir filtros para los efectos deseados. La sincronización del disparo de la cámara fotográfica con el flash de la caja se lleva a cabo por medio de un chicote que los une. Por último hay que tener un sistema de registro donde se van a ubicar las imágenes a trabajar (ponches de registro).



CAPITULO



SEPARACIÓN DE GRISES

3.1 ANTECEDENTES.

3.2 PROCEDIMIENTO.

3.3 POSIBILIDAD DE LA TECNICA.

3.4 EXPERIENCIA PERSONAL.

3.1. ANTECEDENTES.

Las manipulaciones más elementales formaron parte de la fotografía del Siglo XIX y en general tenían por objeto mejorar el rendimiento de los materiales entonces existentes. La intensificación y otros tratamientos postnegativos eran necesarios para compensar los errores de exposición.

También era normal cuando se positivaba por contacto una placa muy contrastada, usar un papel de seda para cubrir las zonas más claras. Hasta 1906 las placas eran insensibles al verde y por tanto, los paisajes donde estaba muy bien definida o expuesta la tierra, presentaban un cielo completamente sobreexpuesto; por lo tanto se recurría a tomar un segundo negativo sólo del cielo que positivaban por contacto sobre el mismo papel que el anterior bloqueando la parte inferior.

Por lo tanto las manipulaciones tienen su ori-

gen en el siglo XIX, pero ahora como en ese tiempo siempre se podrá afirmar que estas manipulaciones, no son más que trucos, y ello es cierto si no se usan con imaginación y se aplican a las imágenes adecuadas.

En este capítulo se aprenderá como pasar imágenes de blanco y negro a alto contraste y la técnica del registro, encaminada a garantizar la alineación perfecta de imágenes en la oscuridad y por supuesto como transformar una fotografía en blanco y negro en una separación de grises.

Por lo tanto las manipulaciones tienen su origen en el siglo XIX, pero ahora como en ese tiempo siempre se podrá afirmar que estas manipulaciones, no son más que trucos, y ello es cierto si no se usan con imaginación y se aplican a las imágenes adecuadas.

3.2. DESARROLLO DE LA TECNICA.

Antes de entrar a la separación de grises debemos entender la transformación de un negativo de blanco y negro a uno de la línea o alto contraste.

La película de línea y la película lith (alto contraste), permiten pasar una imagen normal de tono continuo a otra con blancos y negros puros. Como estas películas son poco sensibles (ASA 6) y tienen muy poca latitud de exposición, es preferible no emplearlas fuera de laboratorio fotográfico y usarlas para reproducir negativos o diapositivos de contraste normal.

Existen tres procedimientos para reproducir la película de alto contraste:

1) Película lith de 35 mm., para usarse dentro de la cámara de formato chico.

2) Película de 35 mm., y hojas de tamaño carta para usarla por contacto con negativos y diapositivos normales.

3) Usar negativo normal de blanco y negro o color en la ampliadora y ampliar sobre película de alto contraste.

Siempre los grises claros se convierten en blanco y los más oscuros en negro. El tono exacto al que tiene lugar la separación de grises depende de la exposición.

Separación de Grises

Se llama separación de grises o posterización al proceso de transformación de una imagen normal de tono continuo en otra formada por una serie de grises planos de diferente densidad o intensidad.

El nombre viene del aspecto de poster o cartel que toma la imagen: Los grados tonales quedan sustituidos por saltos bruscos de un gris a otro. Para posterizar un original en blanco y negro hay que empezar por tirar una serie de separaciones de densidad que después se copian a registro en el mismo papel.

Se llama separación de grises o posterización al proceso de transformación de una imagen normal de tono continuo en otra formada por una serie de grises planos de diferente densidad o intensidad.

Separación de Densidad

Para separar una imagen de tono continuo en grises, hay que hacer tres separaciones de densidad en película de alto contraste, para ello, ampliamos el negativo original en tres hojas de película lith de 20 x 24 cms., ponchadas a registro. Subexponemos una, exponemos normalmente otra, y sobreexponemos la última. Una vez procesadas, cada una llevará un positivo con diferentes tonos: Una con las sombras más densas en negro, otra con los tonos medios y las sombras, y el final con todos los tonos menos las luces más claras. De cada uno se hace un contacto en película lith para obtener tres negativos listos para positivar en papel.

