



289350 8
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"A C A T L Á N"

"LA SEMIÓTICA Y SU INCURSIÓN EN LA PRODUCCIÓN
DE IMÁGENES FOTOGRAFICAS, LA FOTOGRAFÍA
DE DESNUDO EN B/N COMO EJEMPLO
DE APLICACIÓN"

TESIS

QUE PARA OBTENER EN TÍTULO DE:

LICENCIADA EN DISEÑO GRÁFICO

PRESENTA:

CARMEN SOL/CERRILLO OROZCO



ASESOR: L. EN D.G. JUAN CARLOS TORRES CERVANTES
ACATLÁN, EDO. DE MÉXICO FEBRERO DEL 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

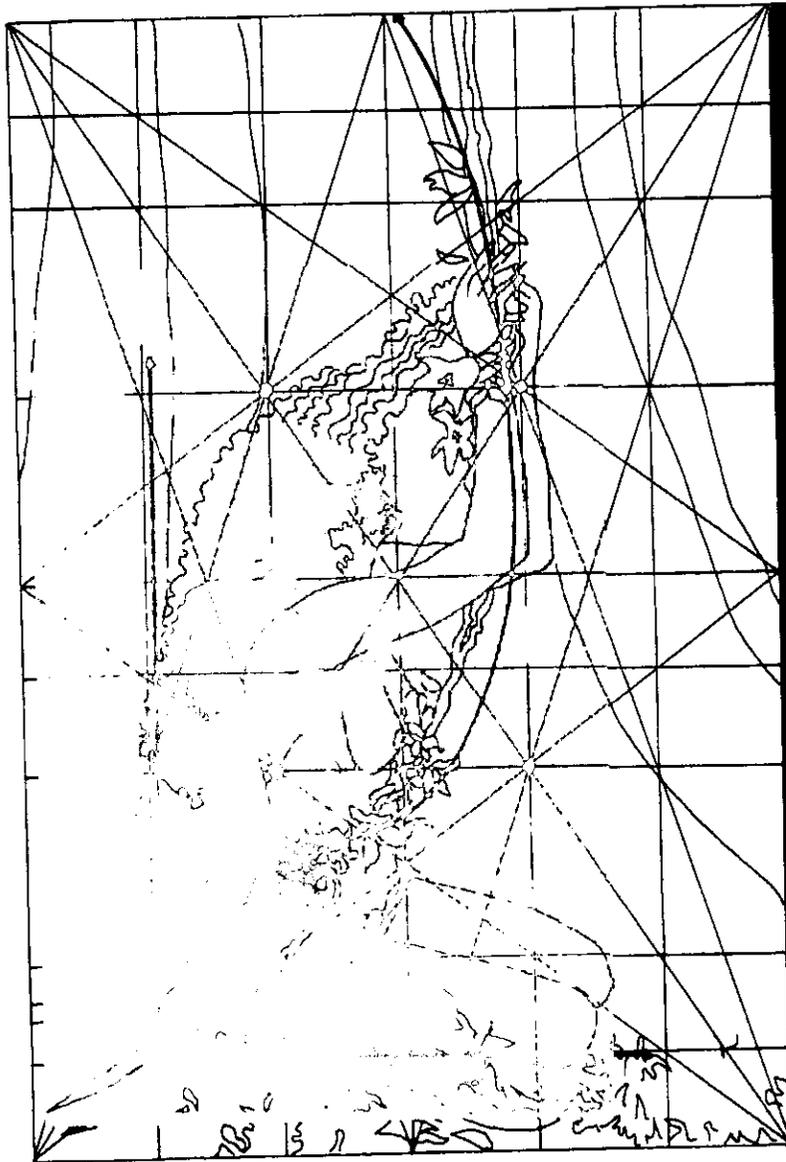


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta 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.



*La semiótica y su incursión
en la producción de
imágenes fotográficas,
la fotografía de desnudo
en b/n como ejemplo
de aplicación*

dedicatoria

dedicatoria

dedicatoria

Dedico este proyecto antes que nada a mis padres, a mis hermanos, a todos ellos por su ayuda y paciencia especialmente a mi madre, pues sin su apoyo incondicional no hubiese sido posible que estas líneas estén hoy escritas aquí.

También para una persona muy importante para mí, porque me ha enseñado mucho de lo que ahora sé. Para ti maestro.

agradecimientos
agradecimientos

agradecimientos

*A*ntes que nadie a Dios por permitirme llegar hasta aquí.

A todas las personas que estuvieron involucradas en la realización de este proyecto.

A la D.G.S.V, y en especial a la Campaña Nacional Contra Moscas de la Fruta, por su apoyo para la reproducción del mismo.

Al D.G. Juan Carlos Torres Cervantes, asesor de dicho proyecto.

A los D.G. que amablemente aceptaron ser también mis asesores y jurado:

Laura Espinosa Aguilar
Cristóbal Bernal Ledezma
Beatriz González Cortés
Patricia Titlán Santos

A todos, gracias.

INTRODUCCIÓN GENERAL.

CAPÍTULO 1. *Introducción a la Semiótica.*

	Página	
1.1	¿Qué es la Semiótica?. Conceptos generales.	15
1.1.1	El mensaje.	18
1.1.2	Plano de la denotación.	19
1.1.3	Plano de la connotación.	20
1.1.4	El significado.	21
1.1.5	El significantes.	21
1.1.6	La connotación.	22
1.1.7	La denotación.	22
1.1.8	Los códigos.	24
1.2	Breve historia del desarrollo de la semiótica.	24

CAPÍTULO 2. *Los elementos semióticos aplicables a la imagen fotográfica.*

2.1	El signo.	29
2.1.1	La fotografía como signo.	31
2.2	El símbolo.	34
2.3	El índice o índice.	35
2.4	El icono.	36
2.4.1	El concepto de iconicidad en la imagen fotográfica.	38
2.5	La fotografía como lenguaje.	40
2.6	Las funciones del mensaje.	44
2.6.1	Función referencial o denotativa.	45
2.6.2	Función emotiva o expresiva.	45
2.6.3	Función connotativa o conativa.	46
2.6.4	Función emotiva o expresiva.	46
2.6.5	Función fática.	46
2.6.6	Función metalingüística.	46
2.7	La lectura de la imagen.	47
2.8	Análisis de la imagen.	51
2.8.1	El objeto.	52
2.8.2	El soporte.	53
2.8.3	La variante.	53

CAPÍTULO 3. *Los códigos semióticos que intervienen en la imagen fotográfica.*

3.1	Realidad e imagen fotográfica.	57
3.2	El código de la realidad.	59
3.2.1	El contraste.	60
3.2.2	La escala.	62
3.2.3	La perspectiva.	63
3.2.4	El "grado cero".	66
3.3	Código técnico.	69
3.3.1	Efectos ópticos.	70
3.3.2	Efectos lumínicos.	70
3.3.3	Efectos cinéticos.	70

índice

	Página
3.3.4	Efectos químicos. 71
3.3.5	Efectos informáticos. 71
3.4	Código del canal. "El medio es el mensaje". 71
3.4.1	Difusión de la imagen fotográfica. 73
3.5	Codificación retórica de la imagen fotográfica. 75
3.5.1	Retórica de los actantes. 77
3.5.2	Retórica de los objetos. 79
3.5.3	Retórica de las formas. 80

CAPÍTULO 4. La fotografía de desnudo en blanco y negro, su composición y lenguaje.

4.1	Breve historia de la fotografía de desnudo. 89
4.2	Diferencias entre la fotografía de desnudo en blanco y negro y en color. 92
4.3	La fotografía de desnudo, técnicas para su elaboración. 95
4.3.1	Iluminación. 97
4.3.2	Cicloramas o atrezzo. 99
4.3.3	Medio ambiente (locación en exteriores). 100
4.4	La composición fotográfica, reglas básicas. 101
4.4.1	Regla de los cuadrantes. 104
4.4.2	La proporción áurea. 105
4.4.3	Regla de los tercios. 106
4.4.4	Los planos, primero, segundo y fondo. 107
4.4.5	Manejo del horizonte. 108
4.4.6	Acento visual. 109

**CAPÍTULO 5. La Obra Fotográfica.
Aplicación de los elementos semióticos y fotográficos. Propuesta gráfica.**

1.	Nereida Parténope. 113
2.	Luz Divina. 119
3.	El error de Eva. 123
4.	Diosa viviente I, II y III. 127
5.	Nirvana. 137
6.	El santuario de Indra. 145
7.	Inmaterial. 153
8.	Asalto de quimera. 159
9.	Eclipse de Luna. 165
10.	Los juguetes de Colombina. 173
11.	Constelación de vida. 179

CONCLUSIONES.

GLOSARIO.

BIBLIOGRAFÍA.

índice

introducción

La realización de la presente Investigación de Tesis, pretende cumplir primeramente con el objetivo de obtener el Título de mi Profesión, pero además este estudio lleva implícitos otros elementos de importancia e interés general.

Surge como resultado de la inquietud y el gusto por el manejo de los estudios de la Semiótica, disciplina teórica que personalmente considero es estructural y eje sustentante en la producción de mensajes gráficos en general. Pensé entonces en relacionar este tipo de estudios con la producción fotográfica, específicamente con la fotografía de desnudo en blanco y negro.

Consideré entonces la posibilidad, de crear un proyecto teórico-práctico en el cual, la teoría semiótica, me diera la pauta de crear una serie de imágenes fotográficas que fueran "sustancias comunicativas". Entonces el proyecto práctico resulta ser un ensayo

fotográfico, se le denomina así por el hecho de que emplearé una personal manera de plantear las escenas y manipular los elementos para lograr mi cometido. Se trata de una interpretación subjetiva, basándome en la aplicación de esta ciencia.

Decidí entonces adentrarme en la función de la Semiótica, de una manera más formal, para así poder conformar una semiótica propia de la Imagen Fotográfica. Esto pude lograrlo partiendo de los estudios generales de esta disciplina, buscando y relacionando aquellos elementos y funciones que pudieran articular una semiótica especializada en la producción y análisis de imágenes de origen fotográfico.

Aplico este estudio a la Fotografía y no a otro tipo de producción gráfica, pues considero que este medio es el idóneo, (por su propia naturaleza y lenguaje), además de ser una manera versátil, creativa y porque además encontré en la fotografía un excelente ejemplo para delimitar cómo es que funciona la retorización en la imagen. Esto significa que podría expresar mis ideas por medio del manejo de la técnica fotográfica, con el fin de convertir las imágenes en "signos".

Mi trabajo entonces, pretende ser una propuesta de Diseño Fotográfico, basado en la aplicación de un tipo de semiótica especializada, y también por el empleo de las reglas básicas de composición en fotografía.

La fotografía de Desnudo, por otra parte podrá proporcionarme ese paisaje ondulante del cuerpo humano para convertirlo en el máximo elemento de significación en la fotografía, es decir, convertirlo en un signo con una fuerte

carga de semantización, retorización y estetización. En pocas palabras, convertirlo en mi elemento de "expresión".

Una vez que decidí elegir el tema de Desnudo, faltaba algo por delimitar: ¿las tomas las realizaría en color o en blanco y negro?. Personalmente, tengo la predilección por la fotografía en blanco y negro, pues considero que la relación de tonalidades en este tipo de imágenes resultan muy atractivas, y visualmente ricas en expresión, con esto no quiero demeritar las posibilidades de la foto en color, simplemente, se trata de un gusto y estilo personal.

Otro de los factores que me hicieron decidir que el blanco y negro sería lo ideal, es la gran variedad de películas que existen en el mercado y que pueden manipularse según los efectos que se deseen, por su puesto que esto también existe en color. Por ejemplo, las películas lentas producen un gran contraste y poco grano, mientras que con las rápidas el contraste es bajo pero el grano muy destacado. Este tipo de cuestiones podrían serme de gran utilidad.

Pretendo además, crear un tipo de imágenes de Desnudo con un estilo propio, que sea diferente a lo que comúnmente se conoce. Esto será posible por el empleo de la semiótica aplicada a la obra fotográfica. Ya en la obra, el espectador juzgará si se ha logrado cumplir con el objetivo significativo de la obra.

Otra de mis inquietudes, es poder proporcionar una modesto estudio de referencia acerca del de este tema, esto para cualquiera que se interese en la significación de la imagen, específicamente, la producción fotográfica.

Con esta investigación pretendo plantear los aspectos que producen una correcta decodificación de una imagen, esto de una manera sencilla. Saber qué elementos son los que deben analizarse y lo más importante, cómo poder realizar una imagen fotográfica que signifique lo que nosotros como productores o emisores queremos transmitir a un público. No estoy diciendo que por la simple implementación de estos factores, la fotografía tenga éxito, más bien esto asegura de una mejor manera que el mensaje realmente funcionará y la imagen tenga una justificación teórica adecuada. No hay que olvidar que también influye un correcto manejo técnico.

Creo que para un diseñador gráfico este tipo de conocimientos son de vital importancia, claro; en conjunción con su nivel creativo, y el desarrollo que durante la carrera se van adquiriendo.

Considero que los conceptos semióticos aquí abordados, se enfocan de una manera más directa hacia la producción fotográfica, y este planteamiento va un poco más allá de los conceptos de semiótica que se nos enseñan en la carrera, esto es, que mi estudio abarca aspectos que permiten delimitar una semiótica propia para el estudio de la imagen fotográfica, siempre partiendo del estudio general al particular. Esto no quiere decir que el análisis no pueda ser aplicado a todo tipo de producción visual. Por ello considero que esta investigación puede ser un buen punto de referencia para un estudio más detallado de esta disciplina que algunos podrían considerar complicada y tediosa. Espero que después de haber leído el presente trabajo, el lector que tuviera esa primera idea, cambie su postura y se adentre en lo interesante que resulta el mundo de la significación. Esto lo menciono porque la Semiótica y su cometido de estructurar el

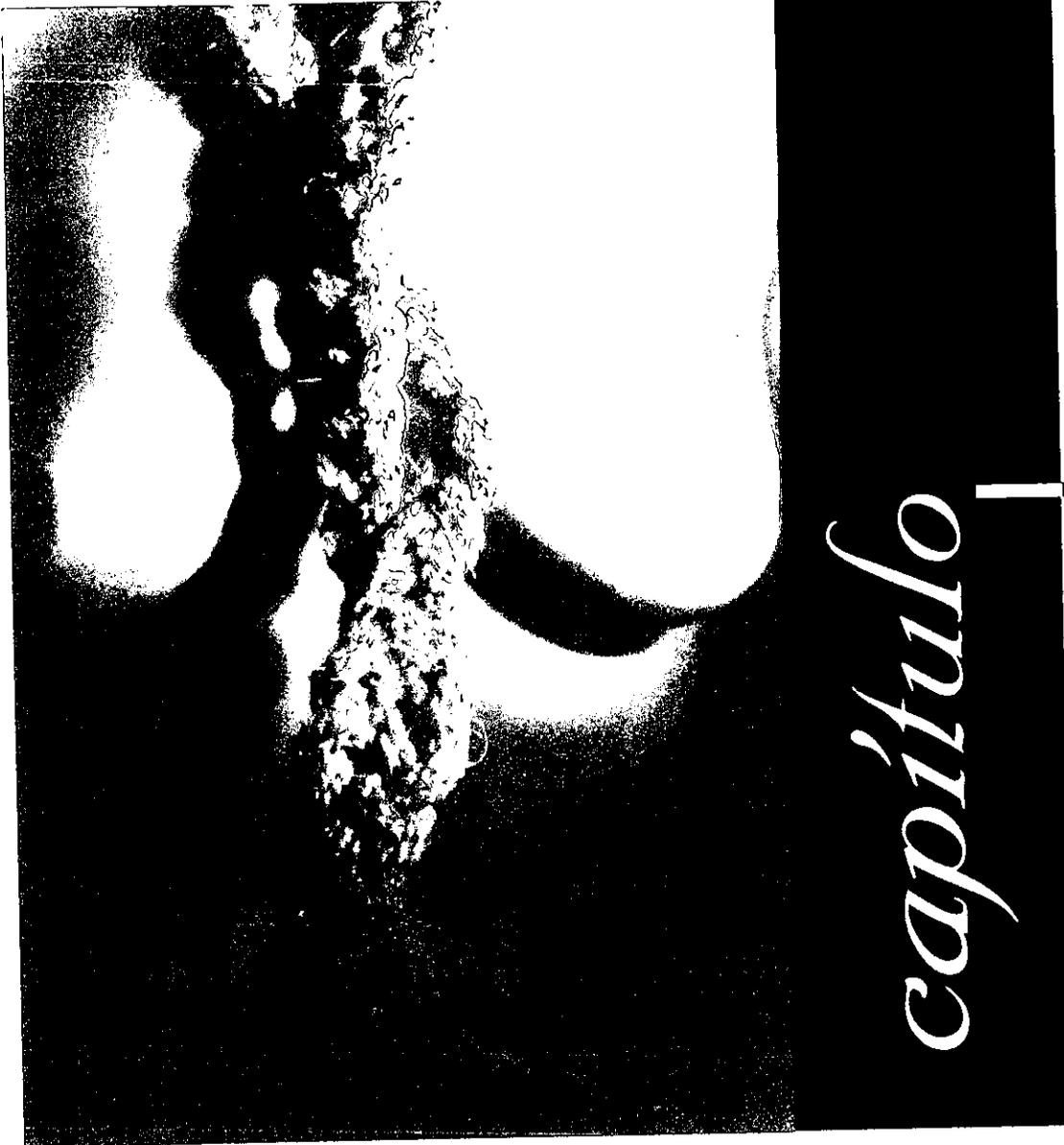
significado de un mensaje, me parece realmente interesante y bueno. Nos proporciona a los diseñadores una herramienta poderosa que sustenta nuestras producciones visuales con una estructura sólida de comunicación, he ahí la importancia del manejo de este tipo de conocimientos.

La investigación abarca en los tres primeros capítulos, los elementos básicos del estudio semiótico, después de la generalidad van surgiendo los factores específicos de una Semiótica de la Imagen Fotográfica. El 4º. Capítulo está destinado al estudio de la técnica, manejo y características de la producción fotográfica y en especial la del Desnudo fotográfico.

Un último capítulo, está destinado a presentar la producción fotográfica, para la cual se emplearon los elementos enunciados en los capítulos anteriores. Entonces este capítulo es el amalgama todo el proyecto de investigación.

Cada imagen presentada, se acompaña de su análisis, tanto semiótico como de composición y estructura para que pueda ser apreciado el postulado que enuncia esta Tesis: "La semiótica y su incursión en la producción de imágenes fotográficas...".

Espero que el resultado gráfico final, así como la teoría que aquí se abarca, hayan sido manejados correctamente para que el circuito de comunicación que pretendo establecer con el lector, logre introducirlo mental y objetivamente en el estudio teórico y en los mensajes que cada una de las imágenes transmite, y que además esta experiencia resulte satisfactoria. Ese es el objetivo principal de esta modesta obra.



capítulo

1 Introducción a la Semiótica

*Vivimos en un mundo de signos, creadores de mensajes de toda naturaleza, vivimos dentro de un mundo lleno de códigos de comunicación, y sin estos elementos nos sería imposible la interpretación de nuestro entorno y de muchas de las relaciones con los demás.**

En este capítulo, presento algunos conceptos relacionados con la SEMIOTICA, así como su definición propia, con el propósito de que posteriormente, estos elementos puedan ser aplicados para un mejor entendimiento de los códigos semióticos en la Fotografía.

**Redacción personal.*

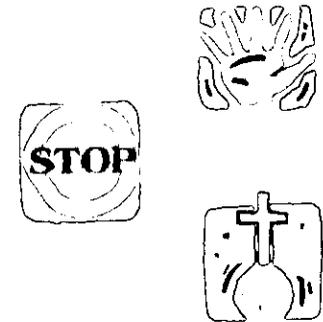
Primeramente podemos decir que la **Semiótica** está vinculada a la comunicación y a la significación. A su vez también puede ser concebida como la teoría de los signos dentro de la comunicación humana, aunque ésta también puede extenderse al campo de la comunicación animal.

A nivel de la vida social humana, la **Semiótica** puede aplicarse en las diferentes conductas del hombre, éstas pueden ser los ritos, las ceremonias, las formas de saludo, las señales de tránsito, los símbolos religiosos, políticos, pues todas estas conductas son pertenecientes a códigos sociales, un código social es aquél que cumple con la función de significar las relaciones establecidas entre los hombres, o lo que es lo mismo entre los sistemas de individuos pertenecientes a una sociedad, donde todos fungen como emisores algunas veces y otras como receptores de dicho código.

A los códigos sociales pueden atribuírse funciones semióticas, porque son mensajes que están elaborados a base de un sistema de signos pertenecientes a un código y éstos pueden tener aplicación en nuestra vida diaria, de esta forma el lenguaje puede construirse principalmente a dos niveles:

El lenguaje verbal, o sea; las palabras, los sonidos que emitimos en conjunto con el lenguaje escritural, y de los cuales se encarga de su estudio la Lingüística. Por otro lado el **lenguaje no verbal**, constituido por los signos no lingüísticos, señales de tránsito, saludos, gestos, etc.), de los cuales se encarga su estudio la **Semiótica**.

Emitimos y recibimos una gran cantidad de mensajes que no son propiamente verbales, me refiero a todos aquellos signos que no tienen que ser transmitidos por vía del habla o de manera escritural, de esta manera puedo mencionar como ejemplo a los colores, los tamaños, las formas, los movimientos, la distribución del espacio, del tiempo, las posturas, la vestimenta.



Diferentes tipos de signos, ejemplos para la aplicación de la Semiótica.



El lenguaje en sus dos niveles.





Ferdinand de Saussure.



Charles Sanders Peirce.



- 1 Biblioteca Salvat, Grandes Temas: Libros (GT).
"Lingüistas y Significación". Salvat Editores, Barcelona,
1975. págs.9,10
2 Umberto Eco: Tratado General de Semiótica. Ed.
Lumen, Barcelona, 1988. pág.37
3 Idem., pág. 38

En este sentido, la comunicación constituye, sin duda, uno de los retos más importantes para el hombre contemporáneo, y esto lo plantea el llegar a un análisis del lenguaje a cualquier nivel.

Lo anteriormente expuesto, es con el fin de dar una idea general y sencilla de lo que compete al estudio de la **Semiótica**. Ahora para lograr una definición más formal sobre esta disciplina, retomaré las ideas más importantes de los máximos especialistas de esta materia de comunicación, para después de analizar las diferentes posturas, poder elaborar una definición personal sobre lo que es la **Semiótica**.

Roman Jakobson, teórico ruso y uno de los más destacados comunicadores, creador de las primeras teorías semióticas expresa: "El lenguaje es el medio fundamental de la comunicación, aunque no el único. La ciencia de los signos repetidamente enunciada y planteada por los filósofos y lingüistas denominada *Semiología* o *Semiótica*, se está desarrollando rápidamente en nuestros días, investiga todos los rasgos comunes de todos los sistemas de signos, su interrelación y características específicas de cada uno". (1)

Podemos comenzar un análisis del concepto de **Semiótica** o **Semiología**, con las dos definiciones clásicas proporcionadas por los pioneros de esta ciencia en la época contemporánea: *Ferdinand de Saussure*, (lingüista suizo) y *Charles Sanders Peirce*, (científico y teórico norteamericano).

De acuerdo con *Saussure*, (1916): "La lengua es un sistema de signos que expresa ideas y, por esta razón, es comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, la señales militares, podría formar parte de la Psicología Social, y por consiguiente la Psicología General, nosotros vamos a llamarla Semiología (del griego Signo)... De esta forma, la semiología es la ciencia que estudia la vida de los signos, en el seno de la vida social". (2)

Sin embargo, *Peirce* la entiende como: "Una acción, una influencia que sea o suponga una cooperación de tres sujetos: un signo, un objeto y un interpretante, influencia trirrelativa en que ningún caso puede acabar una acción entre parejas". (3)

La Definición de *Saussure* resulta importante porque ha servido para desarrollar una conciencia semiótica de los elementos que componen el fenómeno de comunicación. Además, su definición de **SIGNO** como entidad de dos caras (significante y significado), ha anticipado y determinado todas las definiciones posteriores de la función semiótica. Y en la medida en que esta relación entre significante y significado se establece sobre la base de un sistema de reglas, (como la lengua), la **Semiótica** Saussureana puede parecer una semiología rigurosa de la significación.

Sin embargo, no definió nunca claramente el significado, pues lo dejó a la mitad del camino entre la imagen mental, un concepto y una realidad psicológica no circunscrita de modo; en cambio, subrayó con insistencia el hecho de que: "El significado es algo que se refiere a la actividad mental de los individuos dentro de una sociedad". (4)

Como podemos observar, mientras *Saussure* resalta la función social del Signo, *Pierce* resalta su función lógica. No obstante, los dos aspectos se encuentran estrechamente relacionados y los términos *Semiología* y *Semiótica*, dominan en la actitud de una misma disciplina, utilizando así los europeos el primer término y los anglosajones el segundo.

Por esta razón, he querido dejar bien claro que ambos conceptos en realidad significan la misma cosa, y es importante no confundir los términos antes mencionados con el de *Semántica*, pues mientras los primeros se refieren al estudio de los signos de carácter no lingüístico, la *Semántica* es un aspecto de la **Semiótica** que tiene que ver con el estudio del sentido de los significantes lingüísticos.

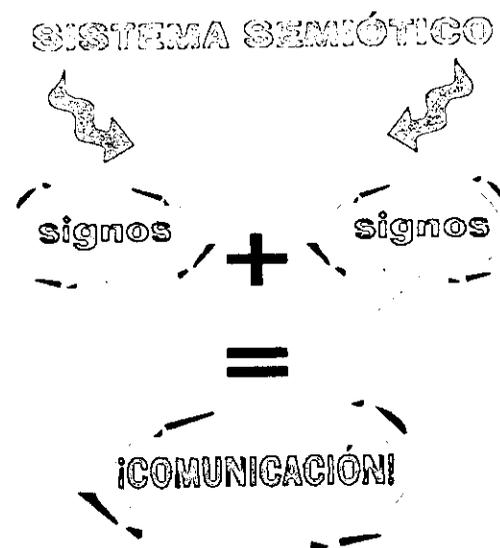
La distinción que podrían mantener estas dos definiciones es similar a la que suele establecerse entre ciencia general y ciencia especial.