Procedimiento:

Paso No. 1.- Proyecte el negativo original en el soporte de la ampliadora, dejando sitio suficiente para los ponches de registro.

Paso No. 2.- Encienda la luz de seguridad y coloque en su sitio una hoja de película lith. Haga

una prueba de exposición, procese y decida los tiempos que determinan las diferencias más marcadas.

Paso No. 3.- Registre y taladre (ponche), una hoja y colóquela en los ponches de registro, mantenga plana la película y expóngala con el primero de los tiempos escogidos.

Paso No. 4.- Repita el proceso con las otras dos hojas, pero cambiando el tiempo de exposición.

Positivado de las Separaciones

Los tres negativos de separación se copian por contacto, uno tras otro en un mismo papel de gradación normal. Los negativos deben recibir solo la exposición necesaria para rendir un gris medio.

Paso No. 1.- Con la luz de seguridad encendida, sujete un papel con cinta adhesiva el tablero (emulsión hacia arriba), ubicada bajo los ponches de registro.

Paso No. 2.- Coloque el primer negativo en los ponches, emulsión hacia abajo. Haga una tira de exposición para obtener un gris medio y procese.



Paso No. 3.- Sujete otro papel, esponga el negativo No. 1, y a continuación los otros dos con la misma exposición.

Ahora ya tenemos en un papel registrados los tres grises, también se pueden hacer combinaciones de negativos y positivos.

Pseudo Posterización

Con una sola película de alto contraste, pueden obtenerse resultados similares a los de la posterización, para ello se deberá efectuar una prueba en papel normal con las sombras bien detalladas, subexpongamos a continuación la imagen en película lith para obtener un positivo débil. Por último coloque la película procesada sobre el papel y esponga el negativo original.

3.3. POSIBILIDADES DE LA TÉCNICA.

Con esta técnica logramos modificar la realidad visible por medio de la exclusión de tonos intermedios, o sea, la ruptura de los tonos continuos, con altos contrastes o separaciones de tono, que crean una atmósfera más impactante, más sintética y a la vez más onírica.

3.4. EXPERIENCIA PERSONAL.

A partir del conocimiento y manejo de la técnica fotográfica de laboratorio (*separación de grises*), la gama de posibilidades se amplía y las opciones de propuestas se enriquecen. En la siguiente fotografía se aplica el efecto de *separación de grises*, por la ruptura agresiva del tono continuo, con base en altos contrastes en dos gamas de grises y un blanco y negro puros, con lo que se logra una atmósfera más fuerte e impactante que la de la fotografía original en blanco y negro.

Posteriormente se le viró a sepia. Este tratamiento se efectuó bajo la ampliación de un negativo en blanco y negro en hojas de película lith 8x10, formando primero un juego de positivos, y por contacto un juego de negativos, para después imprimir en papel fotográfico la imagen ya en separación.



CAPITULO

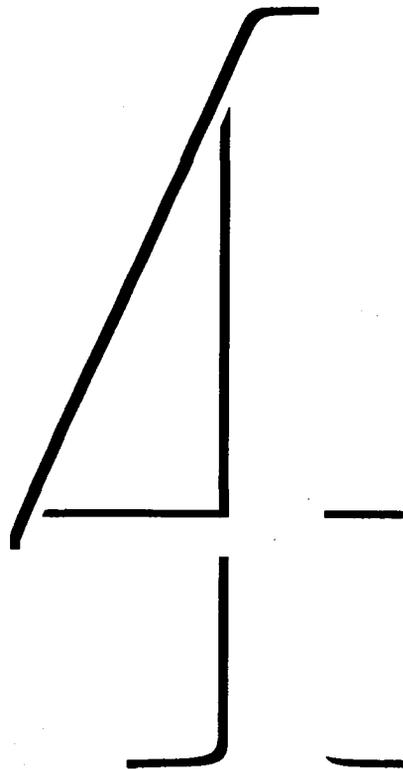
SEPARACIÓN DEL COLOR

4.1 ANTECEDENTES.

4.2 PROCEDIMIENTO.

4.3 POSIBILIDADES DE LA TECNICA.

4.4 EXPERIENCIA PERSONAL.



4.1. ANTECEDENTES.

Para casi todos los fotógrafos la expresión “manipulaciones de laboratorio” va asociada a una serie de técnicas prestigiadas por el paso del tiempo, como la posterización, el bajo relieve y el efecto Sabatier o solarización. Todas ellas datan de los años 20, y surgieron en el seno del impetuoso movimiento artístico de principios de siglo.