Con los aspectos antes expuestos, puedo resumir y elaborar a título personal una definición específica de lo que es la **Semiótica**:

ES UNA CIENCIA INTERDISCIPLINARIA QUE CONTIENE, POR UNA PARTE, EL PROYECTO DE UNA TEORÍA GENERAL DE LOS SIGNOS, Y POR OTRA PARTE UN INVENTARIO Y DESCRIPCIÓN DE LOS SISTEMAS DE LOS MISMOS. DICHO DE OTRA MANERA, TODOS LOS FENÓMENOS DE LA CULTURA PUEDEN SER OBSERVADOS COMO SISTEMAS DE SIGNOS CUYA FUNCIÓN ES VEHICULAR CONTENIDOS CULTURALES O INFORMACIÓN.

Para reforzar el concepto, definiré qué es un *Sistema Semiótico* y después explicaré los aspectos que conforman dicho sistema, que en realidad son los propios mensajes, su clasificación y todos aquellos elementos que intervienen en la **Semiótica**, esto con el afán de que la definición anteriormente planteada, quede totalmente comprendida y pueda ser aplicada correctamente el estudio específico de los elementos semióticos que intervienen en el lenguaje fotográfico.

Sistema semiótico es un sistema de significación y de comunicación en el que se integran todos sus elementos, que son los signos; regidos por principios generales conforme a los cuales se ordenan y se coordinan para dar lugar a un proceso de comunicación.



Funcionamiento del Sistema Semiótico.



Algunos Medios o
Canales de Difusión.

Un mensaje es una información. Toda difusión de un mensaje necesariamente debe utilizar un medio o canal de difusión, ya que es a través de éstos, por donde se canaliza la transmisión del mensaje, para que éste llegue a un receptor de la información y la interprete a su manera.

1.1.1

El Mensaje

La mayoría de los mensajes, los recibimos a través de los sentidos y en particular la vista y los oídos, aún cuando no siempre es así. Sin embargo, cada ser humano tiene la capacidad de recibir estos mensajes y comprenderlos a su manera, dependiendo esto de factores educativos, psicológicos, condiciones culturales, etc.

Por otro lado, los aspectos sociales y el entorno tienen un profundo control sobre la manera de entender las cosas que nos rodean.

Se considera a *Roland Barthes* (crítico literario francés), como el iniciador de la utilización del análisis semiológico aplicado a la publicidad.

Sin embargo, a juicio personal, esta clase de estudio también puede ser aplicado al Diseño Gráfico y a su producción de mensajes visuales, (entre ellos la Fotografía).

Roland Barthes, distingue tres tipos de mensajes en una imagen, los cuales son:

- **"Un mensaje literal**, que corresponde a la escena figurada y cuyos significados están formados por los objetos reales de la escena y los significantes por los mismos objetos fotografiados y;
- **"Un mensaje simbólico**, por así decirlo; en el mensaje literal, y que emite, además, una serie de signos discontinuos, cada uno de los cuales remite al significado global.

Este es a su juicio el más importante de los mensajes que transmite por ejemplo un anuncio, el cual pretende comunicar los atributos del producto".⁽⁵⁾ Por ejemplo: la nubes blancas, para representar la blancura o la pureza.

Sobre este tema, *D. A. Dondis* (diseñadora y teórica norteamericana), considera lo siguiente: "Expresamos y recibimos mensajes visuales a tres niveles: representacionalmente, (aquello



que vemos y reconocemos desde el entorno y la experiencia), abstractamente, (cualidad cinestética de un hecho visual, reducido a sus elementos básicos, pero realzando los medios directos emocionales y primitivos en la confección del mensaje) y simbólicamente, (utilizando el vasto universo de sistemas de símbolos codificados, que el hombre ha creado y al que adscribe un significado...)" (6)

En una representación gráfica se identifican los siguientes mensajes: el primero es un reconocimiento del género, este tipo de mensajes son fundamentales ya que son los encargados de garantizar el reconocimiento del carácter publicitario de la información emitida.

1.1.2

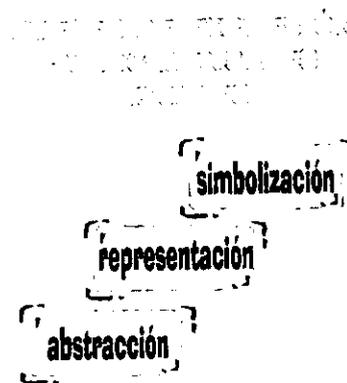
Plano de la Denotación

EL PLANO DE LA DENOTACIÓN lo constituyen los diferentes mensajes informativos inscritos en el texto y en la imagen, es mejor conocido como referencial. Desde esta perspectiva de análisis el observador puede enumerar y describir cada uno de los elementos que componen la imagen. En este nivel de lectura, nos ajustamos de manera literal a lo que es mostrado y a lo que percibimos objetivamente.

Dentro de este punto, hay que distinguir dos clases de mensajes, en virtud de su orientación e importancia: *El Escritural* y *el Icónico*.

El primero comprende el conjunto de informaciones dadas por el texto lingüístico, mientras que el segundo responde a un proceso de simbolización de la imagen que se efectuará en determinadas condiciones.

En el plano de la Denotación, es importante considerar que hay un mensaje que es preferentemente referencial, y que en algunos casos ocupa la totalidad del espacio y acapara la escritura y tiene una vocación especialmente pedagógica, y al mensaje de implicación, que está integrado por el conjunto de signos gramaticales o símbolos icónicos, que hacen de la proposición gráfica una propuesta a terceros, con la propiedad de transformar al destinatario en participante.



Niveles de expresión de los mensajes visuales.



Un mensaje Referencial.



¡llama!

Un mensaje de Implicación.





Las Connotaciones en una imagen. "Hysteria" de Johnny Boylan.

1.1.3 Plano de la Connotación

Son las diferentes informaciones adicionales, inferibles del plano de la denotación y que dan acceso al plano de la Significación. En este caso, el observador interpreta los elementos leídos en el nivel anterior, ya que una imagen puede tener muchos sentidos.

Por ejemplo, una imagen puede connotar alegría, hambre, frío, tristeza, etc.

Este nivel de análisis se realiza en función de la experiencia previa de cada sujeto, es el caso en que dos personas pueden dar dos interpretaciones diferentes o complementarias a una misma imagen.

Si bien toda imagen tiene un significado inmediato, está estructurado de manera tal, que puede ser interpretado por un perceptor en forma individual. Cabe recordar que la temática de la estructura de los mensajes, se conforma con la finalidad de que los mismos tengan una respuesta positiva por parte del receptor hacia los que buscan comunicar.

Para tal efecto, el emisor del lenguaje recurre a mecanismos lingüísticos, literales, simbólicos, y de códigos para la transmisión de los mensajes que están conformados de elementos semióticos a través de **Signos**.

La función del **SIGNO** consiste en transmitir ideas por medio de mensajes, operación que implica un objeto, o sea, una cosa de la que se hable o refiera.

No obstante, la forma más relacionada con la que reconocemos y conocemos al signo, y cuyo caso es generalizado por el ámbito de la semiótica, es a través de los conceptos de **ICONO**, **INDEX** o **INDICE**, **SÍMBOLO** y **SEÑAL**.

A continuación explicaré brevemente los elementos más importantes que componen al **SIGNO**, así como sus propiedades.

Es el resultado de descomponer al contenido interno del mensaje. Es la imagen mental que se forma sobre alguna cosa, a partir del significante. En otras palabras, es lo representado gráficamente, lo subjetivo, lo connotado, lo que entendemos.

1.1.4

El Significado

Conciene al contenido externo y visible del término, es lo que se capta del signo por medio de los sentidos. Es lo objetivo, lo denotativo, es el objeto, es la descripción del elemento.

1.1.5

El Significante

Sin embargo, dentro de la distinción del significado y el significante en un mensaje es importante tomar en cuenta que ambos niveles son necesarios para que el acto de la comunicación pueda efectuarse.

Constituye la lectura más elemental de un signo o de un conjunto de signos, y es el primer paso en el reconocimiento de una materia significante. Se estima que es el significado concebido objetivamente.

1.1.6

La Denotación

La denotación corresponde al régimen de la exposición del objeto, que alcanza así su consagración visual en cuyo caso ocupa masivamente el espacio. En otras palabras, es lo que en su primer grado simplemente se ve.

Ahora bien, estos dos niveles del mensaje no se dan en la comunicación visual solamente, a través de las imágenes o el color, sino que aparecen como resultado del producto gráfico total.



Componentes y Niveles
de Interpretación del
Signo.

Se considera que la Connotación expresa valores subjetivos atribuidos al signo, debido a su forma y a su función. Estos mensajes son siempre una versión de la realidad y no la realidad misma. En esta clase de comunicación gráfica, se desistirá del modelo de la exposición escrita, y se utilizará perfectamente la emocional, lo poético y lo psicológico, apelando a la interpretación personal.

1.1.7

La Connotación

Se definen de manera general, como un sistema de signos y reglas que permiten formular y comprender un mensaje de común acuerdo entre un determinado sector de la población. Sin embargo, por su carácter social, se consideran como el conjunto de obligaciones destinados a posibilitar la comunicación entre individuos y grupos, dentro de una determinada formación social. En tal sentido un proceso de comunicación, sólo se produce cuando existen éstos, ya que en muchos casos los códigos están sujetos a una convención o colectividad o un conjunto de mensajes admitidos a partir de señales.

1.1.8

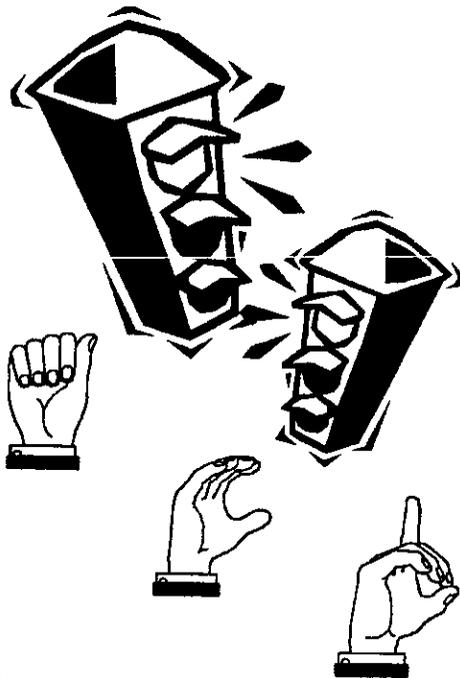
Los Códigos

Por otro lado, para *Decio Pignatari* (doctor en letras brasileño), el término "código" tiene un uso estrictamente técnico, al indicar: "Los mensajes pueden ser codificados cuando están expresados por medio de signos (letras); y en consecuencia, una codificación será una transformación unívoca e irreversible por medio del cual los mensajes pueden ser convertidos de un conjunto de signos a otros. En tal sentido, el código semafórico, (de los semáforos); el de los sordomudos, y el código morse representan ejemplos típicos". (7)

A continuación definiré algunos de los códigos más relevantes que se utilizan en la comprensión de mensajes en la comunicación.

- **Códigos Lógicos:** La finalidad de los códigos técnicos-lógicos, consiste en distinguir la experiencia objetiva y la relación del hombre con su entorno.

Dentro de este se destacan varias clases: los códigos de conocimiento científico y del saber tradicional; los sistemas de señalización y los sistemas de aprendizaje y de trabajo, que son códigos de la acción y finalmente, los códigos paralingüísticos, relevos, sustitutos y auxiliares de la lengua articulada. Aquí ubicamos los diferentes alfabetos, la escritura alfabética, el morse, el braille, el sistema marino de señales con banderas, etc.



Ejemplos de
Códigos de
Comunicación.



• **Códigos Estéticos:** La experiencia afectiva o estética, corresponde al sentimiento íntimo y puramente subjetivo que emite el alma frente a la realidad. En este caso, el término estético hace referencia en un sentido más amplio a la facultad de sentir. Al respecto, se estima que el mensaje estético tiene un valor en sí mismo, es un objeto, un mensaje-objeto. "Debido a su carácter icónico, los signos estéticos son mucho más convencionalizados y por lo tanto, codificados y socializados que los signos lógicos".⁽⁸⁾ Ejemplo: la escultura, la pintura, la escritura, etc.

• **Códigos Sociales y Culturales:** Para Guiraud (semiólogo francés), los códigos sociales y culturales son representados por: "Los ritos, las ceremonias, las fiestas, las modas, los juegos, etc., son modos de comunicación por medio de los cuales el individuo se define en relación al grupo y el grupo en relación con la sociedad, a la vez que ponen de manifiesto el papel que allí cada uno asume".⁽⁹⁾

En tal sentido, es importante tomar en cuenta, el rol que juegan los signos, para indicar la pertenencia de un individuo a un grupo social o icónico, como por ejemplo: los signos de identidad (insignias, armas, banderas, etc.), y los signos de cortesía (saludos, injurias, tono de voz, etc.).

• **Códigos Formales:** En cuanto a nuestro objetivo de comunicar y explicar las características gráficas de un mensaje por medio del empleo de una imagen fotográfica, materia de este estudio, enunciaremos una serie de recursos en cuanto al manejo gráfico del mensaje. Estos son:

• **El Código Cromático** que utiliza el color: Se obtiene por la manipulación del color (suaves, oscuros, fríos, cálidos, etc.), mismo que está vinculado al lenguaje o símbolo del color.

• **El Código Fotográfico:** Utiliza la imagen y la manipulación de los volúmenes, además de otros efectos escénicos que obligan a mirar al objeto.

• **El Código Morfológico:** Utiliza la diagramación y el ordenamiento en el espacio en una distribución específica de la imagen.

必勝祝記念

Un Código Lógico.



Un Código Estético.



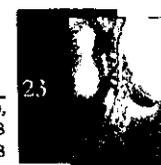
Códigos Sociales
y Culturales.



Código
Cromático.



Códigos Fotográfico
y Morfológico.



⁸ Pierre Guiraud: La Semiología, S. XII Editores, México, 1989, pág.88

⁹ Idem., págs. 107-108

En este punto se presenta un breve desarrollo histórico de la **Semiótica**, con el fin de que se pueda comprender desde dónde viene sustentándose el estudio de los mensajes no verbales o mensajes visuales. También es mi interés dar una idea de todas las áreas y disciplinas que de alguna manera han intervenido y todavía intervienen para que esta ciencia exista como tal y para que el lector conozca todas las corrientes que antecedieron a este tipo de estudios y que hoy día la sustentan.

Así nos daremos cuenta que la **Semiótica** no es tan joven como muchos suponen, pues es un tipo de estudio que viene gestándose desde el siglo pasado, cuando ya las nascentes corrientes críticas de las obras de arte (generalmente esculturas y pinturas), se cuestionaban sobre si dichas obras poseían o no una estructura así como en el carácter subjetivo de la obra misma como un reflejo interno de su ejecutor. Hasta entonces, la obra no era considerada como un mensaje que debía transmitir alguna información al espectador. Fué por ahí donde comenzó la inquietud del análisis de los mensajes visuales, considerados entonces como "obras de arte".

Vamos ahora a situarnos a mitades y finales del S. XIX, en esta época el valor de la obras de arte, era el de su carácter *mimético*, es decir; que la obra en cuanto mayormente pudiera imitar a la naturaleza, conjugado este factor con un alto grado de perfección en la técnica, mayor valor poseía, hablando en un sentido clásico y estético de la época.

Sin embargo, la obra no era considerada ni valorada como un medio de expresión y mucho menos como un medio de comunicación. Pero este pobre enfoque es desplazado por las corrientes de la *Revolución Científica*, que también incursiona en el campo de las artes. El surgimiento del *Romanticismo*, de la influencia del estilo francés e inglés, donde ahora los valores supremos; los de sentido tradicionalista y nacionalista, son los que cuentan primordialmente, se pierde el valor en la imitación y se reafirman los valores subjetivos de expresión en la obra.

Surgen las corrientes críticas del S. XX con el crítico Inglés *Hans Robert Jauss*, quien defiende y establece un análisis de las relaciones intrínsecas de la obra, o la estética inmanente de la misma, es decir, los valores que como obra de expresión posee, sin importar su autor o el receptor que la recibe o contempla. Plantea además, una crítica extrínseca de la obra, es decir, fuera de su contexto para establecer que la misma es un sistema de significación, un lenguaje con estilo y composición propias, este análisis se logra con una crítica científicista, fundamentada obviamente en el *método científico*.



Posteriormente, en los años 50's y 60's, la obra es analizada en un 100% sobre su carácter *inmanente*, donde la información adicional, como su autor, contexto, etc., no cuentan, sino los elementos que componen la obra.

Esto deriva en una crítica cerrada y comienza a darse un análisis por *fragmentación*, donde la *Teoría Estructuralista* da sus primeros pasos. (Esta teoría estudia la estructura o la forma en su totalidad y no en sus componentes aislados pues postula que éstos son funciones unos de otros.

Cada componente está relacionado con los demás y con la totalidad). Entonces partiendo de esta teoría, la obra es estudiada como un todo, pero también con la posibilidad de ser analizada en cada una de sus partes para conocer su estructura básica y sus elementos primarios.

Es aquí donde se determina la existencia de los signos como tales. En los años 70's surge como tal la **Semiótica**, como derivación de los estudios estructuralistas, desde se incluye el carácter inmanente de la obra, y se convierte en una disciplina *ecéctica*, es decir, que toma varios enfoques de diferentes ciencias o áreas para realizar sus estudios.

A partir de este momento, la ciencia de la **Semiótica** se vuelve interdisciplinaria, y éstas son las corrientes y ciencias que comenzarán a sustentarla:

Primeramente, el estudio de los Lenguajes, la base de los estudios filosóficos. La Filosofía, complementada con la Lógica, la Lingüística Simbólica, con exponentes como *Pierce* y *Cassiber* (lingüistas y filósofos franceses). La Fenomenología, la Teoría de la Historia y Efecto de la Obra, con *Garamer* e *Ingarden* (filósofos polacos) como mayores exponentes.

En el área del Arte, La Corriente de la Nueva Crítica, la Iconología y el Simbolismo de *Panofsky* (crítico de arte alemán), la Iconografía, (estilo formal de la obra) con *Shapiro* (escritor norteamericano), así como estudios Psicologistas y Sociologistas.

En la Literatura, El Nuevo Criticismo, La Estilística y el Formalismo Ruso. En el Estructuralismo, con la Lingüística Estructural de *Jacobson*.

Más tarde, surgiría la Teoría de la Comunicación, con la Teoría General de los Signos de *Morris Pierce* (lingüista y filósofo norteamericano). También intervendrán la Hermenéutica, la Crítica Sociológica y la Teoría de la Recepción.



Todas estas corrientes solo son referencias para un mejor entendimiento de nuestra materia, y por lo tanto no intereza adentrarnos en los estudios específicos de cada una.

De ahí, hasta llegar con *Saussure, Pierce, Eco, Barthes, Jakobson* y otros, la evolución de la **Semiótica** ha derivado en todo lo que anteriormente se ha expuesto en el presente capítulo y muchas cosas más que iré abordando conforme al desarrollo del presente trabajo.





capítulo

2

Elementos semióticos aplicables a la imagen fotográfica

En este capítulo, abordaré los elementos semióticos más importantes que incursionan en la producción de imágenes fotográficas, así como las características propias de cada uno de ellos, a fin de que pueda comprenderse cómo es la forma en que la Semiótica está implícita dentro de un mensaje visual, (en este caso la Fotografía).

En el presente capítulo, retomo aquellos elementos semióticos importantes en la producción de imágenes fotográficas y las características propias de cada uno de ellos, a fin de que pueda comprenderse la manera en que la *semiótica* está implícita dentro de los mensajes, (en este caso en la Fotografía).

Comenzaré por definir al elemento principal de la semiótica: *El Signo*. Una primera definición conocida generalmente acerca del signo es la siguiente:

Proviene del latín "signum", y significa indicio o señal. De sus derivaciones han surgido numerosas palabras tales como *designio*, *diseño*, *significar*, etc. De acuerdo con *Guiraud*, (reconocido semiólogo contemporáneo francés); "Un signo es un estímulo cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu, con la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto y de establecer una comunicación".⁽¹⁾

Este mismo concepto puede ser mejor entendido si retomamos también la definición que nos brinda *Umberto Eco*:

"Es la correlación de una forma significante a otra, (o una jerarquía de), unidad que definiremos como significado".⁽²⁾ Eco aborda en su definición los conceptos de *significante* y *significado*, pero éstos mismos son especialmente considerados por *Pierce*. Este estableció en relación al signo, lo que se conoce como el *Triángulo de Pierce*, que se esquematiza de la siguiente manera:



El triángulo de Pierce.

1 Guiraud, Pierre: *La semiología*, S. XXI Editores, México, 1989. pág. 33

2 Eco, Umberto: *Signo*, Ed. Gvo. Gilli, Barcelona, 1978. pág.83



El *referente* es el objeto real o manifestación del mundo observable que es objeto de referencia; lo que el signo designa. El *significado*, es lo que hace referencia al contenido interno del mensaje. Es la imagen mental que se forma sobre alguna cosa a partir del *significante*. En otras palabras, es lo representado, lo subjetivo, lo connotado, lo que entendemos. El *significante*, concierne al contenido externo y visible del término.

Es lo que se capta del signo por medio de los sentidos. Es lo objetivo, lo denotativo, es el objeto, es la descripción del elemento. Sin embargo, dentro de la distinción del *significado* y del *significante* en un mensaje, es importante tomar en cuenta que ambos niveles son necesarios para que el acto de la comunicación se efectúe.

Entonces, tomando en cuenta estos conceptos, ligándolos como lo hace *Pierce* en su triángulo, podemos definir qué es un signo.

UN SIGNO ES UNA COSA QUE EVOCA EN EL ENTENDIMIENTO LA IDEA DE OTRA.

Este proceso de evocar una cosa por medio de otra comienza cuando se tiene un *referente*, es decir, cualquier cosa, objeto, individuo o hecho, y se le quiere sustituir por otra de naturaleza distinta con el objeto de hacer más eficaz una comunicación. De hecho esa es la función principal del signo, sea de la índole que sea. Teniendo entonces un referente, hay que buscar de ese referente su significado, complementarlo con su *significante* para así poder elaborar el signo que le representará.

Entonces, el *signo* es la Unidad Mínima de Expresión y Comunicación. Este a su vez relacionado de manera ordenada con otros signos semejantes al él, provocará la producción de códigos que también son unidades de expresión pero mayormente complejos y por tanto resultan muchas de las veces más eficaces en su tarea expresiva y comunicativa.

El *signo* puede estar codificado o no, y esto depende de la manera en cómo este es utilizado para la interpretación de significación y percepción del mensaje que de él se emana.

Pero en general, el *signo* es un elemento de un código determinado, el cual es empleado para lograr la comunicación. Existen signos *Monosémicos*, es decir, que el signo tiene un significado con un solo *significante*, su relación es en un solo sentido, es unilateral o sea, en una la dirección. Los signos *Polisémicos*, por otra parte son aquellos signos que tienen un mismo significado con varios *significantes*.



Un signo Monosémico.



Un signo Polisémico.



Los signos también pueden ser *denotativos* o *connotativos*:

- * **DENOTATIVOS:** Hay un solo significado en relación a un significante.
- * **CONNOTATIVOS:** Existen muchos significados en relación a un significante.

Otro factor importante a considerar son los tipos de relaciones que existen entre los diferentes tipos de signos:

* **RELACIONES PARADIGMÁTICAS:** Es el conjunto de relaciones entre signos que se establece por analogía u oposición ya sea morfológica o semántica (el significado del signo). Una relación paradigmática es el modo como se asocian los signos intemporal y mentalmente en "ausencia", por alguna relación de analogía o de oposición entre sus significantes o entre sus significados.

* **RELACIONES SINTAGMÁTICAS:** El modo como se asocian los signos en "presencia", constituyendo cadenas lineales, articuladas conforme a normas de distribución, orden y dependencia dentro del plano sucesivo (temporal: antes-después) del discurso, (visual o lingüístico).

En puntos subsiguientes, definiré los diferentes tipos de signos, para que así pueda quedar mejor explicado lo que es un signo, cómo funciona y sobre todo, su aplicación al lenguaje de la Fotografía.

Ha quedado explicado qué es un *signo*, sus características y propiedades. Retomando nuevamente los elementos que constituyen el *Triángulo de Pierce*, donde se plantean los tres elementos compositivos de *el signo*, trataré de traducir estos elementos al plano de la imagen fotográfica. En el esquema de *Pierce*, el referente es un objeto o acontecimiento real, por ejemplo, este puede ser un fotógrafo con su cámara, son un sujeto y un objeto reales. Si a este mismo fotógrafo se le tomara una fotografía, la imagen resultante sería su significante.

El significado por último, estaría constituido por lo que nos dice la fotografía acerca del fotógrafo, o sea, el concepto que nos transmite.

2.1.1

La Fotografía como Signo



El Clima

Una relación Paradigmática.

A B C D E F

Una relación Sintagmática.



Umberto Eco, por su parte, en su libro "*Signo*", se refiere a un retrato como un signo, donde la correlación existente entre la imagen del modelo y lo que ésta nos dice acerca del concepto que tenemos de la persona retratada, reafirma la definición de signo que él mismo plantea:

"La correlación de una forma significativa a otra (o a una jerarquía de), unidad que definiremos como significado)" (3).

Desde este punto de vista, toda imagen fotográfica es un signo, en virtud de que primeramente tuvo que existir un objeto, al cual se le tome una fotografía, la cual es revelada e impresa, con lo que queda en su materia física, el signo o imagen del objeto real que una vez estuvo frente a la cámara. Y este acto de realizar una fotografía de algún objeto, sujeto o hecho; no es sino para poder producir una cosa que evoca en el entendimiento la idea de otra, o sea, es un *Signo*.

Pero el signo fotográfico, o cualquier signo de naturaleza visual, no pertenece únicamente a una tipología. De hecho existen varios tipos de signos visuales dentro de los cuales puede entrar la fotografía.

Pierce, fué el primero en establecer una división entre los signos, así estableció que existen signos llamados Índice, unos denominados Iconos y otros conocidos como *Símbolos*. Pero aunque *Pierce* estableciera esta trilogía, nunca deja claro a qué tipo de signo pertenece la fotografía, pues algunas veces se referirá a ella como un *Icono*, y en otros casos la referirá como un *Índice* o *Index*.

En los puntos subsiguientes a este, explicaré las diferencias entre estos tres tipos de signos y cómo es que en la fotografía están presentes en diferentes grados. Sobre todo, estos aspectos quedarán mayormente explicados en el apartado referente al concepto de iconicidad de la imagen fotográfica (2.4.1). Por ahora, sólo quiero mencionar cómo los más importantes representantes de los estudios semiológicos consideran a la fotografía según su tipo de producción de signos.

Eco considera que la Fotografía es un signo natural, un índice tipo "huella", pues la fotografía se produce con el choque de los haces de luz contra la emulsión fotosensible, (una emulsión fotosensible es aquella que contiene componente que reaccionan al contacto con la luz, es el caso de los haluros de plata), existe una relación física entre estos dos elementos. Aquí tenemos una primera aproximación a lo que sería la definición de Índice. Pero, también hay que tomar en cuenta que una fotografía, o sea, el producto del proceso físico de la formación de la imagen, su huella, puede ser también interpretada como un *Icono*, (un signo que tiene cierta semejanza con el objeto al que se refiere).



Podemos considerar entonces a la imagen fotográfica bajo dos aspectos complementarios: como un signo indéxico, si atendemos a su proceso de formación, a su registro (acción de la luz sobre la emulsión sensible), y como un signo icónico, cuando la consideramos como objeto físico terminado, cuando la analizamos como documento fotográfico. Pero también como documento en el cual se puede analizar la " semejanza ", de la imagen con su objeto real.

Dejando de lado por ahora estos conceptos, en la fotografía pueden describirse dos clases generales de signos:

"A) unos signos literales, producto de la reproductividad, de la identidad o semejanza, existentes en ciertas imágenes o en ciertos fragmentos de las mismas, podemos decir que son los "signos de la realidad".

B) Unos *signos abstractos*, que son infrafiguras no perceptibles en la visión directa de la realidad y sí en la imagen: los "signos de la tecnología".⁽⁴⁾ Para que quede mejor comprendido, una infrafigura se refiere por ejemplo a la estelas que provocas las luces de un auto que pasa a toda velocidad frente a nosotros, pero la cámara si puede lograr captar esta ráfaga luminosa. Este sería un signo abstracto o una infrafigura. En capítulos posteriores hablaré más ampliamente de éstos signos y términos.

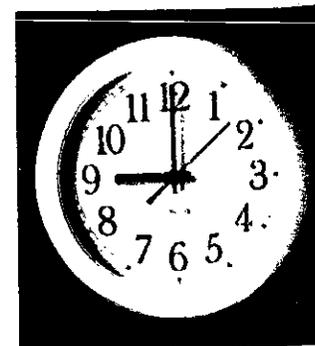
La generalción de estos dos tipos de signos permite establecer una especie de alfabeto visual ya sea icónico o indéxico, dividido en cuatro grandes grupos:

Signos de origen:

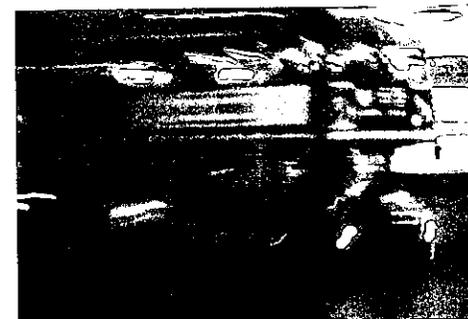
**OPTICO
LUMINICO
CINETICO
QUIMICOS**

Y actualmente también signos de origen **INFORMATICO**. En el capítulo 3 hablaré más ampliamente sobre estos tipos de signos.

Esta articulación de signos analógicos y signos abstractos, coexistiendo en una imagen, van a dar forma propia y específica a lo que puede considerarse como el discurso fotográfico. Este discurso está codificado de manera que el fotógrafo lo maneja en momentos concretos del proceso fotográfico.



Un ejemplo de signo literal en fotografía.
Foto: autor desconocido.



Un ejemplo de signo abstracto.
Foto: Romilly Lockyer.



Tales signos constituyen en efecto, signos de un código, el código visual fotográfico que a su vez es considerado en su totalidad como un signo si tomamos en cuenta la definición que nos brinda *Pierre Guiraud*: "El Signo es siempre la intención de comunicar un sentido".⁽⁵⁾

De los tres tipos de signos que semióticamente han sido reconocidos, especialmente por *Pierce*, el símbolo es el más sencillo de definir.

2.2

El Símbolo

Una definición de diccionario nos da los primeros elementos a considerar para establecer una definición semiótica propia de lo que como *Símbolo* es entendido:

"Un símbolo es una imagen, figura o divisa con que se representa un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza que el entendimiento percibe entre ese concepto y aquella imagen".⁽⁶⁾



Un Símbolo.

Y si a esta definición se le agregara el concepto de *convención* (que sencillamente significa convencimiento), podemos llegar ahora sí a una definición desde el punto de vista semiótico lo que significa un *símbolo*.

Un *SÍMBOLO* está determinado por su objeto dinámico, (su objeto real); en el sentido que significa a un objeto que está aceptado por convención, o mejor, que su relación con el objeto está instituida por la fuerza de una ley. Por ejemplo, el símbolo de la Cruz Roja, que todos conocemos y todos aceptamos como el símbolo de la ayuda, de la salud y de la vida.

Y en realidad, esa cruz pintada de rojo, aparentemente en nada es semejante a una persona enferma, a un doctor, a un hospital, o cualquier otro elemento propio de este ámbito, y sin embargo, la cruz roja es el símbolo inequívoco de que se trata de estos elementos antes mencionados. Esta relación de traducir el referente a una sustancia significante como lo es el símbolo de la cruz roja, es porque existe entre estos elementos una convención, es decir, las reglas o leyes culturales, de moral o de conocimiento, han hecho que todos nosotros identifiquemos de una misma manera al símbolo de la cruz roja como tal. Y aunque a simple vista no parezca que existe una semejanza entre el signo y el referente, en un plano determinado sí la hay: La cruz, significado de salvación, bienestar, apoyo. El color rojo a su vez, el peligro, la vida, la muerte. Es así como las analogías en este caso se presentan a nivel conceptual, aceptadas por todos, lo cual permite la existencia de infinidad de símbolos.

5 Guiraud, Pierre, Op. Cit. pág. 34

6 Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado, Selecciones del Reader's Digest. Tomo XI, México, 1986. pág. 3522

Así, podemos decir que un Símbolo es:

Un tipo de signo que define su objeto de manera arbitraria, por una convención. En el campo de la Fotografía pueden existir casos donde esta produzca símbolos, pues su materia referente puede resultar difícil de relacionar con algún objeto analógicamente hablando. Sería el caso de la fotografía abstracta, tratando de expresar ideas del plano conceptual del productor de la imagen. El realizador, entonces debe recurrir a elementos o signos convencionalizados para poder lograr su intención comunicativa.

Para terminar este punto, menciono lo que *Charles Sander Pierce* dice acerca del Símbolo: "Un Símbolo es una pura arbitrariedad o convención, por ejemplo, un pictograma". (7)

Un **INDICE** es un indicio o una señal de una cosa, *Indice* o *Index* fué el nombre de un libro prohibitorio formulado por la iglesia católica a partir de 1559. el libro se titulaba "*Index Librorum Prohibitorum*" y dejó de ser válido en el año de 1966 para convertirse en un libro únicamente histórico.

2.3

El Índice o Índice

De este nombre *Index*, en conjugación con el significado de la palabra en español *Indice* como indicio o señal, surge el nombre de un tipo de signo visual: El *Index*.

Pierce lo define como un signo determinado por su objeto dinámico, (es decir, se trata de un signo motivado), no como en el caso de símbolo que es convencionalizado. Este signo está relacionado con su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él. El *Indice* puede definirse como una relación de efecto, de huella o de rastro o contigüidad física (por ejemplo, unas pisadas que indicarían el paso de alguien o unas sombras alejándose).

Un *INDEX* es un signo que está vinculado directamente, de manera física con el objeto que la produce. Es un objeto o un hecho real que se hace signo de su objeto dinámico porque está conectado materialmente con él y puede ser impuesto a la mente aún sin ser comprendido como signo.



Un índice en fotografía.
Foto: Egmont Contreras.





Una fotografía
indéxica.
Foto: M.J. Cárdenas.

En este sentido, la Fotografía es un *índice* desde el punto de vista de que es la huella de los haces de luz que emitieron ciertos objetos o sujetos. La fotografía es el elemento real, que funciona como signo indéxico, pero estoy hablando solamente del soporte fotográfico, el objeto. Y si nos enfocamos a la imagen que nos proporciona la fotografía como signo indéxico, estamos hablando de un nexo entre objeto real y su *índice*, que puede darse de diferentes maneras por naturaleza dinámica (objetos reales), por naturaleza óptica (es el caso de la Fotografía). Estos nexos, sean de un tipo o de otro, ofrecen a la conciencia imágenes de algunas características del objeto que brindan informaciones acerca de él.

En el caso de la Fotografía ésta induce una apariencia, (ya estoy hablando aquí de la imagen que proporciona el soporte fotográfico), que gracias a la conexión óptica que mantiene con el objeto está claro que esa apariencia corresponde a una huella de la realidad, del objeto real que estuvo delante de la cámara a la hora de la toma.

En este plano, el signo fotográfico corresponde a ser un índice, que tiene en común algunas características con el objeto real que denota, comprende también una especie de ícono (existe cierta semejanza). "Entonces podemos decir que las fotografías son *Índices* (huellas de luz, que pueden llegar a convertirse en *íconos*, si el fotógrafo decide mantener una relación de semejanza, y *símbolos*, cuando adquieren sentido mediante el uso de ciertas convenciones)".⁽⁸⁾

Este tercer tipo de signo visual es el que personalmente considero el más complejo en cuanto a su constitución como tal y también al funcionamiento comunicativo que desempeña dentro de la Fotografía.

2.4

El ícono

Pierce dice. "Un ícono representa al objeto mediante semejanza (por ejemplo, un dibujo naturalista)".⁽⁹⁾ Esta primera definición pierciana nos brinda un elemento importante para poder definir mejor al *ícono*, la *Semejanza*.

Semejanza, es la propiedad compartida por dos figuras que tienen ángulos iguales y lados equivalente proporcionalmete. Esta es la definición estricta de lo que es la semejanza.

Entonces ¿cómo puedo decir, por ejemplo, que el ícono del Sol sería un círculo rodeado con líneas que "asemejen" los rayos de luz emitidos por el astro?, o ¿cómo puedo decir que el ícono de una casa es un cuadrado rematado en la parte superior por un triángulo?.

⁸ Ibidem, Fontcuberta, pág. 26

⁹ Charles, Sanders Pierce: La Comunicación, Ed. CEPL, París, 1971. Traducción: Paramio, Ludolfo, Madrid, 1972. págs. 89-90

La respuesta es sencilla: al hablar de icono como un signo que mantiene cierta semejanza con su objeto productor, no estoy hablando de semejanza en el sentido estricto de la palabra. El concepto de semejanza que generalmente es utilizado en la producción de iconos es la semejanza de estructura perceptiva que entre los dos elementos se presenta, y esto es lo que estimularía al receptor a percibirla con las mismas propiedades del objeto real.

"Los signos icónicos no tienen las mismas propiedades físicas del objeto, pero estimulan una estructura perceptiva "semejante" a la que estimulará el objeto".⁽¹⁰⁾ Volviendo a los ejemplos del sol y de la casa, no son semejantes a sus objetos reales los iconos de los primeros en cuanto a su dimensión, angularidad o equivalencia proporcional. La semejanza radica aquí, en la reducción y simplificación de los datos formales del objeto semiotizado y convertido en signo, en este caso de tipo icónico. En el caso del sol, la circularidad del astro, traducida en la simple estructura circular, y sus rayos luminosos traducidos en líneas que estructuralmente serían semejantes en cuanto a direccionalidad y posición de los rayos verdaderos.

Este fenómeno es posible porque los signos visuales funcionan por organización de los datos de la percepción sobre la base de su capacidad de ser pertinentes (ya están regulados para eso), y de su transcripción a través de sistemas codificados.

"Que las manifestaciones icónicas sean leídas sobre la base de conocimientos adquiridos, insertos en una cultura, ya está demostrado, tanto en el campo del arte como en el de la Fotografía".⁽¹¹⁾

Por otra parte, el signo icónico puede ser motivado, desde el punto de vista que se asemeja al objeto. Pero también puede ser un signo convencional si se contempla que el icono no se asemeja a su propio objeto porque lo reproduce, sino porque está basado en modos de producción donde las percepciones hechas pertinentes se convierten en similares a las experimentadas en presencia del objeto. he aquí la función principal de un icono en fotografía.

El elemento entonces de similaridad del icono y el objeto real consiste pues, en la naturaleza interna del primero. La naturaleza interna del signo icónico consiste en el hecho de ser similar a la del objeto denotado. El icono es una representación (vuelve a presentar), en virtud de las características que posee como objeto sensible, características que son independientes de la existencia de algún objeto en la naturaleza.



Ejemplos de Signos
Icónicos.

10 Eco, Umberto: *Tratado de Semiología General*, Ed. Lumen, España, 1976. pág. 380

11 Fontcuberta, Joan: *Op. Cit.*, pág. 157





Otro ejemplo de un
Icono.

Esta es otra característica del icono, que implica que no necesariamente debe existir un objeto real para que se produzca este signo. Un icono es la manera de comunicar una idea de algo, aunque sea inexistente, por ejemplo, los dragones o los centauros, que a pesar de que no existen, tenemos imágenes de ellos.

Con esto, podemos darnos cuenta que el signo icónico puede trabajar en dos direcciones opuestas: dirigiéndose a la expresión de similitud de las cosas reales y palpables o por el contrario, representando la similitud por medio de códigos perceptivos, para dar lugar al signo el mismo significado que el de la experiencia real.

Existen entonces, diferentes grados de iconicidad, que van a depender del grado de similitud entre signo y objeto real. Según *Umberto Eco*, los dos tipos de similitudes van a estar establecidas por convención. Este autor nos dice: "Nos habituamos a pensar los hechos de la manera en la cual los han configurado los enunciados, sean visuales o lingüísticos".⁽¹²⁾

De todo lo expuesto hasta ahora, puedo establecer una definición un poco más completa del ICONO: Es un signo que originariamente tiene cierta semejanza con el objeto al que se refiere, o que basándose en códigos perceptivos permite construir una estructura que tenga el mismo significado que el de la experiencia real.

En el punto 2.4, quedó establecida la naturaleza del signo icónico, cómo es que tiene una relación directa de semejanza con su objeto real en algunas ocasiones, y en otras establece relaciones de semejanza de esquemas perceptivos. También ha explicado cómo el manejo de este tipo de signos pueden cargarlos de propiedades culturales que los reafirman como sustancias expresivas.

2.4.1

El Concepto de Iconicidad en la Imagen Fotográfica

La producción de signos icónicos en Fotografía responde a la necesidad de producir formas culturales significantes, es decir, que estos signos puedan ser reconocidos o interpretados en la cultura en que se desarrollan y brindan a la comunicación visual una mayor riqueza.

El signo icónico en fotografía representa a la cosa, el icono es algo diferente a ella misma. El icono cumple la función de significar, ya sea uno o varios significados, dependiendo de la intención del productor de imágenes.



Una imagen puede impresionar al espectador, tanto como si el objeto estuviera frente a él. El concepto de iconicidad en fotografía está inmerso tanto en las fotografías realistas como en las abstractas. En uno y otro tipo de fotografía, el signo icónico, aunque no tiene las mismas propiedades físicas de los objetos, estimulan una estructura perceptiva "semejante" a la que estimularía el objeto real. "El código icónico en Fotografía hace corresponder a un sistema de vehículos gráficos con unidades perceptivas y culturales codificadas o bien unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva". (13)

Reafirmaré este concepto con un ejemplo: vemos una imagen en la cual aparece un niño con un sombrero de vaquero y entre sus piernas lleva un palo de madera que sujeta con una de sus manos. Tal vez si preguntamos a alguien a qué está jugando el niño, nos pueden decir que está jugando a ser cowboy y que va montado en su caballo.

El signo icónico en este caso es el palo de madera sobre el cual va montado el niño. El icono imita algunas de las propiedades reales que tiene el objeto real (un caballo). El palo de madera establece una semejanza en este caso de estructura, de linealidad, de verticalidad, (semejanza que también es reafirmada por la actitud del niño de ir "corriendo montado en...), el palo y el caballo pueden montarse. El sentido se ve reforzado además por el sombrero de vaquero.

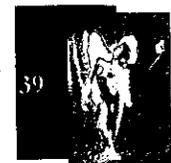
Este ejemplo nos muestra que el icono es un vehículo gráfico que corresponde a ciertas unidades perceptivas y culturales codificadas o a unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva.

Y es que si nosotros no supiéramos previamente el significado de montar, caballo, etc., no podríamos traducir correctamente el significado que la imagen pretende dar, (un palo de madera como icono de un caballo real). Entre el palo y el caballo hay correspondencia de características, por ello se da entonces la impresión de semejanza.

Lo mismo ocurre con las imágenes fotográficas abstractas, lo único que cambia aquí, es que en vez de traducir la realidad externa, será la realidad interna la que trate de expresarse por medio de este tipo de signos. Por ejemplo, queremos retratar a una mujer que tenga la apariencia de ser un ente fantasmal, un alma que va en pena por las calles. En una realidad palpable, no existe tal mujer: pero por medio del uso de signos icónicos que están a nivel mental, podemos traducirlo y producir una imagen que a nuestro concepto, corresponde con la fantasmalidad. Esta imagen podría ser un borrado del rostro de la mujer, (en este caso ya



El signo de tipo icónico tiene la propiedad de poder reelevar al objeto real que se pretende representar.





La Abstracción como
medio de significación.
Foto: Julio Orozco.

estamos utilizando recursos técnicos), con el fin de producir el signo icónico que a nuestro parecer se asemejaría con la fantasmalidad de un alma en pena. Esta podría ser una imagen abstracta.

No hay que olvidar que la fotografía, sea realista o abstracta, deberá estar relacionada con un contexto y con un código perceptual que sea manejado por todos para que la comunicación pueda ser satisfactoria.

Para concluir este punto, quiero mencionar que en los signos icónicos, una parte del referente, que el signo puede mencionar, se usa como significante: el palo de madera como un caballo, una vara de árbol como una espada, etc.

En puntos anteriores de este capítulo, he establecido los diferentes conceptos que intervienen en la producción de la imagen fotográfica y cómo estos llegan a interrelacionarse para conformarse como un sistema de comunicación visual. Se entiende entonces porqué a la fotografía se la considera un signo, y los diferentes tipos de signos que puede producir. Estos conceptos considero, dan la pauta para abordar lo que a continuación reforzará la idea principal que ahora quiero establecer: *la Fotografía es un Lenguaje*.

2.5

La Fotografía como Lenguaje

La fotografía proporciona una diversidad de signos que interactúan entre sí para dar forma y estructura a la imagen. Dentro de esta estructuración, existen ciertos márgenes de control por parte del operador, en este caso el fotógrafo, que le permiten reaccionar de forma distinta a como lo harían otros operadores y de esta manera el primero puede interpretar de una manera personal una determinada escena. Este repertorio de opciones tanto técnicas como conceptuales, introducen la posibilidad de expresión, y para que esta expresión surja como tal, es necesario que exista un *lenguaje*.

"Lenguaje es un sistema de signos, que pueden combinarse entre sí mediante determinadas normas (código) para permitir la expresión de cierta parcela de realidad".⁽¹⁴⁾ Yo complementaría esta idea mencionando también la expresión de cierta parcela de realidad interna. Porque los signos no están cargados únicamente por convenciones que emulen a la realidad, sino también por convenciones que constituyen estructuras simbólicas en relación con elementos psicológicos, culturales, ideológicos, etc., y todos éstos expresan "Una conciencia de la existencia de una comunidad humana en un momento específico de su historia".⁽¹⁵⁾



40

¹⁴ Pontcuberta, Joan: Op. Cit., pág. 25

¹⁵ Ibidem, pág. 26

Entonces la Fotografía no solamente nos hablará de la realidad, nos habla también del fotógrafo y nos habla también de sí misma. Pueden encontrarse entonces, en una fotografía, elementos que pueden considerarse signos de una realidad exterior (elementos analógicos), o signos de una realidad interior (elementos psicológicos, interpretativos o estilísticos). Y al hablar la fotografía de sí misma, reconocemos los signos propios que de su naturaleza técnica se producen, (parásitos o ruidos que pueden ser convertidos por el fotógrafo en elementos significantes primordiales en la obra fotográfica. Veremos más adelante este aspecto al llegar al punto del Código Técnico en el capítulo 3).

La Fotografía puede ser considerada un lenguaje simbólico en la medida en que sustituye a la cosa representada por otra de naturaleza distinta. Desde este punto de vista, la forma del signifiante es diferente de la forma de lo significado, esto a pesar de la ilusión de objetividad fotográfica creada por la semejanza normal, (condición de *análogon* de la fotografía, que comúnmente se utiliza al pensar que ésta solamente puede asemejarse a lo que representa, *análogon* se refiere a la condición de analogía, o sea, la semejanza, entre la imagen real y la plasmada en la fotografía).

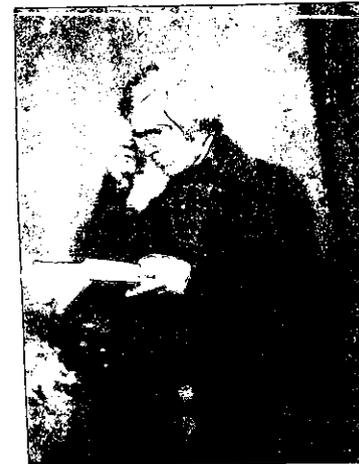
Pero la Fotografía afortunadamente abarca otros niveles más complejos que la simple simulación. La fotografía lleva consigo la capacidad de crear *ficción*, ésta va más allá de la simple reproductividad (analogía o exactitud objetiva). La *ficción* es el artificio implícito de la Fotografía que constituye su esencia y su naturaleza.

La ficción fotográfica en su plano icónico puede presentarse a diferentes niveles: desde la reproducción exacta y literal del modelo, (objetividad), espejismo del fenómeno, que no por eso deja de ser ficción.

La *Mímesis* o superposición estilística, donde la fotografía es influenciada por otras artes como la pintura donde la primera imita a la segunda. También aquí la ficción es inevitable.

La subjetivación estética donde el fotógrafo expresa sus vivencias y se refiere a cosas psicológicas, mayor ficción.

La semantización de lo real, donde las cosas representadas son cargadas de superposiciones de significados que por sí mismas no tienen en la realidad, y esta superposición de significados se realiza con el afán de crear una forma de expresión (una retórica visual), por medio de significados superpuestos.



Una fotografía que puede ser considerada semejante a una pintura.





El fotomontaje como ejemplo de manipulación del material fotográfico
autor: Manuel Velázquez Cirat.

La manipulación física del modelo antes de la realización de la toma para crear un significado diferente al real. La manipulación de los real en la imagen, a base del manejo de la técnica fotográfica para transformar la apariencia de la naturaleza.

Por último, la manipulación del material fotográfico, (fotomontajes, collages, arte polaroid, fotografismo, etc.), también con el fin de crear signos que la naturaleza no tiene. Indudablemente ficción.

Por otro lado, la visión fotográfica, o sea, el punto de elección del fotógrafo y el efecto de profundidad espacial debido a la perspectiva geométrica (que puede confundirse con la objetividad y el realismo), no es sino un artificio de la ficción pues la posición del fotógrafo y las diferentes perspectivas que le brindan sus objetivos (lentes de la cámara), nunca serán tal y como en la realidad existen. "La fotografía es pues, un universo de ficción y a la vez un universo de seducción".⁽¹⁶⁾ La realidad queda de lado al contraponerla con el poder carismático de una imagen, sencillamente porque la imagen es de otra naturaleza y de otro orden (contextual, psicológico, estético, expresivo), algo que la realidad no posee. El poder de la imagen es su capacidad de convencimiento, no solo visual, sino psicológico.

En la fotografía, la realidad visible es organizada en la imagen, es reformada o modificada por el individuo en función de un sentimiento estético o de una búsqueda por expresarse. Surge un primer grado de subjetivación fotográfica, donde la estructura y la configuración de la imagen es una disposición intencionada y la estructura significativa está basada en el plano de la forma. Las cosas son dispuestas de tal modo, que se logra el objetivo de significación premeditado. Esta estructuración dependerá de la posición mental, intelectual, ética, estética y comunicativa que conforman el punto de vista psicológico del fotógrafo ante la voluntad de imponer sentido y un orden estético o expresivo al contenido de la imagen, elementos que por sí misma la realidad no tiene.

En un segundo grado de subjetivación donde la forma o composición se imponen al contenido, existe una estetización, predomina el mensaje estético o emicional y hay acentos expresivos sobre el mensaje literal, en otras palabras, la escena real es cargada designificaciones que le dan contenido a la misma. En este plano, no solamente existe ya una representación (primer grado de subjetivación), sino que además se impone la visualización.

Visualizar aquí significa el modo específico de hacer visible lo representado, (segundo grado de subjetivación).



La estetización y la semantización en la imagen son dos formas del subjetivismo creativo. Estas dos propiedades son producidas por la intervención del fotógrafo sobre la realidad, esto para representar el mundo, de una manera visual, como él lo siente y no como la realidad lo presenta, o para expresar lo que él piensa y la realidad no expresa.

Una fotografía literal o una abstracta pueden ser igualmente notables por lo que aportan a la percepción estética o a la expresividad y al conocimiento. Entonces hay pues, a grandes rasgos, una fotografía literal u objetiva que muestra, otra que semantiza o expresa y otra que estetiza o interpreta.