Actualmente se han enriquecido que el uso del color y dan resultados de características sorprendentes y peculiares: áreas sólidas de color y tono, formas delineadas y aplanamiento de volúmenes y perspectivas. Al experimentar con ellas, se puede comprobar que están íntimamente ligadas con otras técnicas o procedimientos.

Consideramos a las técnicas presentadas en este capítulo, como un punto de partida, una vez comprendido el principio básico y dominada la realización práctica es fácil diseñar variantes

que llevan a resultados completamente nuevos.

Así las fotografías en blanco y negro pueden someterse a una separación tonal en color y las fotografías en color se les puede dar un nuevo tratamiento en color proponiendo una nueva realidad.

Para casi todos los fotógrafos la expresión “manipulaciones de laboratorio” va asociada a una serie de técnicas prestigiadas por el paso del tiempo, como la posterización, el bajo relieve y el efecto Sabatier o solarización.

4.2. DESARROLLO DE LA TECNICA.

Separación de Color (por ampliadora)

Si se parte de un original en color, se pueden hacer las separaciones con filtros coloreados. Se parte de la exposición en película lith pancromática a través de filtros azul, verde y rojo para obtener una serie de negativos de igual densidad en las zonas de tono neutro pero diferente en las coloreadas. Si se trata de una diapositiva, se hará primero negativos y por contacto positivos.

Al final debe contarse con seis imágenes en alto contraste que registran los colores: rojo, verde y azul; en forma negativa y positiva y que pueden combinarse de diversas formas.

Procedimiento:

Paso No. 1.- Se amplía el negativo al tamaño definitivo y se colocan los ponches de registro.

Paso No. 2.- En la oscuridad (ya que estamos

usando película en este caso pancromático) se hacen pruebas de exposición en película lith, a través de los filtros primarios rojo, verde y azul.

Paso No. 3.- Se procesan y evalúan las pruebas. Entonces se decide el tiempo de exposición, quedando la misma densidad a través de los filtros en las zonas neutras.

Paso No. 4.- En la oscuridad se registra o perfora una hoja de película lith, se coloca sobre los ponches y se expone con el filtro rojo durante el tiempo determinado previamente.

Paso No. 5.- Se exponen las otras dos hojas de película lith con el filtro verde y el filtro azul, se le hace un pequeño registro indicativo a cada hoja para saber que color es.

Paso No. 6.- Se hacen contactos de cada separación en película lith, todas a registro.

Si se partió de una diapositiva, se obtendrán al final positivas. Por último se positiva en papel negativo-positivo, que dará un resultado radical-

mente diferente al original. Aquí se pueden positar diferentes combinaciones, ya sea una combinación del negativo de color original más la combinación de positivo a negativo azul o verde, o solamente los negativos positivos en alto contraste.

Las combinaciones de las separaciones dan una infinidad de creaciones diferentes agregando el control de los diferentes porcentajes de filtros en la ampliadora. La desventaja de esta técnica, es que se tiene que trabajar con película de alto contraste pancromática, para poder registrar todos los colores; sin embargo, hay que trabajar en total oscuridad, y no es fácil conseguir la película en el mercado.

Separación de Color (por medio de caja de luz)

Para esta técnica se parte de un negativo en blanco y negro en tono continuo. Se posteriza la imagen de tono continuo haciendo tres separaciones de densidad en película de alto contraste con tres diferentes exposiciones.

Se amplía la imagen en película lith, subexponiendo una, exponiendo normalmente otra y sobrexponiendo la última, y se hacen por contacto un positivo de cada negativo. Para mayor información de este proceso, remitirse al capítulo No. 3.

Ya tenemos tres negativos y tres positivos de diferente densidad en película de alto contraste ortocromática.

Procedimiento:

Paso No. 1.- Se harán combinaciones del positivo más claro con el negativo medio, el positivo medio con el negativo más denso, y el positivo más denso con el negativo más claro. Estas combinaciones son las básicas, pero pueden cambiarse dependiendo de la densidad de los negativos y positivos.

Paso No. 2.- Recurriendo a la caja de luz que se explicó y desarrolló en el capítulo No. 2, se le colocarán los ponches a registro.

Paso No. 3.- En una mesa de copiado y con una cámara fotográfica de 35 mm., que contien-

ga múltiple exposición se colocará la caja de luz.

Paso No. 4.- Se cargará la cámara fotográfica de 35 mm., con un rollo ya sea de diapositivas o negativo a color haciendo hincapié en que el ASA sea 100.

Paso No. 5.- Se coloca la primera combinación de negativo positivo sobre la caja de luz a registro.

Paso No. 6.- Se coloca un primer filtro de color a la caja de luz, se sincroniza el flash de disparo de la caja de luz con la cámara y se apagan todas las luces para trabajar en completa oscuridad.

Paso No. 7.- Se acciona el disparador de la cámara, recomendándose que el diafragma de la cámara esté entre 8 y 11.

Paso No. 8.- Una vez que el disparo y el flash se han coordinado perfectamente, se prende la luz de seguridad o luz guía, y a la cámara se le coloca el seguro de múltiple exposición.

Paso No. 9.- Se cambia el juego de negativo-positivo y también el filtro de color de la caja de luz.

Paso No. 10.- Se vuelve a cargar la cámara con el seguro de múltiple exposición puesto de antemano, se apaga la luz guía, se checa que el flash esté coordinado con la cámara y se dispara.

Paso No. 11.- Se cambia una vez más el juego de negativo-positivo y el filtro de color en la caja de luz, se carga la cámara una vez más con el seguro de múltiple exposición puesto de antemano, se apagan todas las luces y se dispara la cámara fotográfica.

Ahora ya tenemos en una toma un nuevo tratamiento de la realidad cromática partiendo de la base de un negativo en blanco y negro.

4.3. POSIBILIDADES DE LA TÉCNICA.

Esta técnica nos ayuda a sintetizar un fragmento de la realidad por medio de formas planas con alteraciones en la perspectiva y alteraciones de color referencial de la realidad en combinaciones libres y variadas. Con esta técnica creamos una nueva realidad cromática partiendo de negativos en blanco y negro o color que nos ayudan a resolver elementos de diseño proponiendo otras alternativas de color más vivas, más fuertes y más impactantes. Esta técnica nos da una gama extensiva de alternativas cromáticas ya sea variando los filtros de color o el acomodo de los negativos o positivos. Debemos también tomar en cuenta que aquí tenemos un principio básico que después podemos resolverlo por otro método gráfico que es la serigrafía.

4.4. EXPERIENCIA PERSONAL.

Como resultado del aprendizaje de esta técnica fotográfica de laboratorio se procedió a colorear y alterar el tono continuo de una fotografía. Se partió de un negativo en blanco y negro y se hizo una separación de tres positivos de diferentes densidades de grises en película de alto contraste. Posteriormente se sacó un juego de tres negativos. Recurriendo a la caja de luz se hizo una combinación de filtros con el juego de negativos y positivos y se fotografió en película de color, logrando así una fotografía con una cromática alterada. Para mí esta técnica es muy interesante porque nos permite convertir una fotografía en blanco y negro en una imagen alterada por la cromática y las formas de la fotografía original, por medio de los volúmenes más planos y el color irreal de los filtros, logrando así una segunda realidad más violenta e impactante.



CAPITULO



ENSAMBLE DE IMÁGENES

5.1 ANTECEDENTES.

5.2 PROCEDIMIENTO.

5.3 POSIBILIDAD DE LA TECNICA.

5.4 EXPERIENCIA PERSONAL.

5.1. ANTECEDENTES.

L El montaje de varios negativos fue el truco que más destreza exigía de todas las técnicas utilizadas por los fotógrafos más prestigiados a partir del año de 1850.

El método permitía superar algunas de las limitaciones de las lentas placas de colodión. Esta técnica encontró su campo de acción más apropiado en la creación de los temas sublimes y alegóricos, imposibles de encontrar en la realidad, que eran tan recurridos de los que entonces se consideraban “fotógrafos artísticos”.

La forma de realizar el montaje era la siguiente: primero se esquemataba la composición general en un papel, a continuación se hacían negativos de cada una de las figuras o grupos de figuras que intervenían, y en las poses y tamaños definitivos, ya que las copias se hacían por contacto, después se tapaban las partes innecesarias de los negativos con negro de humo o pa-

pel opaco, y se positivaban uno por uno en su posición correcta y sobre una misma hoja de papel de albúmina.