Las diferencias entre el mensaje semántico (lo que se expresa), y el mensaje estético, (cómo se expresa); son empíricamente reconocibles en las imágenes, pero en la práctica ambos mensajes se superponen en el mensaje general y se confunde con él.

En otras ocasiones el mensaje semántico o el estético llegan a absorber al mensaje literal, y es aquí donde estas cualidades aparecen claramente y hace de una fotografía algo más que un simple registro.

En el lenguaje fotográfico, la estetización modifica el aspecto de las cosas reales, se pone de manifiesto aquí que la realidad misma no expresa, es un "forzar el sentido" de lo real visible hasta lograr transmutarlo (sin alterarlo). Este proceso propone que la realidad no es tanto así, sino que soy yo, (como fotógrafo) quien le arranca el sentido.

Semantizar es dotar a las cosas representadas de un significado o un grado de expresión que originalmente no tienen. Para lograr esto, se establece entonces una retórica de las asociaciones *intraicónicas* (entre iconos), que estimula un cierto grado con el espectador en la medida en que éste reconoce las formas representadas, descubre también un sentido más fuerte o más significativo que la realidad no tendría. En pocas palabras, está decodificando el lenguaje fotográfico.

Finalmente, para concluir este punto, incluyo algunas líneas del autor Joan Costa (teórico y fotógrafo español): "Es legítimo pensar que la Fotografía como "lenguaje visual", es decir, en la plenitud de sus capacidades técnicas y estéticas como medio de expresión, más que como procedimiento de reproducción analógico-literal, será la mayor forma de aportación de nuevas realidades visuales y de liberación de lo imaginario en un mundo de imágenes especialmente orientado hacia la innovación".⁽¹⁷⁾.

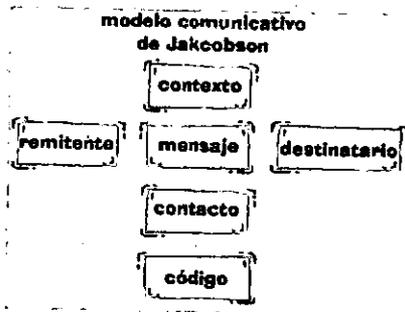


Autor: Rubén Orozco.



Autor: Guillermo Puente Lomelín





Los elementos modelo comunicativo de Roman Jakobson.

2.6

Las funciones del Mensaje

Dentro de los aspectos semióticos que se han tomado en cuenta para la comprensión de los mensajes en Fotografía, analicemos la propuesta hecha por Roman Jakobson, a efecto de adaptar su aplicación al Diseño Gráfico y más específicamente a la Fotografía, con la intención de poder distinguir los diversos mensajes visuales derivados de la producción de imágenes.

La palabra *función*, tiene su aplicación al aspecto semiótico comunicativo de los mensajes e imágenes, y aunque los estudios de Jakobson, iban dirigidos especialmente hacia los estudios lingüísticos, sus teorías pueden también ser tomadas en parte para el estudio semiótico de la comunicación visual.

En el diseño, la semiótica tiene su aplicación especial en el acto comunicativo, especialmente en las imágenes que de él surgen y también la búsqueda del significado y significantes de las mismas, así como también en lo connotado y denotado y otras veces en la parte de retórica y estructura de las mismas.

Para Jakobson, en el acto de la comunicación verbal, se distinguen seis funciones, a partir de los distintos factores lingüísticos, señalando que en los mensajes se expresa el predominio de una de las funciones dentro de una referencia jerárquica, ental sentido indica lo siguiente:

"Las funciones no se dan solas, lo importante es que en cada caso hay una función predominante y las otras quedan subordinadas a ella. Así, por ejemplo, en el arte la función primordial es la poética, en el periodismo la referencial, etc..."⁽¹⁸⁾.

Hay que destacar que estas funciones están muy ligadas al proceso de la comunicación expresadas de la manera que se plantea en el cuadro.

Siguiendo la propuesta de Jakobson, se definirán brevemente las seis funciones que se pueden precisar en una mensaje fotográfico, así como en otros tipos de mensajes.

¹⁸ Prieto, Castillo Daniel: Retórica y Manipulación Masiva, Ed. Red de Jonás, México, 1990. págs. 30-31

En ella se centra el objeto de la comunicación. Define las relaciones entre el mensaje y el objeto a que éste se refiere. Adopta la forma de relato y el mensaje que transmite es relativamente neutral y objetivo. Es considerada así, como la función de la objeividad. En el caso de la Fotografía, puedo poner como ejemplo, la fotografía de reportaje periodístico, llamado también Fotorreportaje, así como también la fotografía realizada para ser un documento histórico o social.

2.6.1

Función referencial o denotativa



Autor: Enrique Bordes Manguel.

Esta función ilustra la relación que se da entre el mensaje y el emisor, centrando la importancia en el emisor y expresando con imágenes su actitud con respecto a lo que se habla. El referente del mensaje emotivo es el emisor. Califica la acción. Como un ejemplo en fotografía podemos mencionar la foto construída o manipulada, donde la imagen se maneja de manera tal, que la imagen se vuelve un signo personal de quien la realiza. Como cuando tomamos un paisaje y no nos gusta el color predominante de la escena, entonces decidimos utilizar filtros que transforman el color original de la imagen, transformándola en otra que por alguna razón personal queremos imprimir a ese paisaje.

2.6.2

Función emotiva o expresiva



Autor: J. J. Castro.

Se centra en el destinatario e ilustra la relación entre mensaje y receptor. Se caracteriza por ser una función de implicación, donde las imágenes ordenan y motivan al destinatario a ser participante, ya sea para que compre algo, o para que siga una determinada conducta. Es el caso de las fotografía donde con un fin de mercadotecnia, se ilustran acciones que se desea que el receptor efectúe. Es el caso de la Fotografía de Producto o en algunos caos en la fotografía de Modelaje.

2.6.3

Función connotativa o conativa



Autor: Enrique Arechavala Silva.





Autor: Frank P. Watenberg



Autor: desconocido.



Autor: Ma. Eugenia Martínez Juache.



Se define como la relación entre el mensaje consigo mismo. Inscribe el arte en el mensaje. En este sentido, los mensajes se transforman en su propio objeto y se reflejan en lo estético. El referente del mensaje poético es el propio mensaje. En el caso de la fotografía, este tipo de mensajes puede traducirse en la fotografía de Retrato como un ejemplo. La imagen de la persona retratada, y la forma en que el retrato sea manejado, implicará un menor o mayor grado de esteticismo. Cuando el grado de estetización es mayor, es donde se distingue la función poética

2.6.4

**Función emotiva
o expresiva**

Define la relación entre el emisor y el canal de emisión. Se usa para controlar, interrumpir o prolongar el circuito de la comunicación, sobre todo la verbal, teniendo como objeto mantener y detener la misma.

2.6.5

Función fática

De acuerdo con *Jackobson*, se considerarán fáticos los mensajes basados en la "acentuación del contacto", que impliquen una conversación, cuyo único efecto es prolongar la misma. El caso es llamar la atención: ¡Tú decides!, ¿me escuchas?, etc. Traduciéndolo al lenguaje de la Fotografía, un ejemplo puede ser una serie de fotografías de una misma imagen con ligeras variaciones que produzcan una continuidad de imagen y de mensaje para que éste no se pierda. Es el caso de las fotografías que se usan en los audiovisuales, o también las fotografías con un alto nivel de composición para crear acentos visuales en la imagen.

Centrada en el código, vincula al mensaje con la lengua. Se caracteriza por la explicación, a fin de dejar los mensajes claros y comprensibles al receptor. "Sin el texto no se entiende la imagen y viceversa". (19).

2.6.6

Función Metalingüística

Sin embargo, en el caso de los mensajes visuales, no siempre es necesario el refuerzo tipográfico para que el mensaje sea comprendido totalmente. Y como ejemplo, están los paisajes, los retratos, etc., aquí no es necesario un refuerzo de un texto, pues la imagen es comprendida exactamente como tal. Son todas aquellas imágenes que carecen de abstracción.

Se puede resumir este punto considerando que a partir del clásico esquema de su Teoría de la comunicación, Roman Jakobson define las seis funciones implícitas a veces todas, a veces no todas en un mensaje, sea lingüístico o visual.

Ya he mencionado anteriormente, la Fotografía es un sistema de signos de comunicación visual, un lenguaje provisto de una diversidad de unidades significantes representados por los signos. Pero estas unidades, aisladas o desprovistas de una sintaxis o un código que las articule, carecen de significación y por ello no puede reconocerse un mensaje.

En este sentido, la Fotografía reconocida como un código puede ser concebida como un tipo de texto, como una unidad de análisis caracterizada por la coherencia de los elementos situados en su interior, el cual perdería su sentido al ser fragmentado para el análisis. Así podemos encontrar un texto fílmico, un texto televisivo y también un texto fotográfico.

Entonces, si se le ve a la Fotografía como un texto, se encuentra que existen diversas maneras de realizar la lectura de las imágenes fotográficas, que primeramente deben ser concebidas no sólo como un simple registro mecánico de la realidad, sino que también es un proceso de captación de estructuras significativas, (una estructura significativa, se refiere a las diversas organizaciones que adoptan las ideas para generar o reforzar los modos de concebir la realidad).

El concepto de lectura de la imagen fotográfica entre otras cosas se debe al rastreo bidimensional que nuestros ojos realizan sobre la fotografía, y aunque se han propuesto algunas teorías que sustentan la tesis de algunos recorridos específicos del ojo ante la imagen, por ejemplo, comenzar a recorrer la foto desde el ángulo superior izquierdo hacia el derecho a así sucesivamente de arriba hacia abajo. Pero no parece existir hasta ahora una comprobación científica de esta universalidad del recorrido de la mirada, por lo menos en cuanto a la fotografía.

Otra teoría, que personalmente considero más acertada es la de que como espectadores de una imagen, hay ciertos elementos en ella que llaman primordialmente nuestra atención y la mirada hace un rastreo superficial y rápido de toda la fotografía, volviendo insistentemente sobre los elementos que despiertan mayormente nuestro interés. Por ejemplo, en el caso de los retratos, parecen ser los ojos del modelo, el punto de mayor atracción para el espectador mientras realiza su recorrido visual por todo el rostro.

2.7

La lectura de la imagen fotográfica



Los ojos son un punto de atracción para el espectador. Autor: desconocido.



Ernest Gombrich, semiólogo dedicado al estudio de la incursión de la Semiótica en el arte, en su libro "El descubrimiento Visual por el Arte"; acerca de una adecuada lectura de la imagen menciona tres elementos variables: el código, el texto y el contexto. En cuanto al código se refiere a que éste es un sistema de organización de los signos. Estos sistemas son regidos por una serie de convenciones o estatutos de tipo sociocultural, para que de esta manera, los significados sean comunes para todos los individuos que los utilicen. Los códigos son entonces, sistemas significativos de organización.

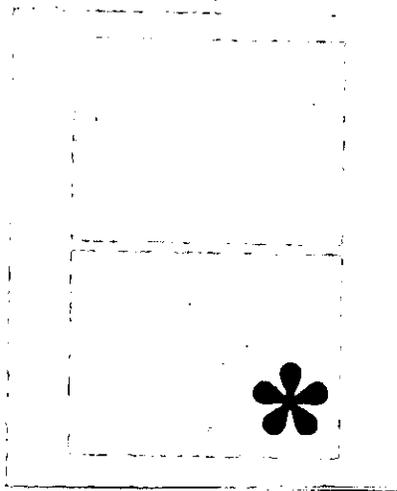
El texto, que no es más que una unidad de estos elementos significativos, que además de estar organizados, tienen ahora una coherencia que da sentido al mensaje y por último, el contexto que son todas aquellas reglas o estatutos socioculturales en los cuales está inmersa la producción de la obra fotográfica y que debe coincidir con aquellos códigos que generalmente utilizan todos los espectadores pertenecientes a un mismo contexto.

Hay que mencionar como un factor importante que "las fotografías son leídas según diversos criterios y toda la lectura dependerá de dónde apuntemos: en la intención o el "deseo del fotógrafo".⁽²⁰⁾

Y la intención o el deseo del fotógrafo deberán estar basados en el conocimiento de aspectos como atención, discriminación, manipulación, selección, organización entre otros; pues también todos estos elementos determinan la lectura de la imagen.

Un importante estudio de la organización, es el que deriva de la Escuela de la Psicología *Gestalt*, fundada por *Max Wertheimer* (filósofo alemán), en el año de 1912 en su país de origen. En la *Gestalt* la organización de los elementos es básica en la interpretación y experiencia que brinda un hecho perceptivo. Argumenta que el todo es diferente a la suma de sus partes. Mirar una fotografía como un todo no nos dará la misma experiencia que si miramos a cada uno de sus componentes por separado.

Y esto también está ligado al hecho de que la percepción visual está basada en la discriminación, en este caso, de los objetos o elementos que aparezcan en la imagen fotográfica. Un campo visual completamente homogéneo se define con el término *Ganzfeld*, y en él la discriminación es nula. Pero si en cualquier momento aparece un elemento ajeno al *Ganzfeld*, inmediatamente se da un proceso de discriminación entre figura y fondo. Así, las imágenes fotográficas pueden ser descritas en términos de figura-fondo, o lo que es lo mismo, en términos de espacio positivo-negativo. Cuando la figura-fondo o el espacio positivo-negativo son similares, la percepción es generalmente difícil.



Un *ganzfeld* homogéneo y otro con un elemento diferente de él.



El fotógrafo debe entonces utilizar éstos conceptos empleando términos como foco, filtro, contraste, grano, profundidad de campo, etc. Enfocando con el objetivo de su cámara, elegirá lo que será la figura lo que será el fondo. Utilizando un filtro rojo, por ejemplo, al fotografiar nubes, puede aumentar el contraste con el cielo azul, (el filtro absorbe las radiaciones azules, con lo cual el cielo queda más oscuro y resaltan las nubes. Esto hablando en fotografía blanco y negro).

Seleccionar distintos grados de papel para positivar, puede derivar en alteraciones del contraste de la imagen y así aumentar la figura, (el grado del papel se refiere a su capacidad de registrar ya sean grandes gamas de grises, o lanzarse a los altos contrastes, por ejemplo, un papel grado 3 tenderá a tener mayores altos contrastes). De esta forma el repertorio técnico nos permite enfatizar el tema traduciéndolo como figura del resto del campo visual, que es este caso actúa como fondo.

Pero no únicamente la cuestión técnica debe ser empleada en la elaboración intencionada de la imagen. Existen otros factores psicológicos y de percepción que resultan para esta empresa, de gran importancia.

A continuación menciono algunas de las leyes de la *Teoría Gestalt* que intervienen directamente en la lectura de la imagen:

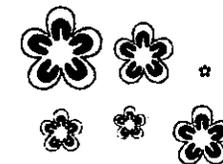
* **Proximidad:** cuanto más cerca se hallen dos o más elementos visuales, mayor es la probabilidad de que sean vistos como agrupados. En fotografía, por ejemplo, pensando en la conversión de la tridimensionalidad a la bidimensionalidad, los objetos pueden relacionarse entre ellos de tres maneras: A) de arriba a bajo, B) de lado a lado, y C) de adelante a atrás. La proximidad no sólo tiene que ver con la disposición espacial de los objetos, sino también la temporal de los hechos.

* **Similitud:** si los elementos visuales son similares, ya sea en tamaño, color, forma, etc., tienden a ser vistos o percibidos como relacionados o agrupados. Los fotógrafos no sólo hacen uso de este principio en cuanto a tamaño, posición, forma o color, sino también de las posibles asociaciones simbólicas que la similitud y el agrupamiento pueden provocar en el espectador.

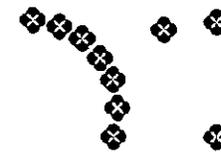
* **Continuidad:** los elementos visuales que presenten un menor número de interrupciones serán agrupados en línea, ya sea recta o curva. Un buen ejemplo de esto son las diferentes fases de una síntesis cronofotográfica, (las fotografías secuenciales de las patas de un caballo al correr).



Proximidad.



Similitud.



Continuidad.





Closure, cierre o clausividad.



Pregnancia o de buena forma.

* **Closure, Cierre o Clausividad:** este concepto se refiere a que las líneas y formas incompletas pero familiares; tienden a ser vistas como completas, es decir, cerradas y no incompletas, esto es porque el mecanismo perceptivo añade lo que falta completando la figura.

* **Pregnancia (o buena forma):** tendemos a organizar nuestro entorno buscando estabilidad, equilibrio, significado, seguridad, etc., nos sentimos más confortables cuando lo que percibimos es comprensible. Esta ley rige el principio bajo el cual operan todas las demás leyes.

Una misma fotografía puede inducir distintas respuestas por parte del espectador. La experiencia visual depende no sólo de qué es lo que se mira, sino también qué es lo que se busca con esa mirada, es decir, de la influencia de nuestra experiencia pasada.

Sin embargo, es cierto que existen una serie de similitudes perceptivas básicas que todos tenemos acerca de cómo organizamos nuestro entorno. La aplicación mecánica de las leyes de la *Gestalt* en la producción fotográfica, así como al Diseño o a otro medio de comunicación, puede proporcionar una técnica correcta para lograr diafanidad en la lectura, pero de ninguna manera asegurar obtener resultados estética o semánticamente convincentes.

Es así que la complejidad, la motivación, la provocación, etc., son elementos psicológicos importantes que llevan al espectador a un placer o displacer, en este caso visual. Tales son las reacciones derivadas de la lectura de la imagen.

Una imagen es en realidad una versión de un hecho, de un ser o un objeto. Y como dice el refrán: "una imagen vale más que mil palabras". Una imagen es lo que se representa a alguna cosa y que puede acercarse demasiado a la realidad y en algunos casos puede ser una distorsión de la misma.

2.8

Análisis de la imagen

Una imagen puede ser o no una versión de la realidad, y toda versión se sabe, es siempre menos a lo que se refiere. En este sentido, toda imagen, retORIZADA o no, es definitivamente, una representación que tendrá en mayor o menor grado un acercamiento con la realidad neta y a la cual pretende representar.

Y hablando de aquellas imágenes fotográficas que de alguna manera utilizan la retORIZACIÓN para comunicar su mensaje, citaré las palabras de *Roland Barthes*, (crítico literario francés, considerado también como uno de los más importantes exponentes de los estudios semióticos, sobre todos en Lingüística):

"No hay imagen retórica que no haya sido previamente programada, por ejemplo, los colores, los gestos, los vestidos, etc., cuya finalidad es la de producir impacto en el receptor".⁽²¹⁾

Igual que en la Publicidad, el Diseño o la Fotografía, pueden ser aplicado dicho principio, ya que la intención del mensaje es informar o promocionar algo al público. En este sentido afirma F. Enel, (lingüista inglés): "un objeto es algo neutro, es decir, no dice nada, sin embargo, para que éste sea interesante hay que vestirlo, personalizarlo, y así esos elementos que vienen a sostener el objeto, que le comienzan a dar vida y sentido, constituyen los soportes que podrían ser seres (hombre, animales), cosas, paisajes de la naturaleza y urbanos, etc".⁽²²⁾ *Barthes*, complementa la idea de *Enel*, empleando tres términos que explican cada uno de los elementos que según su teoría componen una imagen, *El Objeto, El Soporte y la Variante* (O. S. V.).

Con lo que menciona *Enel*, vemos que en este caso, el soporte está definido en función de tal o cual público, dependiendo de las necesidades de comunicación.

En el caso de las variantes, en lo referente a los seres humanos, va desde lo gestual, hasta lo postural, y en caso de los objetos, va por el lado del color, la ubicación, del sitio que ocupa en el plano, la intensidad de la luz, el brillo que se le da a los escenarios en la caracterización del mismo, sol radiante, atardecer, el día, la noche, etc.



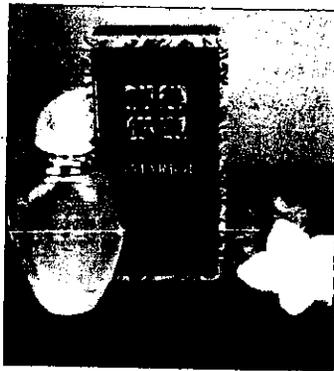
En fotografía publicitaria se viste al objeto. Autor: Edgar Espinoza.

21 Barthes Roland, "El Sistema de la Moda". Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974, pág. 33.
22 Enel, F. "El Cartel, Lenguaje, Figuras, Retórica". Ed. Fernando Torres, Barcelona, 1974, pág. 150.





Para un objeto, hay tantos soportes como uno puede imaginar.
Autor: Enrique Bostelmann.



Autor: Fernando Bolla Agrelo.

Este análisis a través del *Objeto, Soporte, Variante*, descrita por *Barthes*, nos permite detectar con claridad el trabajo que se hace con los signos antes de crear un mensaje para el público.

Sin embargo, el objeto y el soporte pueden aparecer a la mirada como elementos puramente denotativos, en el reconocimiento inmediato de la imagen representada. En oposición, la variante puede apelar al sentido de la connotación, a la subjetividad de la representación. En este sentido *Barthes* afirma, que "el éxito de un mensaje se juega en sus detalles".⁽²³⁾ No hay entonces, nada espontáneo en los mismos, están calculados para producir cierto efecto en el receptor.

Pero, dentro de la retórica del significante, existen imágenes, en las cuales el artista o creativo no recurre a ningún procedimiento retórico para transmitir el mensaje, ya sea gráfico o publicitario. Es el caso de las imágenes donde no interesa adornar el mensaje y el fin de las mismas es puramente informativo. (retórica se refiere al manejo de todos aquellos elementos que adornen un mensaje, con el propósito de que logren comunicar más de lo que realmente son).

Esta propuesta es descrita por *Roland Barthes* de un modo práctico, sobre cómo se puede modificar, reforzar o mejorar la comprensión del mensaje por parte del receptor. Siguiendo este orden se enunciaré de mejor manera sus funciones:

Posee la propiedad de ser material, y es la representación más o menos esquemática del objeto real propuesto al consumo.

2.8.1

El objeto

No obstante, existe un lenguaje de los objetos, en cuanto a la presencia y formas que estos representan en la búsqueda de su impacto y función para atraer a su público receptor. En esta forma, la publicidad y el Diseño Gráfico, pueden jugar con los códigos a fin de manipular ciertos elementos físicos del objeto tales como: color, tamaño, volumen, etc.

Al presentar iguales características de materialidad y espacialidad que el objeto, el soporte sirve de vehículo a la significación incidiendo en el objeto presentado, (por ejemplo, escenario montañosos, joven pareja dinámica, implicando juventud y alegría de vivir y disfrutar la naturaleza).

2.8.2

El soporte



Autor: Alexander Zúñiga Herrera.

En los soportes animados y en especial cuando aparece la figura humana en la totalidad del los mensajes icónicos, existe una relación directa del objeto con el receptor, aparecen tres elementos importantes que son: la exhibición que consiste en la acción, que él o los personajes realizan, ejemplo: personajes bebiendo, cabalgando, fumando, etc.

Contrariamente al objeto y al soporte, la variante no presenta un carácter material. Se considera como una especie de predicado. Está compuesta por rasgos de oposición, tales como:

2.8.3

La variante

- *presencia/ausencia - afirmación/negación.*
- *reclinado/de pie - sentado/de rodillas.*
- *frontal/tres cuartos/de perfil, etc.*

En el caso de la variante, cabe mencionar que juega un papel importante en la transmisión del mensaje en cuanto a las posturas, lo que podría llamar G. Péninuo, "Gramática de la Imagen". Estas posturas de frente, perfil y tres cuartos, con relación al lenguaje, corresponden a determinados tipos de comunicación.

En el siguiente capítulo, profundizaré más sobre este tema aplicándolo directamente al caso de las imágenes fotográficas.



Autores: Ben Lagunas y Alex Kuri.



Autor: Stu Williamson.





capítulo

3

*Códigos
semióticos que
intervienen
en la imagen
fotográfica*

Este capítulo plantea una amplia variedad de elementos propios de la producción fotográfica, los cuales pueden ser considerados como elementos "retóricos".

De la misma manera, toco temas importantes acerca de la retorización de la imagen, el concepto de realidad en fotografía y las diferencias entre una imagen realista y una abstracta, con el fin de destacar sus niveles de expresión.

También retomo algunos elementos del capítulo anterior, para conjugarlos con los del presente fin de confeccionar los códigos semióticos aplicables a la Fotografía. Se verá cómo un lenguaje fotográfico se logra a través de la complementación y manejo de dichos elementos.

3.1

Realidad e imagen fotográfica

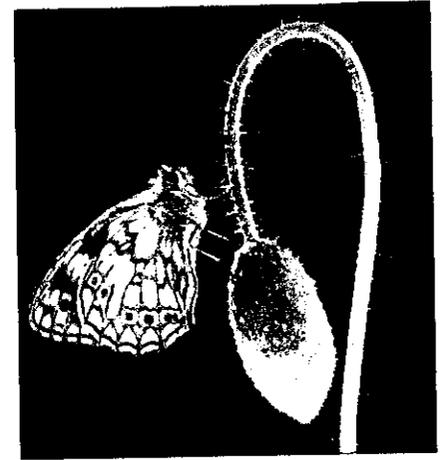
sin duda alguna, la fotografía trajo consigo la capacidad de reproducir los objetos con fidelidad, y esto la ha convertido en una poderosa herramienta tanto para la ciencia, el arte y la historia. Sus características miméticas, (de imitación), para el registro minucioso del detalle, de las texturas, y de las sutiles gradaciones tonales, además de posibilitar su utilización en todos los campos de la investigación y la comunicación, ha proporcionado como primera cualidad una representación de la "realidad" de nuestro mundo.

La *Fotografía* va más allá de un simple registro de lo real, ésta es transmisora de una comunicación visual, donde la visión personal del fotógrafo, o sea; su respuesta creativa ante la realidad, auxiliada por su cámara y su película para poder interpretar la naturaleza, ya sea por medio de la abstracción, o cualquier otro elemento que le permita realizar su labor.

Esto nos lleva a analizar a la fotografía como una estructura de comunicación, dotada de un código de significación, articulado con todos los elementos necesarios para cumplir con su cometido ante el espectador. "La imagen tiene significación porque hay personas que se preguntan sobre su significado. Una imagen de por sí no significa nada".⁽¹⁾

Para comprender mejor aún el sentido de la palabra *realidad* en fotografía, abordaré tres posiciones epistemológicas en cuanto a la cuestión del realismo y del valor documental de la imagen fotográfica. Estas posiciones son tomadas de los diferentes textos que sobre semiótica e imagen han elaborado autores como *Joan Costa*, *Joan Fontcuberta*, *Umberto Eco*, *Ernest Gombrich*, entre otros. Tomo estas tres posiciones por considerar que son las más acertadas en el análisis de la imagen fotográfica, desde el punto de vista pragmático de la imagen como un producto descodificado, hasta la producción de imágenes ligadas a su referente y por ello cargadas de significación y codificación.

La primera de estas posiciones ve en la *Fotografía* una reproducción mimética de lo real, esto nos lleva a relacionar a la fotografía con el término de "*verosimilitud*". Esto se refiere a las nociones de semejanza y de realidad, de verdad y autenticidad son impuestas según esta perspectiva: la fotografía es concebida como un "espejo" del mundo, (es un ícono en el sentido de *Peirce*).



Autor: Ryan Seamus.





Tipos de signos identificables en una fotografía.

La segunda actitud consiste en declarar esta facultad de la imagen para convertirse en copia exacta de lo real. Aquí toda imagen es analizada como una interpretación-transformación de lo real, como una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada. Según esta concepción, la imagen no puede representar: no habría realidad fuera de los discursos que la hablan, sino solo una suerte de realidad interna trascendente. La Fotografía es aquí un conjunto de códigos, un *símbolo* en la terminología Peirciana.

Y la tercera manera de abordar la cuestión del realismo fotográfico señala un cierto retorno hacia su referente, este mismo desligado ya de la obsesión del ilusionismo mimético como en la primera postura. Esta referencialización de la *Fotografía* inscribe al medio en el campo de una pragmática irreductible: la imagen fotográfica se torna inseparable de su existencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. La fotografía es ante todo un *índice*. Y es solo a continuación que puede llegar a ser semejanza (*Ícono*) y adquirir sentido, (*Símbolo*).

Creo que la conjunción de las tres posturas harán que la fotografía sea considerada como un código que está compuesto por una infinidad de signos que a su vez integrarán esa estructura tan especial que proporciona la imagen fotográfica.

Ahora, si además de estas consideraciones anteriores, complemetamos con aspectos como *significante* y *significado* de los símbolos, los íconos y los índices que proporciona la fotografía, veremos que es toda una construcción comunicativa, (un lenguaje), donde no solamente puede plasmarse la realidad, sino que esa realidad puede ser modificada o interpretada de diferentes maneras, gracias a la manipulación de los diferentes códigos que componen la imagen. De esta manera se logra un mayor nivel de interpretación y comunicación por parte del emisor, en este caso el fotógrafo, y una buena recepción por parte del espectador.

No hay que dejar de mencionar que todos estos códigos están contruídos a base de experiencias anteriores y del contexto en que se desarrolla el acto fotográfico.

"Las imágenes no se representan en forma directa por medio de objetos, sino por medio de operaciones materiales, perceptivas, y reglas gráficas, tecnológicas y la materialidad de estos elementos han de tenerse en cuenta en su relación directa con la representación". (2)



Estas reglas perceptivas, gráficas y tecnológicas, constituyen al esquema comunicativo de la imagen fotográfica, y analizando este aspecto, la fotografía puede estudiarse como una función semiótica.

"Esta función semiótica establece la correlación entre las sustancias de la expresión (colores y espacios) y las formas de la expresión (la configuración iconográfica de cosas y personas), y se relacionan con las sustancias del contenido, (contenido cultural propiamente dicho) y las formas del contenido, (las estructuras semánticas de la imagen)". (3).

"De esta manera, la imagen fotográfica, portadora de todos estos elementos, además de contar con una función semiótica, puede ser manifestada dentro de un contexto comunicativo con la propiedad de poder ser "leída" y digo esta palabra pues la imagen puede ser abordada como un texto visual, en el cual los códigos que la componen, harán la función de su propia semántica. El dispositivo fotográfico es por tanto un dispositivo culturalmente codificado" (4).

A continuación explicaré brevemente los tres códigos compositivos de la imagen fotográfica, para poder comprender qué tanto la fotografía puede estar estrictamente apegada a la realidad, o qué tanto la imagen real es transgredida para comunicar algo más allá de esa simple realidad exterior.

Un código es un sistema que permite la estructuración de elementos con base a una distribución. El *Código de la realidad* son todos aquellos aspectos que nos permiten reproducir alguna característica de nuestra percepción en la imagen. El *código de la realidad* es la manera de percibir la naturaleza y cómo la reproducimos en la imagen.

3.2

El código de la realidad

En el *Código de la Realidad* la imagen que solo posee un plano bidimensional, reproduce características como la perspectiva, el contraste o la escala, para provocar la ilusión de tridimensionalidad que por consecuencia, tratará de imitar la manera de percibir o concebir la realidad.

El fotógrafo conoce y maneja el *código de la realidad*, de ahí que sepa estructurar la imagen de acuerdo con su propósito de comunicación. Este código está estructurado en base a los aspectos que utilizamos como instrumentos de reconocimiento que nos brinda nuestro entorno cultural y social, mismos que aplicamos al reconocimiento de la imagen y a su lectura.

código de la realidad

perspectiva escala
contraste

Elementos importantes en el código de la realidad.

3 Ibidem. p. 29

4 Sekulla Adam, "On the Invention of Photography Meaning", Revista Photographic in Print, E.U. 1981. p. 45



Este código no puede desligarse del término de objetividad. Pero si por el contrario, lo alteramos, obtendremos imágenes desprendidas del plano de la ficción, y esto dependerá de cómo manejemos el código. Hay que recordar que a lo que se parece la fotografía no es a la realidad, sino a la manera en que percibimos la misma.

El *Código de la Realidad* está conformado por gradientes, un gradiente es el aumento o disminución gradual de una cualidad perceptiva. Decimos que una imagen está en un plano de normalidad, cuanto más objetiva sea y cuanto más cerca esté del grado "0", (explicaré mayormente este aspecto en el punto 3.2.4). Lo que sí puedo ahora adelantar es que a mayor ficción menor grado "0", y mayor retorización de la imagen y codificación retórica. La fotografía utiliza el código de la realidad para reproducir signos que todos nosotros utilizamos y conocemos como el *Contraste*, la *Escala* y la *Perspectiva* entre otros.



Algunas propiedades del contraste.



El *contraste* de una imagen fotográfica es tanto una impresión visual como una característica mensurable. Visualmente, es el grado en que los tonos de la imagen y sus colores están clara y distintamente separados unos de otros.

3.2.1

El contraste

La impresión total depende en parte de la intensidad de los tonos individuales y en parte de la intensidad de las zonas adyacentes y cercanas.

El *contraste* se mide como el grado de diferencia entre varias densidades de plata en imágenes en blanco y negro o en las densidades de los tonos en las imágenes de color.

El *contraste* es la condición primaria de la producción fotográfica, pues este da forma y volumen a los objetos. derivados de las diferencias tonales donde no hay líneas delimitantes. También depende de la iluminación, el tipo de luz, su distribución y luminosidad. El *contraste* nace a nuestra percepción visual desde las relaciones de afinidad entre áreas de luz y sombra. La iluminación es el elemento primordial para dar orden y *contraste* a la imagen.

El *contraste* también dependerá del color de los objetos. Al hablar del "*contraste*" de una imagen nos referimos al *contraste* general o diferencia entre las densidades máxima y mínima.

En las copias en blanco y negro, el contraste se refiere a la diferencia entre el blanco puro del soporte y el máximo tono negro que puede ser producido.

Cuando en una imagen fotográfica encontramos desde el blanco puro hasta el negro intenso, pasando por toda la gama de grises, hablamos de una imagen purista. Sin embargo, no todas las copias tienen tonos blancos puros, y muy pocas incluyen zonas de un tono negro máximo, por lo cual el contraste general de una imagen será casi siempre inferior al que el material sensible puede producir.

En las imágenes de color, el contraste general es la diferencia entre las densidades máxima y mínima, sumadas de cada una de las tres capas formadoras de la imagen: cyan, magenta y amarillo. La diferencia de tonos debe desprenderse del color. Existen tres tipos de imágenes según su grado de contraste:

- **En llave Alta**, (cuando predominan los tonos claros).
- **En llave Baja**, (cuando predominan los tonos oscuros).
- **En Alto Contraste**, (cuando se eliminan las gamas de grises o medios tonos y sólo quedan el blanco y el negro puros).

Una imagen se compone de un número de valores situados entre los límites del contraste general. La diferencia entre cada dos valores adyacentes se denomina contraste local. Dos imágenes pueden tener el mismo contraste general, pero diferentes características de contraste local.

El *contraste* general está relacionado con la escala de brillantez del sujeto u objeto, el nivel de luz parásita en la cámara, el contraste característico del negativo y del papel, el equipo y el sistema de procesado y ampliación. Las principales técnicas para el control del contraste incluyen:

- 1 Selección de los materiales.
- 2 Ajuste de la iluminación para cambiar la escala de brillantez del sujeto.
- 3 Reducción de los efectos de las luces parásitas y otras que no forman imagen o ajuste del revelado para compensar aquéllas.
- 4 Modificación del equilibrio espectral de la luz, por medio de filtros (lo que puede aumentar o disminuir el contraste entre sujetos de diferentes colores).
- 5 Ajuste de la exposición y del revelado, este último mediante la composición del revelador o por ajustes del tiempo, la temperatura y la agitación.*



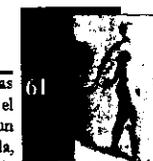
Autor: Alfredo Salazar.



Autor: desconocido.



Autor: Sol Cerrillo.



*Nota: Es preciso poseer un amplio conocimiento de las cualidades físico-químicas de las películas, así como el control del contraste que se puede obtener con un procesado adecuado para cada relación luz-película, para conseguir una imagen con una marcada escala de densidades y un negro profundo.



Autor: Bruce Coleman.



Autor: Trevor Melton.



Para poder dar una definición de la *Escala*, debemos considerar las dos siguientes acepciones:

3.2.2

La escala

- a) **La escala Objeto-Imagen**, definida como la relación existente entre las dimensiones reales de un objeto y las de su imagen en una fotografía.
- b) **La escala Imagen-Foto**, que se refiere a la relación existente entre la imagen de un objeto en una fotografía y la superficie total de la foto.

Generalizando, la *Escala es la relación de los tamaños entre los objetos*. La escala Objeto-Imagen, utilizada en la fotografía científica, legal, y en la documental, requiere la inclusión, en la imagen, de una referencia que determine las medidas reales. Puede ser una escala numérica, o un objeto conocido que sirva como patrón de comparación.

La *escala*, al igual que el formato, se indica como una relación entre el objeto real y su imagen. Por ejemplo, una escala 1:500, indica que en la realidad, el objeto es 500 veces de mayor tamaño que el de la fotografía. La escala 1:1, indica que la imagen es del mismo tamaño que el objeto real.

En fotografía aérea, por ejemplo, es muy común que se especifique la escala para efectos de fotointerpretación. Dentro de la segunda acepción, la escala Imagen-Foto, las variables que determinan la escala fotográfica son tres:

- *El tamaño del Objeto.*
- *La Distancia entre el objeto y la cámara.*
- *El sistema de fuelles y objetivos de la cámara.*

La *escala* también puede ser lograda con diferentes perspectivas y como mencioné anteriormente, el uso de objetivos. Los objetivos gran angulares crean abruptas diferencias de perspectivas, lo que puede ser aprovechado para ubicar elementos que originen diferentes escalas. Los teleobjetivos aplanan la imagen y tienden a proporcionar menos diferencias de escalas de los diferentes objetos en una misma imagen. Cuando se usa un objetivo normal, (50mm.), tenemos un punto estándar de escala, porque con él puede leerse tanto lo muy cercano como lo muy lejano.

De la misma manera, los traslapes, pueden mostrar en una imagen lo que está delante y lo que está detrás, creando así una percepción de escala.

También las sombras son muy importantes, porque reafirman la forma y posición del objeto en el espacio. Objeto y sombra son uno. El tamaño aparente de un objeto, logrado con el control de estas variables, puede provocar sensaciones del todo diferentes en el observador.

Por ejemplo, las cabezas de algunos insectos caseros, bajo un factor de magnificación entre 50X y 100X+, y que ocupen la mayor parte de la fotografía, pueden ser realmente inquietantes.*

Los retratos con impacto utilizan muchas veces una alta escala para el rostro. Por lo general, éste ocupa la mayor parte de la imagen.

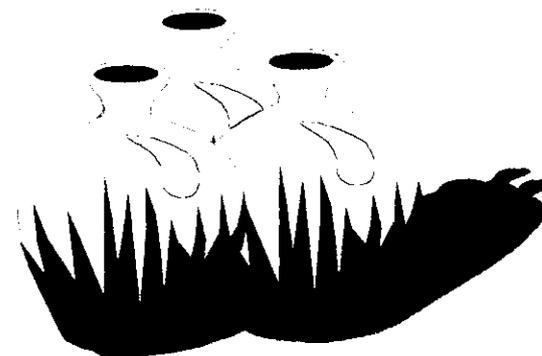
El término *Escala*, por último, se utiliza también en fotografía para indicar otros aspectos relacionados con la composición, por ejemplo, cuando hablamos de la *escala* de luminosidad. En este caso, nos referimos a la relación existente entre las altas luces y las sombras densas de una fotografía. pero este aspecto por ahora no es importante para el análisis.

Quizás el aspecto más importante dentro de los elementos dinámicos de la imagen, es el de la sensación de profundidad. La imagen fotográfica tradicional, limitada por las dos dimensiones del soporte, debe crear la ilusión de la tercera dimensión, por medio de los numerosos recursos que toda una larga tradición ligada al punto de vista central, ha dominado las artes figurativas desde el Renacimiento.

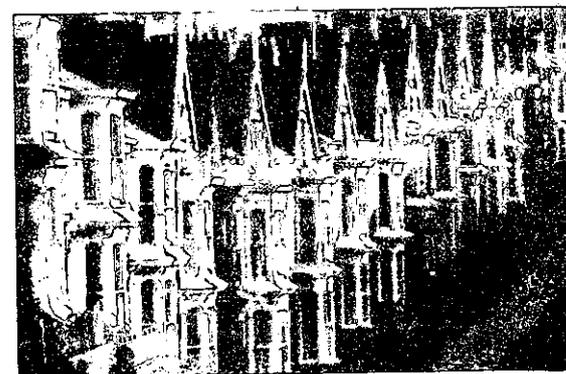
Obtener la sensación de profundidad se logró desde el Egipto de los faraones, con recursos sumamente sencillos, pero de una gran eficacia: la posición vertical, la superposición y el cambio de tamaño. La posterior irrupción de la perspectiva condicionó la percepción visual hasta el advenimiento de la fotografía y la polifocalidad del cubismo en la pintura.

3.2.3

La perspectiva



Los traslapes y las sombras elementos de identificación de la escala de los objetos.



Autor: desconocido.

*Nota: El factor de magnificación indicado por la letra X, es otra forma de representar la escala. Se utiliza en fotomicrografía, e indica el número de veces que el objeto real cabe en la imagen registrada en el negativo. La indicación 1X significa que el tamaño es el mismo.



La sensación de tercera dimensión puede lograrse, por tanto, de las siguientes maneras:

***Mediante la posición vertical:** (uso del horizonte). El extremo inferior del plano gráfico representa el punto más próximo, en consecuencia, el grado de elevación de las unidades visuales indica posiciones espaciales de retroceso. Este recurso se empleó ampliamente en la miniatura persa. La ruptura de esta convención se dió con las fotografías aéreas.

***Mediante superposición:** Utilizada ya desde la pintura egipcia en adelante. Las figuras que se encuentran superpuestas por otras tienden a percibirse en un plano más alejado en relación al observador.

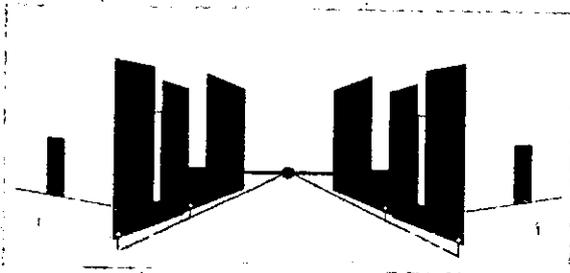
***Mediante el tamaño:** Las figuras más grandes aparentan estar más cerca del observador.

***Mediante la perspectiva:** Con el descubrimiento de la perspectiva lineal, durante el Renacimiento, el hombre encontró el que hasta ahora ha sido el medio plano más efectivo para crear la ilusión de la tercera dimensión: *La Perspectiva*. La palabra *Perspectiva* proviene del latín *Item Perspectiva*, del verbo *Perspicere*, que significa "mirar a través de"...(7).

Esta poderosa sensación de tridimensionalidad, que provoca la *perspectiva*, se logra al hacer que todas las líneas visuales de la imagen converjan hacia determinados puntos, denominados "de fuga", que pueden ser uno solo, situado al centro de la línea de horizonte, (perspectiva central), dos, situados al centro de la línea de horizonte, (perspectiva con dos puntos de fuga), o tres; el último de los cuales se coloca, generalmente en la parte inferior, (perspectiva con tres puntos de fuga), y que proporciona una sensación de vista aérea.

James Gibson, (arquitecto inglés); en su libro titulado "La Percepción del Mundo Visual", plantea algunas variedades de perspectiva, que trato de sintetizar y comentar.

• **Perspectivas de Posición:** Comprende este apartado tres tipos de perspectiva, la de textura, que se refiere a la pérdida de detalle en las superficies a medida que éstas se alejan del observador, del tamaño; que se refiere a lo que he expuesto antes y la lineal. Esta última, fué la desarrollada durante el Renacimiento.



La perspectiva con un punto de fuga,
la manera más sencilla de lograrla.



• **Perspectivas de paralaje:** menciona Gibson a la perspectiva binocular, debida a la visión a través de los dos ojos, y la del movimiento. Esta última se refiere a la sensación producida por los objetos en movimiento, que parecen avanzar más lentamente, a medida que se distancian del observador.

• **Perspectivas independientes de la posición de movimiento del observador:** Gibson define las siguientes:

a) **Perspectiva aérea:** las condiciones atmosféricas pueden hacer que los objetos lejanos, como las montañas, parezcan más cercanos de que en realidad están. En la fotografía, los planos van perdiendo su coloración y tomando tonos más grisáceos, a medida que se alejan del observador. Ya los mismos romanos representaban los planos distantes con los colores fríos, (azules y verdes), y los cercanos con los colores cálidos (ocres y marrones).

b) **Perspectiva de lo borroso:** los objetos más alejados al observador se ven más borrosos que los cercanos. Esta variedad es ampliamente utilizada en fotografía, al desenfocar intencionalmente los fondos por medio de la abertura del diafragma.

c) **Ubicación relativamente escendente del campo visual:** Cuanto más se aleja uno del suelo, la línea de horizonte tiende a subir, de los pies a la altura de los ojos.

d) **Cambio de textura o espaciamento lineal:** Un cambio brusco en la textura de un objeto del campo visual, denota un saliente o depresión del mismo, es decir, que destaque o que se pierda.

e) **Cambio de intensidad en el Movimiento:** Los objetos cercanos se mueven, aparentemente, mucho más que los distantes. El cuidado de este efecto en la fotografía deportiva es determinante para lograr una buena toma.

f) **Transiciones entre luz y sombra:** El cambio brusco de la luminosidad indica un reborde. La fotointerpretación utiliza ampliamente este principio. La redondez de los objetos se percibe por la transición gradual de los tonos claros a los oscuros. Este es uno de los aspectos más importantes en la fotografía.



Autor: Armando James.



Autor: Angeles Torrejón.



Autor: desconocido.



Autor: Silvia Barragán.





Autor: desconocido.

La Fotografía modificó nuevamente la representación de la profundidad y la tercera dimensión, introduciendo un nuevo lenguaje en la ilusión plástica. Con tomas como picadas, contrapicadas,; la fotografía aérea, y la modificación de la misma perspectiva por el uso de objetivos, como los gran angulares, y los denominados "ojos de pez", alteraron la linealidad de la representación tradicional y el punto de vista único y central renacentista.

La utilización de las diferentes distancias en los objetivos fotográficos, produce alteraciones importantísimas en la visión de la realidad.

Los grandes angulares tienden a curvar las líneas de fuga, mientras que los telefotos comprimen el campo de visión y enfatizan la repetición regular de líneas y figuras.

* "Para lograr que una foto muestre similar perspectiva con diferentes objetivos, el sujeto debe tomarse desde una distancia que sea igual a la distancia focal del objetivo empleado, multiplicada por el grado de amplificación que se desea. Para obtener la menor deformación al observar una imagen, es necesario mantenerla dentro del ángulo de visión del ojo. Por ejemplo, una fotografía de 8 x 10 pulg. se ve mejor a una distancia entre los 38 y los 42 cms., mientras que para una 11 X 14 pulg., esta distancia debe aumentarse hasta los 50 o 60 cms. ⁽⁸⁾

Como mencioné al principio de este capítulo, al hablar del código de la realidad en fotografía, me referí a la manera en cómo esta opera para reproducir códigos que todos en general utilizamos para el reconocimiento de una imagen. Estos códigos son la *Escala*, el *Contraste* y la *Perspectiva*, mismos que todos manejamos y conocemos gracias al contexto histórico-social en que estamos inmersos, y es que además estos códigos no son solamente de denotación, sino también poseen un grado de connotación muy fuerte logrado a base del aprendizaje del hombre.

3.2.4

El grado "0"

Roland Barthes, en su libro "Lo Obvio y lo Obtuso", escribe estas líneas acerca de la significación fotográfica:



"El código de la connotación no es, verosímilmente, ni natural ni artificial, sino histórico, o si así lo preferimos, cultural; sus signos son gestos, actitudes, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad: la relación entre el significante y el significado, es decir, la significación propiamente dicha, sigue siendo si no inmotivada, al menos histórica por entero".⁽⁹⁾

Y más adelante, en este mismo libro, *Barthes* menciona: "Así pues, no se puede decir que el hombre moderno proyecte al leer la fotografía sentimientos y valores caracterizables o "eternos", es decir, infra o *trans-históricos*, a menos que se deje bien claro que la significación en sí misma es siempre el resultado de la elaboración de una sociedad y una historia determinadas".⁽¹⁰⁾

El análisis histórico-social de la connotación fotográfica de *Barthes*, es una de las grandes aportaciones en cuanto al mecanismo de operación de un mensaje gráfico, en este caso, la fotografía, que solo puede ser leída por el hombre, si conoce los signos que la conforman y que el contexto será también muy importante, pues le brindará al sujeto las herramientas para poder decodificar el mensaje correctamente.

La fotografía, en el sentido del manejo de estos códigos, establecer dos direcciones opuestas con las que puede operar; esto en relación con el tipo de mensaje que tienen como cometido emitir.

La primera, cuando los elementos a manejar, (escala, contraste, perspectiva, etc.), son manipulados por el fotógrafo para crear atmósferas e imágenes que transgreden la realidad, es decir, se alejan de ella y pierden el sentido de normalidad. Este tipo de imágenes pasan de pertenecer a un plano icónico figurativo, a un plano plástico, donde la imagen es manipulada con un propósito diferente al de representar fielmente la realidad, es ahí donde comienza la retorización de la imagen.

La segunda, cuando la fotografía utiliza los medios que tiene a su alcance, (estos pueden ser el tipo de película a utilizar, los diferentes objetivos, los ángulos de toma, composiciones, cámaras, etc.), y el manejo de los códigos para lograr un alto grado de normalidad en la imagen. Y a esto es precisamente a lo que se le denomina GRADO "0". Cuanto más se parezca a la realidad la imagen, en mayor grado "0" se encuentra o posee.

Considerando este aspecto, podemos decir que a mayor grado "0", mayor grado de normalidad en la imagen, aplicando un sentido objetivo de la realidad y cómo la fotografía la reproduce. "La Fotografía ofrece al mundo una imagen determinada a la vez por el ángulo de visión elegido, por su distancia respecto del objeto y por el encuadre; a continuación la fotografía



Autor: Arturo Buitrón Belmont.



Autor: desconocido.

⁹ Barthes, Roland., "Retórica de la Imagen en lo Obvio y lo Obtuso", Paidós, Barcelona, 1986, pág. 150.
¹⁰ Ibidem., págs. 151-152.





Autor: desconocido.



Autor: desconocido.



reduce por una parte, la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional, y en caso de la fotografía en blanco y negro, el campo de las variaciones cromáticas a un contraste entre estos dos colores". (11)

El concepto Grado "0" es un concepto semiótico aplicado a las imágenes que van más allá de lo real y caen en el plano de la ficción pues: *A mayor ficción, menor grado "0", y mayor retoricación en la imagen, o sea, mayor codificación retórica. Cuanto más real y objetiva sea la imagen, estaremos más cerca del Grado "0".*

Para que quede mejor entendido este concepto, lo aplico a los tres aspectos del código de la realidad que aquí he abordado: *El contraste, la escala y la perspectiva.*

Hablando de Contraste en una imagen, *el grado "0"* lo representaría una fotografía en blanco y negro que presente una amplia gama de grises, pasando desde el blanco hasta el negro. Una fotografía con estas características denota un alto *grado "0"*, pues traduce todos los tonos de la realidad, lo más cercanos a la imagen natural.

En fotografía en blanco y negro, apreciar las gamas de grises puede hacerse directamente observando la foto y así determinar qué tan cerca del grado "0" se encuentra. Pero si tenemos una foto a color y quisiéramos apreciar su grado "0" en contraste, pues lo único que tenemos que hacer es, a esa fotografía a color, sacarle una fotocopia de buena calidad y de esta manera podemos apreciar los valores tonales traducidos en gama de grises, blanco y negro.

En cuanto a la Escala, se refiere a la fotografía realizada con un objetivo normal, (50mm.), pues es este el que proporciona una imagen muy parecida a la realidad y esto puede traducirse como el grado "0". Con este objetivo puede apreciarse, desde lo muy cercano hasta lo más lejano.