Para positivizar el negativo que llevaba el fondo, se tapaban todas las figuras recortando los contactos que previamente se habían tirado de cada una de ellas, y por fin se viraba la copia y se retocaban las imperfecciones.

La base del ensamble de imágenes está en el viñeteado. Una viñeta es una forma de positivado en que la imagen se funde gradualmente al blanco o al negro. La falta de bordes nítidos da al resultado un aspecto no fotográfico y de paso, permite eliminar detalles o el entorno cuando resulta molesto. El viñeteado es el primer paso en el montaje de dos imágenes diferentes en un mismo papel fotográfico.

Por ejemplo, si se tapa parte de una imagen mientras se expone, se creará un espacio en blanco en el que se puede viñetear otra. Hay que

El montaje de varios negativos fue el truco que más destreza exigía de todas las técnicas utilizadas por los fotógrafos más prestigiados a partir del año de 1850. El método permitía superar algunas de las limitaciones de las lentas placas de colodión.

elegir con cuidado los dos componentes que deben coincidir en cuanto a iluminación, perspectiva y contraste, además de guardar algún tipo de relación visual. Antes de hacer el montaje se esquematiza el resultado delineando las imágenes en un soporte blanco. De esta manera se obtendrá también una forma de registro para cubrir el papel entre exposiciones y orientarse sobre la posición y tamaño de cada elemento. Bajo esta técnica las imágenes pueden fundirse o unirse a lo largo de líneas.

5.2. DESARROLLO DE LA TÉCNICA.

Ensamble de imágenes (por caja de luz)

Para manejar esta técnica debemos contar con las dos o más imágenes que se van a ensamblar, ya sea que éstas estén copiadas de imágenes ya existentes o se amplíen negativos personales a 8 x 10 plgs., pudiendo ser en color, blanco y negro para después copiarlas.

Procedimiento:

Paso No. 1.- Una vez definidas las imágenes, se copiarán en placas de diapositivas con una cámara de 4 x 5 plgs., (se copian en esta cámara porque su formato facilita la realización de las mascarillas).

Paso No. 2.- Una vez que nuestra imágenes estén registradas en diapositivas de 4 x 5 plgs., podemos empezar a hacer las mascarillas. Cabe

hacer notar que a las diapositivas hay que hacerles un anexo de acetato en la parte superior para poder registrarlas.

Paso No. 3.- Sobre nuestra mesa de luz colocaremos nuestra diapositiva del objeto principal perfectamente registrada por medio de los pones y sobre ésta colocaremos un acetato también a registro.

La diapositiva y el acetato deben estar perfectamente tensos y planos.

Paso No. 4.- A base de tinta china para definir los contornos (ya sea con estilógrafo o pincel) y para rellenar la masa con rojo opaco, crearemos una mascarilla de protección que cubrirá al objeto principal y dejará descubierto su fondo original. Esta mascarilla debe ser perfectamente fiel al original.

Paso No. 5.- De este negativo en película lith del objeto principal se hará un contacto a registro en película lith para tener un positivo del objeto principal.

Paso No. 6.- De este negativo en película lith del objeto principal se hará un contacto a registro en película lith para tener un positivo del objeto principal.

Paso No. 7.- Ahora debemos contar con la diapositiva original del fondo así como con la diapositiva original del objeto principal, y con un juego positivo-negativo del objeto principal, todos perfectamente registrados.

Paso No. 8.- Recurriendo a la caja de luz que se explicó y desarrolló en el capítulo No. 2 se colocarán los ponches de registro.

Paso No. 9.- Se coloca la diapositiva original del fondo a registro y sobre ella el positivo en película lith del objeto principal.

Paso No. 10.- Se cargará una cámara fotográfica de 35 mm., con múltiple exposición, ya sea una película negativa a color o diapositiva pero cuidando que sea ASA 100.

Paso No. 11.- Se sincroniza el flash de la caja de luz con la cámara fotográfica y se encuadra la toma de la diapositiva y el positivo.

Paso No. 12.- Se apagan todas las luces y se efectúa el disparo, se prende la luz guía y se coloca el seguro de múltiple exposición.