El grado "0" logrado con un objetivo 50mm. se reafirma si además la toma es realizada en un Medium Shot, (plano medio, donde el sujeto es encuadrado del tronco hacia arriba). Por último, dentro del aspecto de la Perspectiva de la imagen, como mencioné anteriormente se da por la relación de ejes verticales y horizontales en la misma y siguiendo una teoría de la forma que dice que una imagen es más pregnante (mejor reconocible, más fácil de entender), cuantos más ejes de simetría tenga, y entonces esto podemos traducirlo como el grado "0".

Una vez abordado el código de la Realidad, su cometido y su estructura, analizaré a continuación la otra parte donde el sentido de connotación y por ende la significación de la imagen fotográfica cobra una mayor fuerza expresiva por parte del realizador: El Código Técnico.

A diferencia del código de la realidad, que toma de la imagen natural sus signos para estructurarse como tal, el *Código Técnico*, como su nombre lo indica, fabricará sus propios signos a base de las diferentes técnicas aplicadas a la fotografía.

3.3

Código técnico

El *Código Técnico* tiene la capacidad de transgredir o transformar la imagen real, creando elementos que naturalmente no se encuentran en una imagen. Estos elementos, por tanto, no son analógicos, (no tratan de imitar a la imagen real), y todos estos se desprenden del manejo técnico fotográfico.

La fotografía, como cualquier medio de comunicación, está articulado en un modelo comunicacional donde existe un emisor, un mensaje, un canal, un código y un receptor. Cuando en el mensaje aparecen "ruidos", (elementos ajenos a la intención comunicativa que obstruyen su contenido), la comunicación no es satisfactoria y esto es tomado como un elemento negativo.

Pero para el *Código Técnico* en Fotografía es todo lo contrario. Los "ruidos", derivados del manejo de la técnica son susceptibles en ocasiones de ser asimilados y utilizados de manera adecuada en un código, pueden convertirse en signos propios del mismo. La importancia del manejo de este código en fotografía, radica en que la expresión fotográfica puede ser considerablemente enriquecida, la creación de elementos inexistentes en la realidad llevan a la imagen a poseer una estructura visual más rica y por lo tanto, un grado de connotación mucho mayor que en el código de la realidad, donde la función principal de éste es la denotación.

Además, si tomamos en cuenta que existe una gran diversidad de técnicas fotográficas, veremos que su correcto uso y manejo nos brinda posibilidades infinitas para llevar la fotografía a un plano donde por sí misma significa un sistema de comunicación, rico en expresión.

Resulta muy interesante tomar en cuenta todos estos elementos que nacen de la fotografía misma, así la próxima vez que tengamos una foto enfrente, no solamente asimilaremos la imagen que nos presenta, sino que analizando todos los elementos que estoy abordando, tal vez podamos también comprender lo que como fuerza expresiva y comunicativa, esa imagen nos quiere emitir. O por el contrario, también podemos juzgar cuando una imagen no nos diga nada.



A continuación mencionaré brevemente algunos de los efectos que pueden derivarse de la técnica fotográfica y que pueden llegar a convertirse en signos fotográficos. En este caso los clasifico por su origen, y solamente los menciono, sin adentrarme más en el tema pues no es mi intención hacer del presente trabajo un manual de técnica fotográfica. Si el lector se interesa por alguno de los efectos que aquí se mencionen, puedo recomendar consulten el libro titulado "Foto-Diseño", del autor Joan Costa, donde muchos de los efectos y técnicas vienen explicados adecuadamente y además trae ejemplos gráficos para su mayor comprensión. Existen además de este libro, varios más que se especializan en esta materia.

Se deriva del manejo de las diferentes características de los objetivos fotográficos, por ejemplo, un objetivo *telefoto* aplana la imagen.

3.3.1

Efectos ópticos

Algunos lentes como los angulares, deforman las líneas y acentúan las tomas con posturas extrañas. Un efecto óptico también puede lograrse interponiendo entre la luz de la ampliadora y el papel fotográfico, un vidrio, ya sea liso o con determinada textura, y esto brindará a la fotografía un efecto especial. También pueden utilizarse mascarillas y filtros.

Este tipo de efectos van a poder ser realizados con el manejo de las fuentes luminosas, ya sea al momento de realizar la toma, o posteriormente en el trabajo en el laboratorio. Ejemplos de efectos lumínicos son: la distorsión, la solarización, largas exposiciones, uso de flash, pintado de flash, contraluces, doble exposición, etc.

3.3.2

Efectos lumínicos

Como su nombre lo indica, provienen del factor movimiento en la toma fotográfica, y pueden ser plasmados en diferentes efectos como son: las estelas de movimiento, paneos y barridos de cámara, congelamiento del sujeto en movimiento por uso de altas velocidades de obturación, fotografía estroboscópica, efectos de zoom, etc.

3.3.3

Efectos cinéticos



Autor: Juan Manuel Juárez.



Autor: Pedro Valtierra.



Autor: Andrew Hosfield.



Este tipo de efectos son logrados a base del uso de las diferentes sustancias químicas que en fotografía se utilizan, ya sea para su revelado, su fijado o cualquier otra función, por ejemplo tenemos el grano reventado, el coloreado de la imagen, el virado, la cianotipia, etc.

3.3.4

Efectos químicos

Todos aquellos efectos que ya no se realizan directamente en el trabajo toma-laboratorio, sino que van más allá de este procedimiento, auxiliados por la tecnología avanzada como lo es la computadora y la diversidad de paquetería hecha especialmente para trabajar la manipulación de la imagen fotográfica, que pasa de esa forma a ser imagen digital. Las posibilidades de los efectos en computadora son bastante amplias y su mayor aprovechamiento dependerá del completo manejo y conocimiento de los programas con los cuales se manipula la imagen. Algunos de estos programas son: Photo Paint, Photoshop, InDsign, Adobe Premiere, etc.

3.3.5

Efectos informáticos

El tercer tipo de código importante a considerar dentro de la función comunicativa de la fotografía, es el *Código del Canal*. Este código se refiere al estudio de los diferentes medios o canales de difusión de la obra fotográfica, desde los grandes medios de comunicación masiva, como los son la radio, la T.V., los periódicos, revistas y otros medios que llegan a un gran número de espectadores, así como también los medios que no se clasifican como de comunicación masiva como pueden ser otro tipo de publicaciones de carácter cultural o científico donde la fotografía también tiene una papel relevante.

3.4

Código del canal, "El medio es el mensaje"

El *Código del Canal* plantea el estudio del sentido que toma una imagen en función con el medio en que ésta es transmitida. Una fotografía puede cambiar su sentido original si se varía el medio de difusión para el cual primeramente estaba destinada.

Autor: desconocido.



Autor: Ariel Mendoza.





Autor: Pedro Valtierra.



Autor: Pedro Valtierra.



Ilustraré con un ejemplo muy sencillo esta variación que no solamente afectará al sentido, sino también la interpretación y reconocimiento por parte del espectador, del grado de estetización y retorización de una imagen. Más adelante explicaré estos dos términos pero los menciono desde ahora, pues los retomaré para ilustrar el ejemplo.

Una fotografía propia del reportaje fotográfico, donde la imagen está primeramente destinada a ser difundida por el medio periodístico. En este plano, la fotografía la mayoría de las veces queda subordinada a la información textual de la noticia, el mensaje visual llega al espectador de una forma fugaz, no es retenido en la memoria y no es analizada en planos más profundos como serían su composición, su sentido, el grado de retórica de la misma imagen y el grado estético que la misma pudiera tener.

El *Código del canal* plantea que la lectura de la imagen va a estar ligada directamente al contexto en que ésta es transmitida. Siguiendo con el mismo ejemplo, esa misma imagen que un día vimos en la página de un periódico, ilustrando una noticia, un buen día es elegida para exponerse en una sala de exposiciones con motivo de la "x" muestra de Fotoperiodismo en México.

Entonces, esa misma imagen toma un sentido diferente, que va a ser determinado por otro tipo de público, que no va a la exposición para enterarse simplemente de la noticia que la foto ilustra, sino que es un público que valora otros aspectos de la imagen y que sobre todo, la considera como un testimonio del contexto histórico del momento que ilustra. La fotografía se desliga del mensaje textual para convertirse en un mensaje autónomo, que algunas veces resulta más completo y expresivo que uno escrito.

La fotografía entra a un plano donde sus valores históricos y estéticos son valorados con la importancia que merecen. De esta forma, el sentido de interpretación de la imagen ha cambiado, pues también ha cambiado su contexto, en este caso de difusión. Considerando las cosas desde este punto de vista, podemos decir entonces que "El medio es el mensaje" y hay que recordar también que la fotografía que se realiza para ser transmitida en un medio de comunicación, siempre estará supeditada a satisfacer las necesidades que el medio demande.

Otro factor importante dentro de este Código son las diferencias culturales y cronológicas que pueden existir entre quienes emiten el mensaje fotográfico y quienes lo reciben. Estas diferencias pueden modificar también el sentido de la imagen, y de esta manera podemos pensar que a mayor distancia cultural o cronológica, mayormente se modifica el sentido original de la imagen y por ende, la manera en que puede ser asimilada por el espectador. V.G. la Fotografía del Subcomandante Marcos, haciendo una seña obscena ante la cámara, es mostrada a una mujer

sudafricana que no tiene la más mínima idea de lo que representa este personaje, ni conoce de los acontecimientos que a esta imagen remiten. Se le pregunta a esta mujer qué es lo que a ella le comunica la fotografía y ella dice que tal vez puede ser un loco que suelto por la calle, va con un disfraz ridículo, agrediendo a la gente y haciendo señas raras. De esta manera se puede ver que las diferencias culturales y cronológicas tienen mucho que ver con la interpretación que un espectador le da a una fotografía.

El factor de la distribución de la imagen fotográfica, es también de importancia para este código, pues mientras unas fotografías son difundidas a un gran número de personas gracias a los medios de comunicación masiva, otras solo son apreciadas por unos cuantos y es de esta manera que la difusión de la obra fotográfica dependerá directamente del medio o canal en que es transmitida y su sentido va a estar directamente ligada a éste.

A continuación, abordaré el aspecto de la difusión de la obra fotográfica, dependiendo del tipo de mercado, la intención de la elaboración de la fotografía, así como los diferentes niveles en los que se produce fotografía, desde quienes se especializan en la rama hasta quienes lo hacen como un pasatiempo.

La Fotografía ocupa un lugar destacado dentro de los componentes fundamentales de nuestra cultura contemporánea, y dentro del proceso de comunicación cumple una función social de vital importancia. Y es porque el fotógrafo y el espectador se ponen en contacto a través de un mercado de elementos técnicos y simbólicos que van a condicionar la difusión de la obra.

3.4.1

La difusión de la obra fotográfica

El mercado de la fotografía está constituido por numerosos segmentos a los que pueden tener acceso los fotógrafos, siempre y cuando se estén bien relacionados con los grupos que tienen control. Comienza esta cadena con el fotógrafo profesional establecido. El medio de difusión de su obra lo constituye la venta de su producción a su clientela, que gracias a la calidad de su trabajo, la atención que el fotógrafo les brinda y en general el servicio que les brinda, asegurará que el fotógrafo conserve esa clientela y si es posible, obtenga aún más. Esta es la manera más inmediata de difundir su obra y de esta manera cuanto mayor cartera de clientes posea, mayor será difundida la fotografía que produce. La difusión de la obra es por tanto, más bien individual, de lenta penetración y hacia un segmento de mercado bien definido.



En otro caso, los fotógrafos denominados "free-lance" en publicidad, son fotógrafos que trabajan a destajo, cobran el trabajo que se les encarga en las agencias, compañías o instituciones o que ellos mismos ofrecen; pero que tienen toda la libertad para escoger sus propias tomas, o a quien los contrate. En este segmento, el mercado es mucho más competido, y los contactos e influencias pasan a jugar el rol determinante, más que la propia calidad fotográfica en algunos casos. En nuestro país, este mercado se encuentra prácticamente restringido a las grandes ciudades, como México, Monterrey, Guadalajara y alguna otra ciudad más de provincia.

La difusión de la obra, al hacerse por medio de los medios masivos de comunicación, tiene mucha más proyección que en los otros grupos de especialistas. La calidad técnica y compositiva son condiciones normalmente exigidas para mantenerse dentro del mercado. Otro grupo de fotógrafos, los de prensa, ocupan en número e influencia, un segmento de gran importancia en nuestro país. Las posibilidades de difusión de su obra son sin duda más precarias que las anteriores en cuestión, aunque en términos de exposición a la mirada de los lectores es mucho más importante que las demás, pero no recibe el crédito correspondiente en muchos de los casos. Lo anterior tiene que ver con diversos factores.

Uno de ellos es la propia característica de noticia de sus fotos, esto hace que la imagen sufra un rápido desgaste en términos de interés. Otro factor es que la mayoría de los periódicos no otorgan los créditos correspondientes a la obra y se puede decir entonces que la foto es difundida a la mitad.

Los fotógrafos oficiales, que son empleados de los organismos públicos del país, también cuentan con muy poca oportunidad de difusión de su obra, muchas de las veces sus fotografías pasan anónimas, a ocupar un lugar en los boletines de prensa, o en las publicaciones particulares de los organismos en los que prestan sus servicios.

Hay otro tipo de fotógrafos dedicados a desarrollar la cara artística o experimental de la fotografía, y éstos necesitan hacer un esfuerzo extra, no siempre fructificante, para lograr salir del anonimato y poder mostrar su obra, primero a través de exposiciones y, después, si hay éxito, en galerías que permitan la venta de sus fotografías.

La difusión de su obra se lleva a cabo por medio de exposiciones, catálogos e ilustraciones en libros y revistas especializadas, lo que puede darles más oportunidades de rebasar las fronteras locales y aún las nacionales, si logran conquistar reconocimiento en el medio.



Los estudiantes de fotografía, también pueden ser considerados como un grupo con una visión más comprometida desde los puntos social y estético de la obra y pueden comenzar a competir en los mercados reservados por tradición a los fotógrafos profesionales. La difusión de sus fotografías se hace por medio de exposiciones colectivas o individuales locales, así como por el envío, al que son muy afectos, a revistas y publicaciones especializadas en el medio, donde frecuentemente aparecen publicadas.

Por último, están los aficionados. Estos no compiten más que marginalmente con los profesionales, en función de sus muy diferentes intereses fotográficos. La difusión de sus imágenes de buena calidad, cuando tienen un interés serio por la disciplina, es más bien familiar y local, aunque junto con los estudiantes comparten el deseo de participar en exposiciones y publicaciones, por lo que también suelen enviar sus obras a las revistas especializadas.

De esta manera, se ve brevemente, en qué ámbitos y de qué manera es difundida la obra fotográfica, a manera de reafirmar todo lo que en el punto anterior abordé y para dar a conocer al lector un pequeño panorama del factor de difusión de la obra fotográfica.

Para abordar el aspecto de la *Codificación Retórica* de la imagen, retomaré del diccionario el significado de la palabra *Retórica*, para que con esta definición poder apoyarme para explicar qué es la codificación retórica. "La palabra *Retórica* proviene del latín *Rhetorica*, que significa el arte del buen decir, de embellecer la expresión de los conceptos, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para, deleiter, conmover o persuadir". (12)

3.5

Codificación retórica de la imagen fotográfica

Daniel Prieto Castillo (comunicador argentino), en su libro "*Retórica y Manipulación Masiva*", la refiere así: "La retórica es el arte de expresarse bien para un público, la retórica, en tanto acto de comunicación, consiste en una elaboración programada, y por lo tanto no espontánea, de un mensaje a fin de que resulte efectivo para persuadir". (13).

La retórica, entra también dentro del medio de comunicación visual, pues dentro de este ámbito existen reglas derivadas de la retórica general, modificadas para su uso en el medio visual, que proporcionan una amplia gama de herramientas para la elaboración de mensajes visuales.

12 Diccionario Enciclopédico Ilustrado. Selecciones del Reader's Digest. Tomo X. México, 1986.
13 Prieto Castillo Daniel, "*Retórica y Manipulación Masiva*". Ediciones Coyoacán, México, 1994. pág. 21.





Autor: Sergio Rosales Medina.

Es el caso de la fotografía, donde el uso de las figuras retóricas se utiliza, más que nada en la fotografía de publicidad o de fotoproducto. Pero esto no quiere decir que cierto tipo de retórica no sea utilizado en otro tipo de imágenes fotográficas, de hecho, me enfocaré a abordar los elementos que son constituyentes de una retórica de la imagen.

La *Codificación retórica* incursiona en el estudio de las figuras retóricas tradicionales derivadas de estudios semióticos, acerca de las formas, personajes, objetos, etc., proveen de un simbolismo, una significación y una figuración, las cuales pueden ser traducidas al lenguaje fotográfico como sistemas o códigos de comunicación, con los cuales también puede jugarse como elementos retóricos.

El fotógrafo se vale entonces, de elementos figurativos para llevar al espectador a leer la imagen e interpretarla de una manera premeditada. Este juego retórico depende de asociaciones de ideas, sujetos y objetos utilizados para imponer a esa imagen una connotación determinada. Connotación que debe ser coherente, con una significación unívoca. "Este aspecto es entendido como un conjunto de preceptos y de prohibiciones, de astucias y de cambios de mano, en suma como una retórica". (14)

Es importante señalar, en este sentido, que a la imagen se la dotará de connotación de acuerdo a elementos culturales o un contexto conocido y manejado por todos aquellos que observan la imagen, el cual fungirá como decodificador, (el que traduce) del mensaje visual. "No hay símbolos sin un sistema simbólico al que remitan y conozcan todos aquellos para quienes es legible como tal. Para que el símbolo funcione inmediatamente, es necesario que el lector pueda referirlo a un sistema simbólico del que tiene memoria". (15)

Pero la función de la retórica en la imagen no es solamente convertir sujetos y objetos en un símbolo, sino servirse de ellos para comunicar con determinada intención, utilizar sus cualidades comunicativas para un fin que no solamente sea el de representar la realidad.

Si la palabra *retórica* significa la utilización de elementos para lograr una mayor efectividad de expresión, una persuasión, y hasta cierto punto una ilusión de lo que en realidad es, entonces la fotografía también logra, por medio de sus propios recursos, crear imágenes de la realidad, que tal vez no corresponden tanto a la misma. Esta es la función de la codificación retórica: una mayor expresividad, mayor semantización y una determinada comunicación.

"La fotografía compuesta no puede sino ocultar las condiciones de su realización y debe hacerse pasar siempre por lo que no es". (16)



14 Bourdieu, Pierre. "La Fotografía, un arte Intermedio". Ed. Nueva Imagen, México, 1979., pág. 210.

15 Ibidem, pág. 273.

16 Ibidem, pág. 280.

Este es uno de los conceptos que acerca de la retórica fotográfica nos plantea *Pierre Boudieu* en su libro "Fotografía: Un Arte Intermedio". Pero personalmente considero que no es que la fotografía tenga que hacerse pasar por lo que no es, porque finalmente, una imagen siempre mostrará la representación de algo o alguien que sí estuvo presente al momento de realizar la toma, lo que sucede es que tal vez esos elementos conformados en la imagen son utilizados para connotar cosas diferentes a las que la imagen muestra, en este caso se utiliza la simbolización de los elementos fotografiados y no son sustituidos por otros, es así que una foto compuesta puede dar diferentes sentidos según lo que se requiera. De esta manera, no se oculta su realización, sino más bien se justifica.

A continuación mencionaré los diversos elementos que son considerados como componentes de una retórica de la imagen. Los divido en tres tipos que son. Retórica de los Actantes, (que no es otra cosa que los personajes, sujetos vivos que aparecen en la foto), Retórica de los Objetos y por último Retórica de las Formas.

De cada uno mencionaré brevemente cómo pueden ser utilizados para la composición de una imagen, siguiendo sus reglas básicas y forma de relacionarse unas con otras.

Plantea que la toma fotográfica es como una puesta en escena, donde se presentan en un orden lógico personajes y objetos. La retórica de los actantes toma en cuenta varias cuestiones acerca de cómo son los personajes que intervienen en la fotografía y cómo están ubicados o representados.

3.5.1

Retórica de los actantes

Estos son algunos elementos considerados dentro de la retórica de los Actantes:

- **Orientación:** este aspecto está relacionado con la pose fotográfica, e indica el ángulo en que colocamos el cuerpo en relación con otros, o con el ambiente circundante. La ubicación denota la relación entre los personajes, también puede comunicarnos qué personaje es que goza de la jerarquía. Por lo general, un sujeto vivo goza de mayor jerarquía que un objeto inanimado.



Colección fotográfica de Carlos Monsiváis.





Autor: Daniel Gil.



Autor: desconocido.



Autor: Beatriz Azcarate V.



Autor: Erwin Wurm.



El hecho de que el personaje esté de frente indica mayor agresividad que el situarlo de perfil o de tres cuartos en relación al observador.

Es común que los retratos masculinos se tomen de frente, a diferencia de los femeninos, que se prefieren de tres cuartos o de perfil. La posición frontal manifiesta seguridad, franqueza y satisfacción, además de monopolizar el espacio a la expresión facial del modelo. En cambio, el 3/4s y el perfil, reafirman el sentido de belleza, delicadeza y fragilidad.

- **Apariencia:** el fotógrafo publicitario inglés Argyle, en su libro "La Sociedad del Espectáculo", dice que la apariencia del sujeto está dividida en variables controlables, como el cabello, la ropa, etc., y las incontrolables, como la altura, el peso, etc. Estas variables son un factor de importancia para efectos de comunicar situaciones de estatus y de conformidad con las normas sociales, por parte de la persona retratada. Es común por ejemplo, que en los retratos de jóvenes se utilicen ropas y peinados más informales que en los de personas adultas.

- **Expresión Facial:** Las diferentes posiciones, tamaños y formas de las partes del rostro, como cejas, ojos, nariz, boca, principalmente determinan la expresión facial.

- **Gestos:** En la fotografía de retrato los gestos de las manos ocupan un lugar preponderante. Si bien este factor está estrechamente ligado al movimiento (gestos cinestéticos), la foto fija puede transmitir muchos de sus significados al captar una posición característica de algún gesto, como puede ser el dedo índice extendido en una mano que señala, o un puño cerrado como expresión de fuerza y decisión. Todos estos gestos tienen capacidad de significación.

- **Postura:** La postura se refiere a la manera particular de colocar el cuerpo y sus partes. Es el principal componente de la pose fotográfica. La manera de estar de pie, sentado, reclinado o acostado, transmite diferentes sentidos o significaciones.

Todos estos elementos pueden ser utilizados por el fotógrafo, según la intención de significación que quiera imprimirle a su imagen. Por ejemplo, en una fotografía, el juego de miradas entre los actantes, determinará quién de ellos es el que goza de mayor jerarquía, o si el sujeto, es acompañado por un objeto, la relación que puede existir entre ellos.

Este plantea que todo objeto tiene un significado cultural y por ello puede ser cargado de connotaciones traducidas en la imagen. La contigüidad entre elementos pueden referir relaciones de concordancia, transferencia u oposición de sentidos entre ellos. Los objetos pueden brindar a los retratos de sujetos, el entorno adecuado que denotan a qué ámbito pertenece el sujeto.

3.3.2

Retórica de los objetos

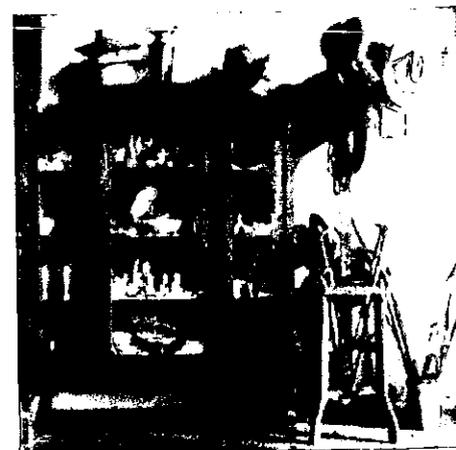
"Un mismo objeto puede ser el soporte de cargas simbólicas diferentes en varias fotografías distintas: su sentido depende del contexto al que uno se refiere, al cual no puede ser sino cambiante puesto que es la actualidad la que lo define. La clave de este "simbolismo" debe ser buscada en la familiaridad (visual) con el acontecimiento y con sus actores". (17).

Este precepto puede llevarnos a pensar entonces que los objetos presentes en una fotografía, van a condensar y cristalizar, es decir, reafirmar, todo lo que ya sabemos sobre un tema dado. Los objetos (de la fotografía) son, según *Roland Barthes*, "inductores corrientes de asociación de ideas, (biblioteca=intelectual), o de otra manera, verdaderos símbolos; estos objetos constituyen excelente elementos de significación, remiten a significados claros, conocidos; son por lo tanto, los elementos de un verdadero léxico estable, hasta el punto que se puede fácilmente constituirlos en una sintaxis". (18)

Retomo este ejemplo para explicar el papel de la retórica de los objetos: "Tenemos esta composición de objetos. Una ventana abierta sobre un techo de tejas, un paisaje de viñas delante de la ventana, un álbum de fotografías, lentes, un florero. Al ver la imagen, nadie podría negar que la fotografía se realizó en el campo, al sur de Loire (viñas y tejas), en una morada burguesa, (flores sobre la mesa), cuyo habitante de edad, (lentes), revive sus recuerdos, (álbum de fotografías). La connotación sale en cierta medida de todas estas unidades significantes". (19)

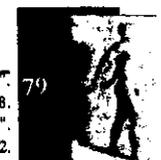
De esta manera se ilustra cómo los objetos salen de su realismo gracias a la imagen que llega a significar "más de lo que una foto puede decir", y este es el verdadero cometido de la retórica en la imagen.

Para terminar este punto, quiero destacar que otra de las funciones de los objetos es el de dar solidez y coherencia a la imagen.