Paso No. 13.- Se cambia la diapositiva del fondo y el positivo en película lith del objeto principal por la diapositiva original del objeto principal, primeramente y después el contacto negativo de la diapositiva del objeto principal. Cabe hacer notar que tanto las diapositivas como los negativos y positivos deben estar perfectamente tensos y planos para evitar errores.

Paso No. 14.- Se vuelve a cargar la cámara fotográfica con el seguro de múltiple exposición puesto de antemano, se apaga toda la luz y se dispara.

Ahora ya tenemos en una sola toma las dos imágenes ensambladas. El principio de esta técnica radica en que al no exponer las zonas que están protegidas por las mascarillas, la película no la registra, puesto que son zonas negras o vírgenes.

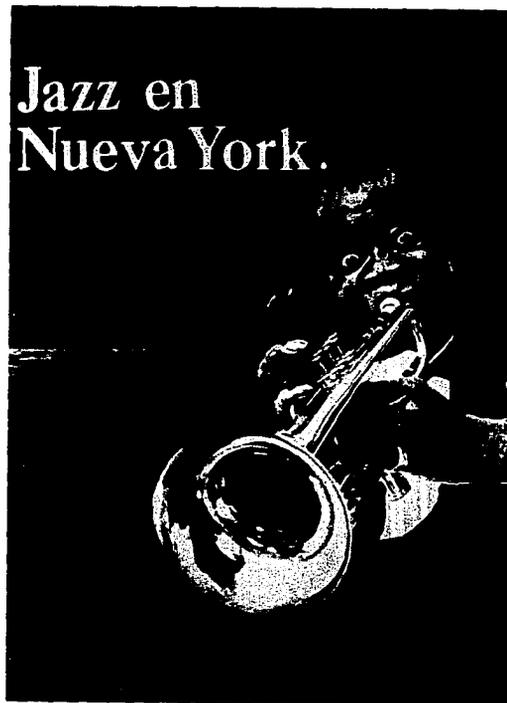
5.3. POSIBILIDADES DE LA TÉCNICA.

Esta técnica es la base para poder ensamblar cualquier tipo de imágenes que tratándolas de resolver por otros métodos serían muy difíciles y costosas, el ensamble ofrece una mayor flexibilidad y libertad, sobre todo si se trata de crear situaciones fantásticas o irreales que no se lograrán normalmente. Este tipo de imágenes se emplean mucho en la ilustración y suelen expresar las ideas más claramente que en las escenas reales. Hay excelentes fotógrafos que se sirven de esta técnica para combinar imágenes relacionadas por su contenido o estructura y, a veces, unificadas por un fondo incongruente ya sea fotográfico o pintado.

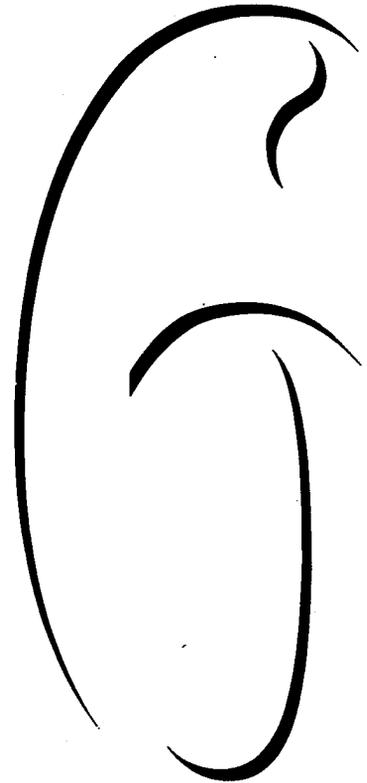
5.3. EXPERIENCIA PERSONAL.

La técnica fotográfica de laboratorio *ensamble de imágenes* es muy útil cuando se trata de ensamblar dos o más imágenes que por toma directa resultaría más difícil. En el caso específico de la siguiente fotografía se ensambló el fondo de la imagen (una toma de la bahía de Nueva York) con la toma principal (un retrato de Neil Amstrong), efectuándolo con la técnica antes explicada. Pudimos conjugar dos imágenes independientes logrando así una imagen más impactante y contundente. Pero hay que tomar en cuenta que en las imágenes a ensamblar, la iluminación debe ser muy parecida para que no haya brinco entre el fondo y el objeto. O en su defecto, una iluminación muy diferente para poder lograr un efecto de primer plano y fondo. Esta técnica también permite crear imágenes muy ricas en cuanto a impacto visual, formando collages su-

rrealistas y mezclas que también por toma directa resultaría muy difícil lograr.