Autor: Javier Manrique.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



17 Costa, Joan., "La Imagen y el Impacto Psico-visual". Ed. Zeus, Barcelona, 1990., pág. 88.

18 Barthes, Roland. "El Mensaje Fotográfico". Ed. Paidós, Barcelona, 1988., pág. 62.

19 Barthes, Roland. "El signo". Ed. Gvo. Gili, Barcelona, 1988., pág. 133.

Este concepto estudia propiamente las formas como medio de significación en el mensaje fotográfico. La forma puede ser definida como la figura externa de las cosas, es la propiedad que hace que podamos distinguir los objetos, dicho de otra manera la forma proporciona identidad.

La forma podemos equipararla con el contorno, compuesto por las líneas. La Forma sólo puede ser percibida en función de su contraste con el fondo; este contraste es lo que precisamente da sostén a la forma.

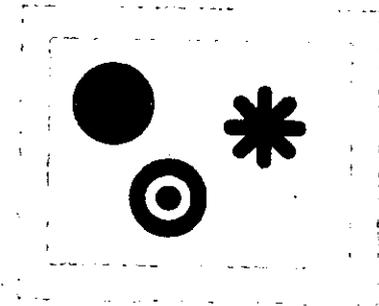
La forma se relaciona con algunos elementos conceptuales, por ejemplo, el punto, la línea o el plano cuando son visibles, se pueden convertir en una forma. Un pequeño punto debe tener figura, tamaño, color y una textura para que éste pueda ser visto. Lo mismo ocurre con la línea y el plano. Abordaré brevemente los conceptos de forma con algunos de los elementos conceptuales en diseño y composición, me baso primeramente en el libro "Fundamentos del Diseño Bi y Tri-Dimensional" de *Wicius Wong* (diseñador y pintor taiwanés), pues considero es el que más conceptos puede brindar acerca de la forma, la cual puede convertirse en signifiante en el mensaje fotográfico.

Wong, clasifica a la forma de la siguiente manera:

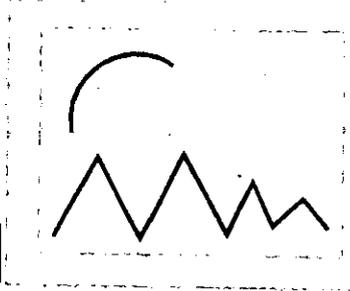
* **La Forma como punto:** si una forma es pequeña y con un contorno más o menos regular, se le puede reconocer como un punto. Se piensa que la forma de un punto es un círculo simple, compacto, carente de ángulos y dirección. Pero el punto puede tener forma diferente de un círculo o tener una forma irregular. Un punto debe tener las siguientes características: A) un tamaño pequeño, comparándolo con las demás formas, y B) debe tener una forma simple.

* **La Forma como Línea:** La línea puede ser reconocida por lo siguiente: A) tiene un ancho estrecho, y B) su longitud es prominente. La relación entre la longitud y el ancho de una forma, son los elementos que pueden convertirla en una línea, aunque no exista para esto un criterio absoluto. La línea posee tres aspectos diferentes a considerar:

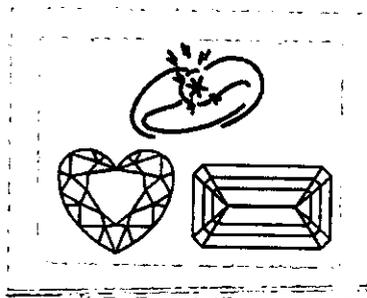
* **La forma total,** es su apariencia general, (recta, curva, quebrada, irregular o trazada a mano).



Forma como punto.



Forma como línea.



Forma total.



* **El Cuerpo**, es su ancho, que queda definido entre los bordes lisos y paralelos que generalmente tiene una línea, pero que a veces pueda ocasional que el cuerpo de ésta parezca afilado, nudoso, vacilante o irregular.

* **La extremidades**: se refiere a las puntas de la línea, y dependerá de la anchura de la misma, para que sus extrmidades parezcan prominentes. Los extremos de una línea pueden ser cuadrados, redondos, puntiagudos, o de cualquier otra forma simple.

Los puntos dispuestos en una hilera pueden dar la sensación de crear una línea, en este caso la línea es conceptual y no visual.

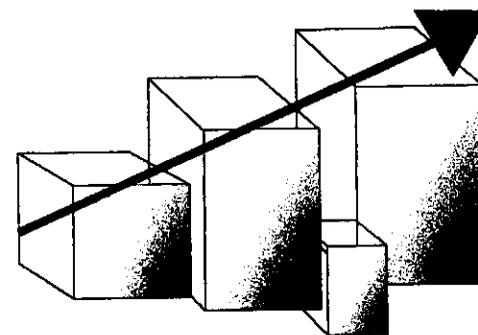
Veamos ahora, las características de la línea desde el punto de vista plástico, donde las significaciones de la misma es el factor más importante para el presente análisis:

- Capacidad de la línea para crear vectores de dirección que aportan dinamicidad a la imagen. Estas líneas condicionan la lectura de la misma.
- Capacidad de la línea para separar planos entre sí y entre un plano y el fondo. La línea es el elemento más sencillo para separar dos superficies, (contorno).
- Capacidad de la línea, mediante el sombreado, para dar volúmen a los objetos, (ashurado).
- Capacidad de la línea para poder representar la estructura de los objetos.
- Capacidad de la línea para sugerir profundidad. Efecto de la diagonal.

Para efectos compositivos, que también interesan, la línea puede ser analizada bajo dos modalidades:

- a) La línea como objeto en sí, y
- b) Como esquema estructural.

Para plantear estos conceptos, me referiré al libro "Composición Fotográfica" de *José Luis Pariente Fragoso* (fotógrafo y teórico español). El autor, además de definir de una manera completa estos elementos, también proporciona algunos esquemas de los diferentes significados y connotaciones de la línea, mismos que me permito incluir aquí, con el fin de complementar la información.

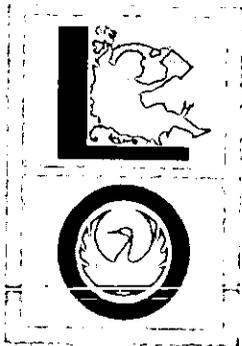
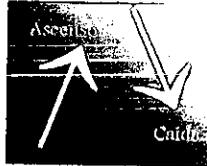
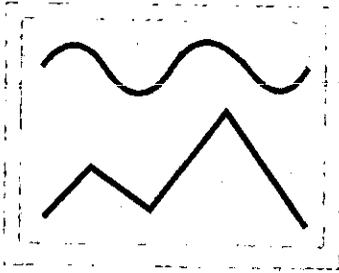


Algunas propiedades de la línea.



Dirección	Significados	Color	Temperatura
Horizontal	Calma, reposo, seguridad, muerte.	Azul	Fría
Vertical	Ascenso, movimiento, fuerza, vida.	Amarillo	Cálida
Diagonal	Acción, peligro, movimiento	Rojo	Cálida

Angulo Formado	Significado	Temperatura
Recto	↳	Solidez, equilibrio
Agudo	↗	Tensión, elevación
Obtuso	↘	Pasividad, pesanza



La línea como esquema estructural de composición.



***La Línea como objeto.** Se define así porque la línea puede ser percibida como un objeto unidimensional, (con una sola dimensión). Este tipo de línea se ha clasificado como Recta, Quebrada y Curva.

***La línea recta como elemento plástico,** es de vital importancia en función de su direccionalidad. La línea recta puede inducir una dirección o direcciones a la composición.

En el siguiente cuadro se resumen algunos de sus significados, así como los colores y las temperaturas más comúnmente asociados a ella.

En el caso de las líneas diagonales, su dirección se ve afectada por el ángulo que toma la horizontal y así puede darse tanto una línea ascendente como una descendente. Las líneas Oblicuas y entrecruzadas, en muchos casos se relacionan con el conflicto y la lucha.

La línea Quebrada, por su parte, se conforman de dos partes rectas que se oponen. Una línea quebrada compleja se forma por diversas combinaciones de ángulos, o por la unión de segmentos de diferentes longitudes.

La línea curva, es el resultado de las diferentes tensiones hacia un terminado punto, cuando el mismo se desplaza por un plano. Una curva regular como el arco, se deriva de las tensiones de la línea en relación al centro de un círculo. La línea curva es la más cercana a las formas naturales, por eso se relaciona con la vida y el movimiento. Es la que más se utiliza para componer las fotografías del cuerpo humano, sobre todo, el femenino.

Las líneas rectas y curvas se consideran antagónicas desde el punto de vista compositivo, las líneas curvas, complicadas u onduladas se forman por segmentos simples o trazos libres, o por la combinación de ambos.

*** La línea como esquema estructural,** el caso cuando se toma a la línea que conforma las letras como la "s", la "L", lo "o", la "Y", la "H", o la "Z". Y es porque la forma lineal de estas letras proporciona un patrón de organización compositiva de las imágenes, ya sea tanto en fotografía como en pintura.

= El plano: el desplazamiento de una línea, su trazado, es lo que delimita un plano. El plano tiene una naturaleza básica espacial, por lo tanto implica una superficie y una bidimensionalidad. Generalmente, el plano se asocia con otros elementos como la textura y el color, que son también elementos de la superficie.

El plano es un elemento idóneo para fragmentar y compartimentar el espacio plástico de una imagen. Cuando diversos planos son superpuestos unos con otros, puede lograrse una sensación sencilla de tercera dimensión.

Ahora, el plano proporciona una orientación definida por dos pares de conceptos muy importantes: las posiciones Arriba-abajo, y las direcciones izquierda-derecha. arriba, es ubicar los elemtnos visuales en la parte superior del plano para evocar ligereza, por el contrario, si los situamos en la parte de abajo, evocará pesantez.

Esto es porque las partes inferiores del plano nos "anclan" hacia la tierra, (nociones de gravedad), mientras que las partes superiores nos lanzan al espacio.

Estas sensaciones conforman el concepto de *Anisotropía*, que puede describirse como la característica del espacio plástico debida a la fuerza de gravedad. La parte superior de una composición no pesa lo mismo que la inferior. Un objeto situado en la parte superior, pesará más que en la parte inferior.

"Forma", según el diccionario, es la figura exterior de los objetos o cuerpos, puede equipararse también conel contorno que es compuesto por las líneas. La forma sólo puede ser percibida en función con su contraste con el fondo, pues este contraste es precisamente lo que da sostén a la forma.

Existen formas geométricas, construídas matemáticamente, formas orgánicas, las cuales poseen curvas libres, éstas sugieren fluidez y desarrollo, y estas formas no son construídas matemáticamente. formas irregulares, limitadas por líneas rectas y curvas que no están relacionadas matemáticamente entre sí. Formas manuscritas, caligráficas o creadas a mano alzada. Formas accidentales, detrmnadas por el efecto de procesos o materiales especiales, u obtenidas accidentalmente. Todas ellas, dentro de la tipología de la forma.

En composición, la forma se relaciona con las tres figuras geométricas básicas: *El círculo, el triángulo y el cuadrado*.

Vasily Kandinsky (teórico y pintor ruso), en su libro "*Punto y Línea sobre el Plano*", relaciona estas tres figuras con determinados colores y ángulos:

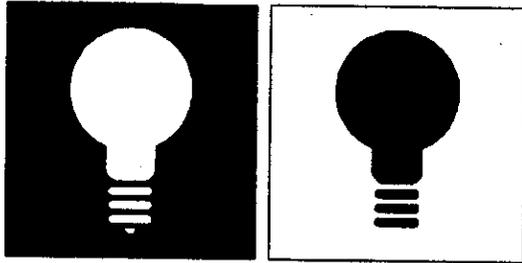
El triángulo es la figura que por su estabilidad visual es la más empleada por los fotógrafos, y éstos la emplean por ejemplo, en las fotografía o retratos de grupos, donde hay una abundancia de elementos por organizar, y la figura del triángulo resulta la más convienente.

FIGURA	COLOR	ANGULO
	Amarillo	Agudo
	Rojo	Recto
	Azul	Obtuso

La relación de las figuras con colores y ángulos según *Kandinsky*.



***La forma como Volúmen:** es completamente ilusoria y exige una especial situación espacial, este espacio está relacionado con la diferencia entre formas positivas y negativas. A la forma se le puede ver como ocupante de un espacio, pero también puede ser vista como un espacio en blanco, rodeado de un espacio ocupado.



La forma es negativo y positivo.

Cuando se la percibe como ocupante de un espacio, se le llama "*forma positiva*". Si por el contrario, es un espacio en blanco, rodeado por un espacio ocupado, se le llama "*forma negativa*". La forma, sea positiva o negativa, es referida como la "*figura*" que está sobre un fondo. Aquí el fondo designa a la zona cercana a la forma o "*figura*".

En un espacio compositivo, las formas de los elementos que componen la toma, se interrelacionan unas con otras. Hablar de interrelación de formas es por ejemplo, cuando dos formas están separadas, se habla de un distanciamiento, si estas mismas formas se acercan entre sí, existe una superposición. También las formas pueden penetrarse, intersectarse, coincidir, etc.

Todas estas maneras de interrelación de formas, son las que van a establecer un orden y una lógica en la composición.

He establecido brevemente los factores más importantes en lo que respecta a lo que podemos llamar retórica de la forma. Pero además de todo lo mencionado anteriormente, existe otro factor de la forma que resulta interesante analizar. Este aspecto es la forma como elemento de significación, cosa que para el análisis semiótico, resulta importante conocer para poder aplicar este mecanismo de significación de la forma cuando deseamos elaborar un mensaje gráfico.

El aspecto de significación plantea que la forma va más allá de los aspectos de la apariencia. Una forma siempre representa algo más allá de su propia existencia individual. Esto equivale a decir que toda forma es forma significativa de algún contenido.

Por ejemplo, la fotografía nos proporciona una imagen de alguna cosa pero "en sí", esa cosa sólo podrá ser reconocida mediante la indicación de algunas de sus propiedades, por ejemplo, la silueta característica de un pájaro. Esa silueta lleva consigo un contenido: el pájaro.

Existe una regla según la cual la expresión que transmite cualquier forma será solo tan claramente destacada como lo estén los rasgos perceptibles que la soportan. Una línea definitivamente curva, expresará la oscilación o suavidad correspondiente con igual calidad, pero una línea



cuya estructura resulte visualmente confusa, no puede transmitir ningún significado. De igual manera, el modificar la orientación original de la forma, puede ocasionar que no se la perciba correctamente, por ejemplo, imaginemos un pequeño rectángulo, si lo giramos unos 60 grados, la imagen del contorno no será percibida de igual manera pues se han transgredido sus ejes de simetría y de posición.

La *Teoría de la Gestalt*, que estudia la estructura de la imagen como una totalidad, plantea que las formas son los elementos de esa totalidad que crean asociaciones entre los mismos, de esta manera, la imagen se entiende como la totalidad de sus partes.

Existen también, otros factores importantes dentro del estudio de la forma que cabe señalar:

- **La ley del contraste:** que nos dice que a mayor contraste entre forma y fondo, mayor percepción de la forma.
- **La ley de la Pregnancia:** nos dice que las formas que posean contornos cerrados y más ejes de simetría, serán más pregnantes, (mejor reconocibles).

Existen otras leyes como las de la Dominancia y la de la Coloración de las formas, las cuales nos dicen:

- **De Dominancia:** Si la forma A está en primer plano, ésta tiene la jerarquía.
- **De Coloración:** Las formas con mayor colorido tendrán mayor dominancia que las descoloridas.

Hasta aquí he tratado de explicar los diferentes códigos que pueden identificarse en una fotografía, así como su funcionamiento e interacción para hacer de la obra fotográfica una obra de significación.

Para terminar el presente capítulo, solo quiero mencionar algunos de los razonamientos de dos expertos en significación e imagen, que creo resúmen muy acertadamente todo lo que en el presente capítulo he planteado.



Del contraste.



De la pregnancia.



De dominancia y coloración.



Primeramente *Joan Costa*, en su libro "La Fotografía, entre Sumisión y Subversión" nos dice:

"La fotografía puede considerarse un lenguaje simbólico en la medida en que sustituye a la cosa representada por otra de naturaleza distinta. La forma del significante difiere de la forma de lo significado, a pesar de la ilusión de objetividad fotográfica creada por la semejanza normal, (condición de análogon), la imagen se asemeja a lo que representa. Y sin embargo, la fotografía abarca otros niveles más complejos de la simulación. La ficción va más allá de la simple reproductividad, (analogía, exactitud, objetividad). La ficción es el artificio implícito de la fotografía que constituye, por tanto, su esencia y su naturaleza". (20)

Por otro lado, *Roland Barthes*, en su libro "Lo Obvio y lo Obtuso", menciona acerca del código de connotación fotográfica:

"Son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad: la relación entre el significante y el significado, es decir, la significación propiamente dicha." (21)

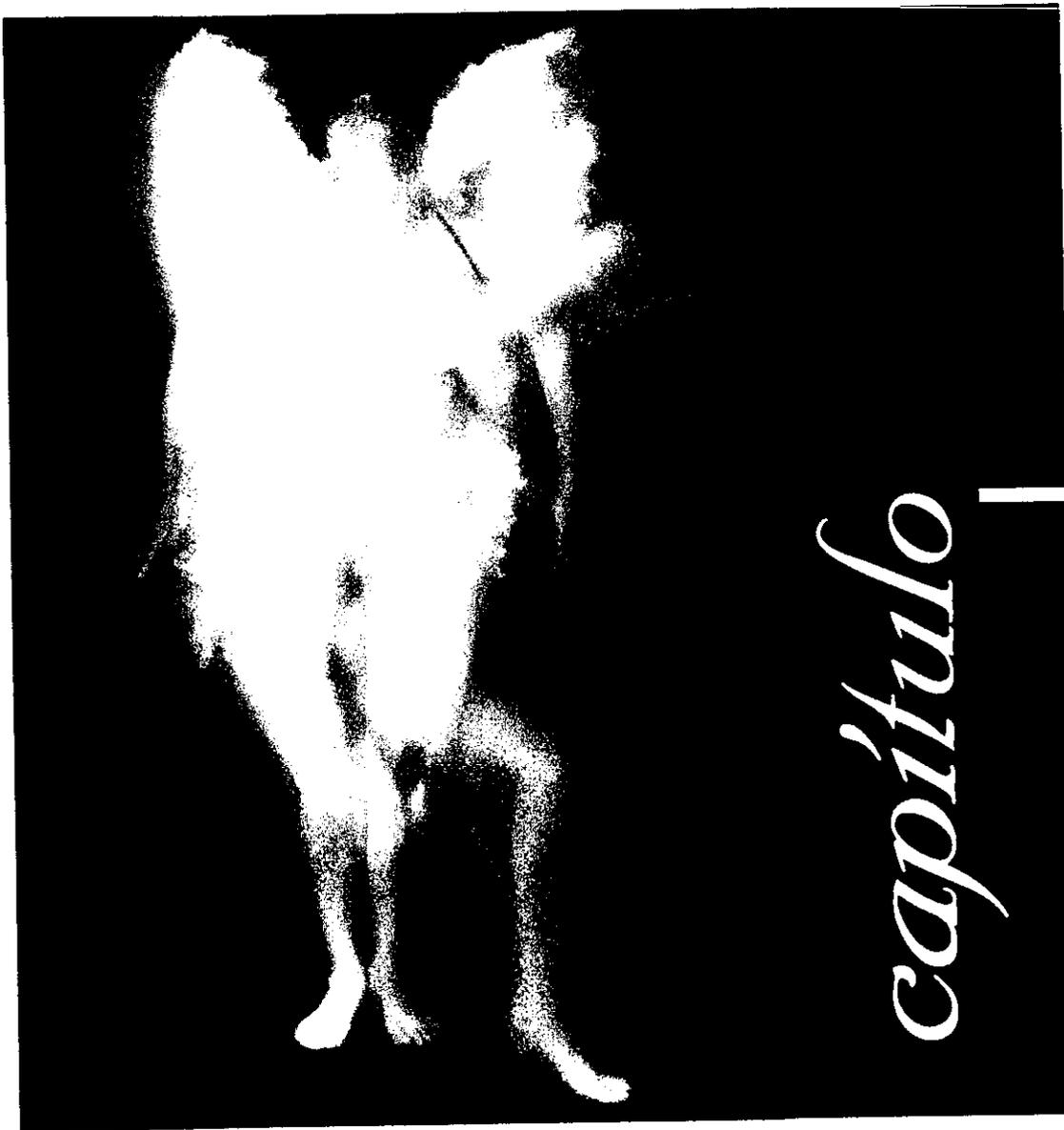
Con todos estos aspectos planteados, podemos concluir en este capítulo, que todos los recursos que son utilizados en la producción de imágenes fotográficas, deben ser encaminados a realizar una imagen con un gran poder de convencimiento, no solo visual, sino también psicológico, y que el grado de significación estará ligado también al grado de semantización de los signos visuales y al grado de estetización de la imagen. Y también que los signos significantes que intervengan en una imagen serán verdaderamente bien traducidos, en la medida en que el lector conozca la lengua en la que está hablando y éste solamente puede comunicarse si conoce sus signos.



20 Costa, Joan. "La Fotografía, entre Sumisión y Subversión". Ed. Trillas. México, 1991., pág. 86.

21 Barthes, Roland.

Op. Cit. "Retórica de la Imagen... pág.75.



capítulo

4

La fotografía de desnudo en b/n su composición y lenguaje

El capítulo está destinado a exponer las características de la fotografía de desnudo, en especial el desnudo en blanco y negro; su lenguaje y posibilidades expresivas.

También abordo a grandes rasgos, elementos de composición, iluminación y demás cuestiones que deben estar implícitas en la realización de tomas de desnudo, los cuales dan la composición de éstas una relevante importancia.

*Captar un cuerpo es captar un alma.
Leonardo Da Vinci*

mediados del siglo XIX, la *Fotografía*, recién nacida en *París*; traía consigo la posibilidad de extraer imágenes de la realidad, esto significó realizar tomas de objetos, lugares y personas reales; sustituyense así el esfuerzo de la pintura por reproducir fehacientemente las imágenes de la naturaleza.

Pero el proceso fotográfico de los primeros años era muy complicado y requería de largos períodos de tiempo de exposición, a falta de emulsiones (sustancias químicas sensibles a la luz) y papeles de rápida exposición (aquellos que tienen en su composición sustancias que los hacen tener una rápida respuesta para el registro de la luz). Por esto, los modelos de desnudo fueron los primeros sujetos observados por una cámara, considerando que se tenía que posar por lo menos 5 minutos seguidos sin movimiento, y era precisamente las modelos profesionales quienes podían realizar la pose adecuadamente.

Fué en el año de 1840, sólo un año después de la introducción de la *Daguerrotipia* en Francia, (proceso inventado por el fotógrafo francés *Daguerre*, que consistía en una placa metálica emulsionada, que ofrecía un solo original de una imagen grabada en ella y ninguna copia), cuando el fotógrafo *Phillipe Lerebours* (también francés), utilizó para las primeras placas con tomas de desnudo.

Probablemente este artista fué el primero en abrir un estudio para retrato en *París* y se sabe que durante este año realizó aproximadamente 1500 retratos. Pero además en esa época, el artista también realiza varias "*academies*", (nombre con el que llamaban a los estudios de desnudo los artistas y turistas); y éstos, al igual que el retrato, tuvieron gran demanda.

De esta manera, las actitudes y poses en el desnudo de esta período, no solamente reflejan cuestiones estéticas, sino que eran poses bastante limitadas y sencillas, pues esto permitía a la modelo soportar el tiempo suficiente para que la placa, (en este caso de metal, tratada con gelatinas y sales de plata), se imprimiera.



Autor: Phillippe Lerebours.





Autor: P. Delacroix.



Autor: A. Durieu.



Autor: Nadar.



Autor: Charles Schenk.



Pasaron los años y las innovaciones en cuanto a utilización de emulsiones más rápidas no se hicieron esperar, pero curiosamente; estas poses forzadas y largas no desaparecieron sino que perduraron mucho tiempo más, pues los artistas vieron en este adelanto la posibilidad de captar actitudes difíciles de mantener durante mucho tiempo por las modelos y además, una serie de diferentes posturas. Esto brindó a los artistas una nueva gama de posibilidades inesperadas.

Artistas como *Ingres*, *Coubert* y *Delacroix*, (todos ellos pintores y fotógrafos franceses); supieron aprovechar el valor de este adelanto en la fotografía de Desnudo. De igual manera, algunos pintores ordenaban a fotógrafos de prestigio como *Nadar* y *Durieu* la realización de tomas de desnudo para después emplearlas en sus cuadros.

Y si en Francia surgió este fenómeno en el cual los pintores trataban de emular la imagen fotográfica, en la Inglaterra Victoriana ocurría lo contrario. Los fotógrafos trataban de emular a la pintura, la cual en esa época solo brindó desnudos de lánguidas figuras y arreglos banales que trataban de responder a la actitud moralizadora de aquella época. Aún así, los fotógrafos pictorialistas victorianos hirieron la susceptibilidad de la *Photographic Society of London*, y a la *Sociedad Inglesa para la Supresión del Vicio*, que se encargaba de dictar las pautas de moral de la época, esto en el año 1850.

En este mismo período, esa influencia moralista llega también a Francia: para la clase burguesa, la influencia de los desnudos de *Manet* y *Courbet*, (pintores); provocó que descubrieran que había "demasiado" desnudo en el desnudo fotográfico.

De esta manera, el desnudo se vió obligado a dejar de lado su realismo, aún así algunos fotógrafos continuaron realizando los estudios durante la última mitad del siglo XIX con el propósito científico del estudio del cuerpo humano.

En el año de 1890, Nueva York brinda un estilo pseudo-clásico, con la aparición de la serie de fotografías de desnudo "*Velos en Acción*" (*Draperies in Action*), de *Charles Schenk*, fotógrafo germano-norteamericano. Este artista se diferencia de los demás de su época, no sólo por la introducción de los velos flotantes en las modelos, sino porque él realiza su fotografía de desnudo en movimiento, contrariamente a lo usual en los demás estudios donde se trata de reproducir las perfectas actitudes de las esculturas académicas de la época. *Schenk* parece abrir el camino al movimiento "Photo-Secessionist". En el año de 1902, se crea la revista "*Camera Work*", donde el fotógrafo *Alfred Stieglitz* encabeza al grupo de los "Photo-Secessionist".