CAPITULO



COMBINACION DE TECNICAS

6.1 ANTECEDENTES.

6.2 PROCEDIMIENTO.

6.3 EXPERIENCIA PERSONAL

6.1. ANTECEDENTES.

En un principio, de todos los procesos fotográficos, el coloreado a mano es el más antiguo. Durante los primeros cien años de la fotografía, el coloreado a mano fue el único medio para obtener resultados en color. La técnica se empezó a aplicar en los daguerrotipos, aunque con resultados muy malos. Para ello se mezclaba con adhesivo polvo de color muy fino y se distribuía por la superficie de la imagen, soplando a continuación para eliminar el exceso de polvo; pero la imagen de plata pulida del daguerrotipo era demasiado sensible y muy fácil de dañar.

Las copias en papel eran mucho más adecuadas a esta técnica y combinada con la técnica del viñeteado fueron de las primeras combinaciones de técnicas.

Los estudios fotográficos de retratos, aparte de ofrecer el viñeteado ofrecían también el colo-

reado en papel albúmina y en papel bromuro "pintado al óleo por artistas", a un precio unas cuatro veces superior; el encargo había de hacerse en el momento de retratarse, porque el pintor debía tomar nota del color de los ojos, el cabello, la ropa, etc. Hasta la Segunda Guerra Mundial, todos los grandes estudios de retrato contaban con un "coloreador" en su plantilla, mientras que los más pequeños se servían de pintores que trabajaban por tiempo libre.

En un principio, de todos los procesos fotográficos, el coloreado a mano es el más antiguo. Durante los primeros cien años de la fotografía, el coloreado a mano fue el único medio para obtener resultados en color.

6.2. PROSEDIMIENTO.

En esta capítulo no vamos a hablar o especificar alguna combinación de técnicas, sino que se trata de alentar a que se experimenten las técnicas y se combinen entre sí ya sea las técnicas manejadas en este documento o con otras ya existentes.

Un ejemplo básico es la serigrafía, proceso en parte fotográfico y en parte mecánico, que exige el empleo de técnicas de transformación de medio tono a alto contraste. La serigrafía es una técnica muy flexible que rinde mejores resultados en grandes áreas de color. Es fácil combinar imágenes y alterar tonalidades. Debemos entender que las técnicas son un punto de partida; una vez comprendidas las bases y dominada la realización, se pueden diseñar variantes que nos llevan a resultados completamente nuevos, así pues, las fotografías se pueden someter a una separación tonal y tirarse en color mediante serigrafías.

Son también innumerables las posibilidades que ofrece el procedimiento químico. Así por ejemplo, si eliminamos el blanqueo del tratamiento de una copia en color, y nos limitamos a fijarla y lavarla, aplicando a continuación con un pincel un reductor de ferricianuro, sólo se blanquearán las zonas afectadas con dicho compuesto.

Ahora si nos interesa provocar cambios extremos de imagen y textura se puede intentar la aplicación de secuencia de dos o más técnicas, por ejemplo a una separación de color se le puede anexar una trama hecha en alto contraste para texturizar la fotografía.

Otra opción es que varias fotografías normales se transformen a línea para luego colorearlas a mano en gamas reales o irreales y a continuación montarse sobre un mismo fondo y reproducirse.

Conviene tener en cuenta la mayor o menor

destreza con los materiales, así un buen ilustrador podrá colorear a mano y con aerógrafo una fotografía con muy buenos resultados, mientras quien no tenga una buena mano para la ilustración puede aprovecharse de técnicas de blanqueo para hacer dibujos a plumilla.

Otra es la alternativa de la mezcla de imágenes con diferentes tratamientos, por ejemplo, podemos hacer una separación de grises de un objeto principal y virarla para después ensamblarla en una fotografía a todo color por medio de la caja de luz.

Las posibilidades son infinitas, pero todas deben estar supeditadas a la función de un diseño, por eso es importante manejar los efectos fotográficos, para conocerlos ordenadamente con su técnica y conceptos, cuya aplicación combinada da lugar a un campo infinito de soluciones gráficas que por su inmediatez, facilidad, impacto visual, riqueza y gama de posibilidades agilizan y ayudan a resolver los problemas de comunicación.

6.3. EXPERIENCIA PERSONAL.

En este capítulo se trata no de una técnica en específico, sino de motivar a experimentar y combinar las técnicas para lograr nuevas alternativas y soluciones. Siguiendo este principio, en la siguiente fotografía se experimentó con dos imágenes en las que se aplicaron técnicas diferentes y después se ensamblaron. Primero recurrimos a la toma de la arcada y le aplicamos una separación de grises y un virado a sepia como en el capítulo tres. Después, por medio de la caja de luz, con mascarillas negativas y positivas de la imagen se ensambló un fondo en la arcada, creando así una nueva imagen totalmente diferente.



CONCLUSIONES

CONCLUSIONES.

Con el presente trabajo se ha tratado de conjugar la fotografía con recursos técnicos que pueden dar alternativas de solución para aplicarse a la comunicación gráfica. Hemos tratado de presentar también a la imagen como objeto de manipulación y operaciones físicas que pretenden modificar su apariencia demasiado realista, incorporándole un sentido estético y de cargarle una significación intencionada o adaptarla a los imperativos de la funcionalidad publicitaria, del grafismo de la ilustración editorial, etc.

Estas técnicas son algunas de tantas, pero creemos que son las que más pueden dar posibilidad de nuevas alternativas de diseño, o ¿por qué no?, visualizarlas como técnicas ilustrativas lo cual también es válido.

En otras épocas la fotografía era el proceso final de un diseño, pero con el devenir de los

tiempos se ha convertido en un proceso inicial de diseño.

Debemos considerar estas técnicas como un punto de partida y actualizarnos en la fotografía ya que han surgido las primeras cámaras fotográficas que trabajan digitalmente y por correspondencia, las primeras ampliadoras digitales. Esto implica que ya no hay límites en la imagen y que tan sólo está sujeta a la finalidad de uso y al equipo disponible. La digitalización nos conlleva a que se pierdan los campos específicos y que se vuelvan a abrir las fronteras de la fotografía.

“Todas estas variantes de manipulación representan la voluntad de forzar la Naturaleza misma del medio. Ya sabemos que los modos de utilizar un medio o un procedimiento técnico de nacimiento a nuevas formas expresivas. Esta operación es, en síntesis, una operación no tan manual, artesana o técnica como intelectual. Es,

de hecho, un proceso típicamente humano: el de la abstracción. El hombre es el único animal dotado de esta aptitud, y ha sido por medio de la abstracción simbólica, desarrollada en signos y sistemas simbólicos, que ha sido capaz de reducir el mundo externo e interno, el pensamiento y la memoria, a un número increíblemente mínimo de signos. Toda la cultura se condensa en estos signos del lenguaje, que son transformaciones de signos gráficos: ideogramas, pictogramas.

La capacidad abstractiva es, pues, una cierta simplificación, una esquematización del mundo, que el fotodiseñador practica con frecuencia”.

FUENTES DE CONSULTA.

COAREIS, RAIME

Manual de fotografía en color

Editorial Omega

Barcelona

209pp.

FONTCUBERTA, JOAN

Fotodiseño (Visualización Programada)

Ediciones CEAC, S.A.

España, 1988

260 pp.

HEDGECOE, JOHN

Manual de técnica fotográfica

Editorial Hermann Blume

España, 1981

352pp.

LANGFORD, MICHAEL

La fotografía paso a paso

Editorial Hermann Blume

España, 1979

224 pp.

LANGFORD, MICHAEL

Manual de laboratorio fotográfico

Editorial Hermann Blume

España, 1981

352 pp.

LANGFORD, MICHAEL.

Fotografía Básica.

Editorial Hermann Blume

España, 1980

240pp.

LYNCH, DAVID.

Fotografía en color.

Editorial Omega

Barcelona

277pp.

LUPPA, VERNAN

Técnicas de positivado en color

Editorial Folio

Barcelona

277pp.

MONICS, PIERRE

Fototrucos

Editorial Omega

Barcelona

153pp.

ENTREVISTAS:

Profesor José Luis Aguirre

Profesor Manuel Velázquez Cirat