En esta revista se publican a menudo fotografías de desnudo. Es en esa época donde realmente se plantea la independencia de la fotografía con la pintura y es gracias a éstos fotógrafos que se definen los elementos de una fotografía bien lograda.

Ya en la segunda década del S. XX, e instaurado el movimiento "Photo-Secessionit", (movimiento americano dedicado a imponer las nuevas pautas de la producción fotográfica a nivel mundial), surge una figura en el panorama fotográfico de un gran interés: el fotógrafo *Arnold Gente*, quien mucho más que ser un fotógrafo como tantos que poblaban Nueva York, llegó a concretar su inquietud fotográfica de realizar desnudos danzantes, con la colaboración de la bailarina *Isadora Duncan*.

Esta nueva perspectiva de *Gente* junto a su elegancia en la toma, suave enfoque, unido a la granularidad de la imagen, (propiedad de textura granulada de algunos negativos al ser trasladados al papel fotográfico); hoy tan de moda, brindó a la fotografía de desnudo un toque innovador y diferente y esto a su vez representó una evolución.

A partir de ahí, las fotografías de *Edward Weston*, junto con los últimos desnudos de *Alfred Stieglitz*, se entra definitivamente al momento actual del desnudo fotográfico.

Personalmente, creo que estos dos fotógrafos son excelentes en cuanto al manejo del estudio de desnudo, pero actualmente, existen un gran número de fotógrafos de todo el mundo que también se dedican a la realización de tomas de desnudo y han brindado, tanto técnicas innovadoras, como composiciones y tomas verdaderamente creativas, lo cual quiere decir que este tipo de fotografía sigue evolucionando, y cada vez son más los fotógrafos que realizan este tipo de tomas por su gran capacidad de expresión artística.



Autor: Arnold Gente.



Autor: Tina Modotti.

Básicamente, todas las tomas de desnudo fotográfico emplean los mismos elementos: uno o varios modelos, iluminación, escenografía, mobiliario, elementos de soporte, etc.

4.2

Diferencias entre el Desnudo en B/N y el Desnudo en Color

Pero es bien cierto que muchas veces observamos una fotografía de desnudo en color, y en ese instante imaginamos cómo se vería en blanco y negro y tal vez no nos agrada. Puede también suceder a la inversa, si observamos primeramente la imagen en b/n y luego la imaginamos en color.

Lo cierto es que la imagen fué realizada de una u otra forma, porque el fotógrafo consideró que el motivo a retratar luciría mejor como se observa en la fotografía terminada, y para ello tuvo antes que mirar la imagen tanto en color como en blanco y negro y así elegir cuál sería la opción satisfactoria.

La fotografía en color da su importancia precisamente en el acertado manejo de los colores que apreciamos en todo tipo de imágenes. La fotografía en blanco y negro por su parte, brinda un lenguaje rico en expresión por las tonalidades y gamas de grises pasando por el blanco y el negro, y esto ha dado a la fotografía de este tipo, la característica de poder dramatizarse por los fuertes contrastes y sombras pronunciadas.

Pero fotografiar en color no es más difícil que hacerlo en blanco y negro. La importancia en el manejo de cada uno de ellos radica, en el perfecto conocimiento de las propiedades de los mismos y el saber elegir cuándo un motivo es apropiado para fotografiarse en blanco y negro y cuándo en color.

Fotografiar el desnudo en color implica un buen entendimiento y conocimiento de las normas elementales de composición cromática, es decir, saber cuáles son los colores primarios y cuáles los secundarios y de todos estos sus complementarios. Conocer acerca de los contrastes luminosos que pueden crearse entre el cabello oscuro de la modelo y la tez blanca de la misma. A su vez, es necesario saber observar la escala de tonalidades que brinda la escenografía y saberla conjugar con los tonos de las telas, el maquillaje, etc. Hay que recordar que las películas fotográficas, se limitan a registrar todo lo que se les presenta delante.

Lo importante del manejo del color en fotografía de desnudo es precisamente que el cuerpo destaque y los demás elementos queden subordinados a él. (Lo mismo debe ocurrir con la fotografía de desnudo en B/N).



Cada color y cada mezcla de colores resaltan mutuamente en vez de anularse si se trata de tonos complementarios. El color en las fotos de desnudo puede ser originado por el color propio del motivo, por la luz empleada y por la capacidad cromática de la película, (capacidad cromática de la película se refiere a la capacidad para registrar el color sobre la emulsión de la misma).

La piel humana puede ser blanca rojiza, roja purpúrea, castaño claro o castaño oscuro. Dependiendo de tono de piel, se elegirán los tonos que rodearán a la figura principal, dependiendo del tipo de contraste tonal que se requiera. (El contraste es la diferencia que se percibe entre dos tonos).

A su vez, las propiedades cromáticas de la luz, (luz natural, luz artificial y mixta, que más adelante explicaré), dependen de su intensidad y de la temperatura del color, que hace aparecer más cálidos o más fríos, (más rojos o azulados), los tonos del motivo. Con luz natural, el sol determina la intensidad de los colores, y con luz artificial, las diferentes clases de lámparas lo harán. Por ejemplo, cuando estamos iluminando el cuerpo con luz de tungsteno, la coloración de la piel será amarillenta o naranja, (porque el espectro de color que emite la fuente luminosa es de ese color); esto puede solventarse aplicando a la cámara un filtro corrector. (Un filtro es un vidrio coloreado de determinada manera, que compensa el tipo de iluminación utilizado para convertir la luz a un color luz de día).

Existe un filtro para cada tipo de luz y la función de éstos es que filtran esas ondas luminosas de color y la plasman como si fuera luz de día.

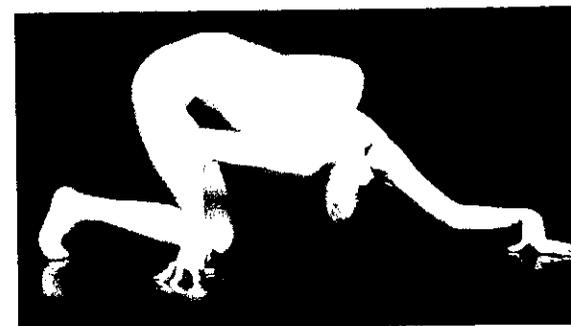
El efecto del color sobre el cuerpo también será determinado si la iluminación es directa o indirecta, también más adelante explicaré cada una de ellas. Con luz directa, de sol o artificial, el volumen se aplana, se forman intensos contrastes de luz y sombra y las zonas más claras pueden parecer incoloras y las zonas más oscuras, muertas. Por el contrario, con iluminación indirecta, difusa o reflejada, se destacan los tonos de la piel del modelo, así como los demás colores que le rodean.

Por medio de las subexposiciones, (negativos transparentes que rinde copias muy oscuras), o las sobreexposiciones, (exposición excesiva, que rinde negativos densos, planos y con luces quemadas, las copias quedan muy oscuras), los colores pueden apagarse, apastelarse y hacerse transparentes.

La tensión entre los colores cálidos y fríos pueden ser una buena técnica de destaque entre los tonos cálidos de la piel del modelo y el fondo azul del entorno. La tensión entre los colores de una composición depende además de la superficie de las diversas zonas de color, esto quiere decir, el tamaño de la mancha de color.



Autor: Eloísa Alcaráz.



Autor: Hideky Fujii.



Autor: Betha Herrera.

Una técnica para saber cómo han de comportarse los colores antes de realizar la toma, puede efectuarse utilizando una cámara réflex, por medio de su visor, y utilizando un teleobjetivo de gran longitud focal, (puede ser un telefoto o un zoom), o filtros y lentes adicionales, puede observarse cómo los colores se extienden en superficies o se contraen en puntos, cómo vibran y parecen estar vivos. esto es la tensión entre colores.

Hay que recordar que lo más importante en la fotografía en color es la búsqueda de relaciones entre los colores. La fotografía en blanco y negro iguala su calidad con la de color, y puede a veces favorecer los sentidos de superficie y espacio. La gradación de grises entre el blanco y el negro, dan a este tipo de fotografía un acento artístico y expresivo, (al plasmar la imagen en un solo color, puede soltarse la imaginación al tratar de traducir estos tonos de una sola gama.). Por eso considero es visualmente rico y esto conviene a la fotografía, especialmente la de desnudo.

Cuando se tiene delante un desnudo, es conveniente convertir mentalmente los colores del motivo en blanco y negro antes de realizar la toma, esto puede lograrse imaginando los tonos y traduciéndolos a blanco y negro). La fotografía de desnudo en blanco y negro proporciona contrastes fuertes, medios y suaves, pues los elementos fotografiados traducen sus colores a gamas de grises, blancos y negros.

Los contrastes adecuados en este tipo de fotografía lo originan el motivo propio y su iluminación. Esto quiere decir que aunque el modelo presente un contraste medio o débil, el contraste puede ser subrayado o atenuado por medio de la iluminación.

Una piel negra sobre un fondo blanco son del tipo de contrastes que se reconocen fácilmente como tema de fotografiar en blanco y negro. Los mayores contrastes en este tipo de fotografía se originan con la luz baja o alta, (intensidad de la luz), con luz lateral, difusa y con contraluces, (iluminación procedente de detrás del sujeto, suele producir un halo o reborde que lo separa del fondo). Por otro lado, cuanto más intensa sea la luz, más fuertes son las sombras y tanto mejor es el efecto del blanco y negro.

Los contrastes medios en la fotografía de desnudo dan la impresión de claridad en tonos grises, cuyo efecto realza las formas. Es muy raro encontrar el blanco y el negro yuxtapuestos, pues casi siempre existen entre ellos tonos medios grises.

La iluminación recomendada no es fuerte sino suave, para este tipo de tomas, a menos que quiera obtenerse un efecto determinado. Con iluminación suave y difusa se obtienen más que nada tonos grises y blancos y casi nunca un negro puro.



En las composiciones que serán fotografiadas en blanco y negro, es recomendable elegir motivos que presenten contrastes ricos, hay que recordar que en fotografía de color el azul, el verde y el rojo, contrastarán muy bien, pero en blanco y negro, estos colores se traducirán en gamas de grises que no siempre presentan una gama gradual y esto puede perjudicar la toma. Para poder traducir de una mejor manera los colores del motivo a blanco y negro, y estos tonos queden mejor registrados ya en la película, es apropiado el uso de filtros que harán las veces de compensadores de los colores que existen en el ambiente y lograrán que los tonos se acentúen más o disminuyan en la fotografía en blanco y negro. Es el caso de los filtros rojos, verdes, azules y naranjas.

En la Fotografía de desnudo, resulta muy fácil dejarse llevar por las ideas agotadas a lo largo de años de repetición en revistas y calendarios, pues las composiciones y poses de las o los modelos, son repetitivas y muchas veces carecen de un sentido estético.

4.3

El Desnudo, Técnicas Fotográficas para su Elaboración

El encanto de un desnudo no deriva necesariamente de un maquillaje impecable o de una modelo despampanante ni tampoco en la desnudez de las posturas provocativas. Sin duda, un elemento inseparable del encanto es el atractivo sexual, porque tanto hombres como mujeres disfrutan de la contemplación de buenas fotografías de desnudo.

Pero aunque el desnudo lleve implícita muchas veces la intencionalidad del erotismo, "(pasión fuerte de amor, exacerbación del amor sensual)" ⁽¹⁾, este no tiene por qué ser explícitamente sexual. Esta es realmente la postura de la fotografía de desnudo artístico, pues de lo que se trata es de utilizar formas sutiles y naturales de expresar la sensualidad y belleza de un cuerpo desnudo.

En Fotografía de desnudo, a diferencia de la fotografía de Moda, el cuerpo del modelo es lo más importante, aunque algunas excelentes imágenes lo manejen como un elemento más de la composición. Esto dependerá de la intención de cada imagen. En el desnudo la luz y la técnica de positividad de imagen dirigen la atención hacia la piel del modelo, realzan su textura o la contraponen a otras más ásperas, como la arena de una playa o la madera de una silla o una ventana.

Esta es una técnica muy recomendable cuando se realiza foto de desnudo, porque por medio del contraste de texturas, aparte de crear una fotografía adecuadamente compuesta, la diversidad de las mismas enriquece la imagen.



Autor: Samantha Messens.



Autor: Jean Mahaux.



Otro tipo de técnicas para las tomas de desnudo es la utilización de los diferentes objetivos, (lentes). Por ejemplo, el Gran Angular altera las relaciones de forma y línea y esto proporciona con frecuencia una visión renovadora del cuerpo humano, (por la construcción cóncava propia del lente que provoca estas imágenes deformadas). Pero este recurso hay que usarlo con moderación controlando las deformaciones y evitar que la fotografía pierda el encanto.

Tomas de desnudo muy hermosas y con un atractivo mayor, resultan ser aquellas que se elaboran con un cuerpo parcialmente vestido, pues con esto se acentúa el sentido de sensualidad provocado por la imaginación).

La técnica de iluminación del desnudo también tiene mucho que ver en su realización: el contraluz o la iluminación lateral que revelan sólo una parte del cuerpo y envuelven el resto en misterio, son más sugestivas que la iluminación frontal dura, que no deja ninguna oportunidad a la imaginación.

Antes de realizar una fotografía de este tipo, es necesario una buena elección de los accesorios, el mobiliario que se utilizará para la toma y todo los elementos que participen en ella. A este proceso se le llama planeación o previsualización y resulta de gran importancia antes de realizar la toma. Y en el caso de que se trabaje en el exterior, es recomendable visitar el escenario antes de la sesión para así saber desde antes lo que se quiere hacer. Es también importante contar con la confianza y colaboración del modelo, esto dará buenos resultados en esta clase de fotografías.

La fotografía no suele considerar fundamental el estudio del desnudo, pese a que ayuda a percibir y describir la forma, el volumen y la textura de forma atractiva, lo más importante en este tipo de tomas es expresar la sensualidad sin caer en lo banal o en poses tímidas y torpes.

Y aunque no es imprescindible una o un modelo perfectamente estético, si es sugerible una piel lisa y perfecta y un cuerpo lleno y redondeado.

Una vez elegido al modelo, es bueno pedirle que se mueva y cambie de posición, es decir, manipularlo; así el fotógrafo puede concentrarse en las sutilezas del volumen y la gracia de los movimientos que realzan la elegancia del cuerpo.

Por otro lado, un estudio amueblado o un interior doméstico constituyen un ambiente suficientemente romántico y sensual, sobre todo si se combinan con iluminación mínima y un foco ligeramente suave, esto proporcionará un ambiente más propicio para que modelo se sienta en confianza.



Autor: Escuela Activa de Fotografía.



Si se quieren presentar variaciones de volúmen, de profundidad de sombras o de textura de la piel y otros aspectos abstractos del cuerpo, debe utilizarse un fondo simple y subordinado al modelo.

El encuadre próximo al torso despersonaliza la imagen y la hace menos subjetiva. En cambio, la carga erótica de una imagen aumenta si la expresión de la cara es provocativa, hurtando todas las posibles cualidades estéticas.

Y si se quiere subrayar lo sensual sin caer en lo erótico, la insinuación de una prenda o un elemento del decorado crearán el equilibrio entre lo abstracto y lo real.

Un factor especialmente importante en la realización de la Fotografía es la Iluminación. De hecho, este aspecto puede proporcionar efectos fantásticos a la imagen. Es por esta razón que lejos de ser sólo una técnica para la realización fotográfica, la iluminación también se ha convertido en un lenguaje donde sus propiedades y características proveen al acto de fotografiar en una especie de magia. Siempre la intención en una imagen es dada o reforzada por la iluminación.

431

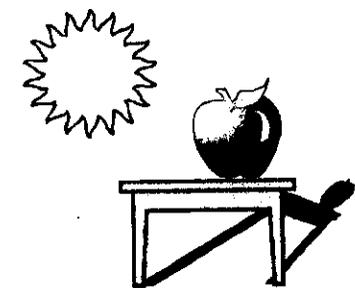
Iluminación

Podemos definir la iluminación como "la densidad de flujo luminoso que alcanza una superficie dada". (2) La sensación visual de iluminación será muy diferente según la cantidad de flujo de luz.

Para percibir adecuadamente un objeto, es necesario que esté correctamente iluminado, esta iluminación debe adaptarse a la magnitud del detalle y al contraste con el fondo. En fotografía pueden distinguirse varios tipos de iluminaciones, cada una de ellas con características específicas que pueden ser aplicadas según sus propiedades, a los diferentes tipos de tomas fotográficas:

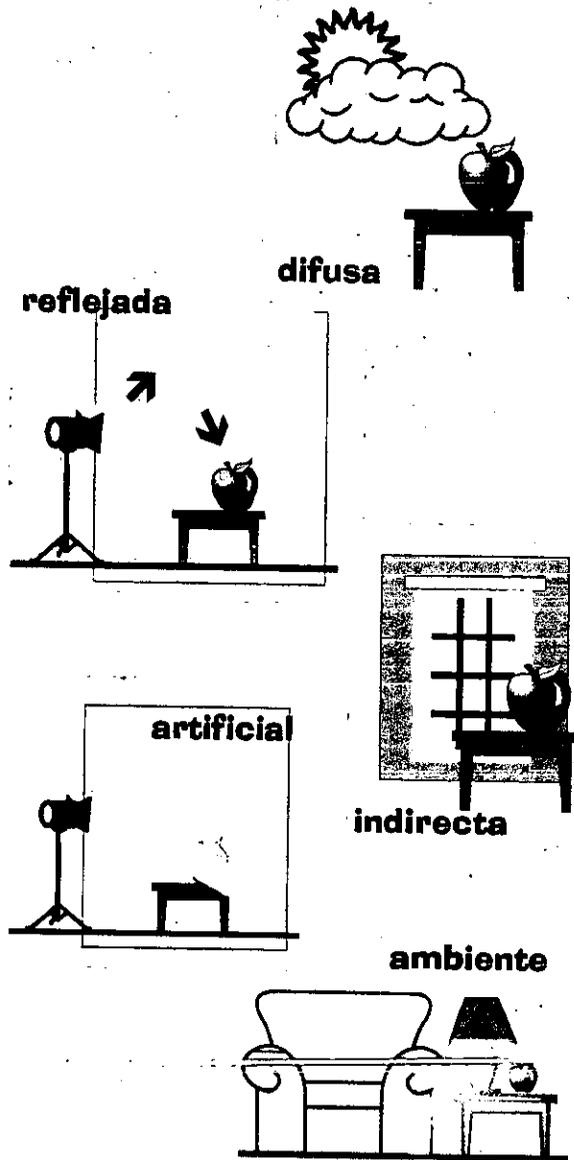
- **Luz Directa:** es el tipo de luz más fácil de reconocer. Se produce cuando el sol brilla con fuerza y no existen nubes en el cielo por lo cual está despejado. De esta manera, la luz incide directamente sobre el tema. En el caso de un estudio fotográfico, la luz directa será la cual no esté obstruida por algún tipo de difusor, lo cual permite que la luz llegue directamente sobre el objeto o el modelo. Este tipo de luz brinda sombras muy remarcadas y cortadas, la luz directa frontal tiende a aplanar los volúmenes y a hacer las facciones más toscas y dramáticas. La luz directa dirigida hacia los lados provocará sombras muy pronunciadas y siluetas muy bien definidas. Es el tipo de iluminación donde se quiere sugerir dramatismo e impacto.

Iluminación



directa





• **Luz Difusa:** Cuando la luz directa del sol es bloqueada por la nubes, la niebla o incluso una tormenta de arena, los rayos ya no llegan directamente sino que se dispersan, esto es, que en vez de incidir sobre el tema desde un único punto, el haz luminoso se dispersa y se divide de tal manera, que procede a varios puntos a la vez. Es el caso de la iluminación de estudio que se realiza por medio de rebotadores o difusores de luz. Este tipo de iluminación proporciona contornos más suaves y líneas un poco menos definidas y de menor dramatismo.

• **Luz Reflejada:** Todos los objetos poseen la cualidad de reflejar la luz que sobre ellos incide. Este tipo de luz se produce cuando el haz luminoso rebota en una superficie. Un ejemplo claro de superficie rebotante o reflejada es el agua, también es el caso de una pared pintada de color blanco o un camino de grava o la arena de la misma. En el estudio fotográfico una de las técnicas más usuales es además de utilizar una luz directa, el rellenar con rebotadores para dar una mejor visión y eliminar sombras parásitas. Un ejemplo de luz reflejada es cuando se utilizan superficies blancas o de otros colores para utilizar la luz que ellas emanan.

• **Luz Indirecta:** Cuando la luz del Sol pasa a través de una ventana, esto quiere decir, que al objeto llega una luz indirecta, pues hay un elemento que le impide llegar tal cual, se le conoce como luz indirecta. Este tipo de iluminación tiene el mismo efecto que si nos encontráramos al aire libre. Se forman sombras muy oscuras y zonas de luz muy brillante.

• **Luz Natural:** La más adecuada es la del Sol, en cualquiera de sus formas: directa, difusa, reflejada o en distintas combinaciones.

• **Luz Artificial:** Proviene de cualquier fuente luminosa fabricada por el hombre.

• **Luz Ambiente:** Puede ser natural o artificial, la constituye cualquier tipo de luz, no modifica la utilizada por el fotógrafo, aunque el término suele implicar luz escasa.

He mencionado con anterioridad la importancia que tiene en la fotografía el fondo. Por ello el manejo de cicloramas en el estudio fotográfico da a cada toma, un marco y un entorno propios.

4.3.2

Cicloramas

El *Ciclorama* es una pieza esencial en la escenografía, este consiste en una tela suspendida de manera semicircular del techo o de los rieles de las cortinas de un estudio para formar el fondo que elimine las esquinas. El *Ciclorama* también puede ser de madera, la cual está fija al piso del estudio.

Existen diversos tipos de materiales para la construcción de cicloramas, y van desde la lona, muselina, ("tela fina, poco tupida, se utiliza el término para llamar a muchas telas blancas de algodón, como las que se usan para sábanas, forros, etc")⁽⁸⁾; lienzos de lino o algodón, gasa o incluso velour. Algunos materiales se rompen con mucha facilidad o se ensucian demasiado, algunos se encogen, pero el tipo de material a utilizar dependerá de las necesidades y presupuestos de la producción.

Los tamaños más comunes de cicloramas pueden ir desde 2.74m a 6.08m de altura, dependiendo del tamaño del estudio o del lugar donde se va a efectuar la toma, y de 6.08m hasta 18.25m de largo. Pueden utilizarse una gran variedad de colores para un cicloramas, que van desde el blanco, gris claro, gris oscuro, gris medio, azul claro, azul oscuro, etc. Existen también cicloramas que ya incorporan una imagen en su superficie, como diversas texturas o ambientaciones. El color o imagen del ciclorama depende del tipo de producción y de las necesidades, puesto que en el mercado ya existe una gran variedad de ellos.

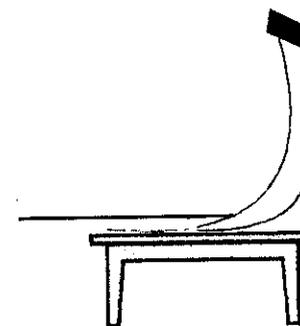
En estudios pequeños, se pueden utilizar cicloramas hechos de papel, estos pueden ser fácilmente colgados de una pared y se corren hasta formar una curva en el piso.

Actualmente en el mercado, ya encontramos también cicloramas de láminas plásticas, que son especialmente para fotografía de producto pequeño. Estas láminas están montadas en una mesa y pueden cambiarse constantemente las láminas según el tipo de toma y esto resulta muy cómodo de manejar sobre todo en estudios pequeños.

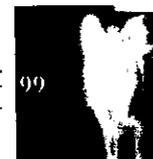
El ciclorama, en conjunto con la iluminación, proporcionan a la fotografía, ese ambiente premeditado por el fotógrafo que en ocasiones puede resultar muy interesante.



El ciclorama de pared.



Pequeño ciclorama dispuesto en una mesa.





Autor: desconocido.

Cuando el estudio fotográfico no nos proporciona la escenografía requerida para nuestras tomas, es necesario salir a locación, es decir; que el exterior nos proporcione el soporte visual adecuado.

La fotografía ha demostrado que cualquier lugar puede ser utilizado como escenografía. Por esta razón, encontramos imágenes que van desde el paisaje campirano, el citadino, tomas en la playa, en lo más alto de una montaña, en un jardín, en fin; a veces donde menos lo imaginamos.

El tipo de locación en exterior deberá estar estrechamente ligado con el tipo de toma que se requiera. Por ejemplo, en la fotografía de desnudo, aunque existen todo tipo de locaciones en este género, es muy frecuente encontrarnos con paisajes naturales abiertos, amplios, donde existe una exuberante vegetación o una gran inmensidad, esto porque la locación ayuda a reforzar ese sentido de libertad y belleza que proporciona no solo el lugar, sino también la belleza del cuerpo humano.

Otro tipo de fotografías de desnudo que tienen la intencionalidad de denotar intimidad, son aquellas que se realizan en espacios cerrados y personales, por ejemplo una recámara o un pequeño estudio, estos lugares nos hacen sentir la exclusividad o intimidad y por ello ayudan a reforzar esa sensación de erotismo que un desnudo puede emanar.

Los cuartos, salas, o lugares cerrados que no estén dentro de un estudio fotográfico, también son considerados como locaciones.

Entonces podemos distinguir dos tipos de locación: en interiores y en exteriores. Cuando se realizan tomas en exteriores, la luz natural será nuestra fuente de iluminación principal. Hay ocasiones donde tienen que utilizarse rebotadores, (diferentes materiales que puede rebotar la luz de las fuentes de iluminación como cartones, plástico, telas, etc); para dirigir esa luz natural hacia nuestro sujeto. En interiores, la luz de las luminarias que el mismo lugar posee, muchas de las veces tendrá que ser reforzado con iluminación adicional para que el espacio quede correctamente iluminado.

Cada medio ambiente proporciona diferentes tipos de iluminación, espaciamiento y distribución de sus propios elementos. Cada uno de estos aspectos tiene que ser ampliamente analizado antes de realizar la fotografía, porque puede suceder que en vez de que el medio ambiente sea un apoyo para la toma, éste se coma por completo al objeto principal o no sea el adecuado para el tipo de motivo fotográfico.



También es muy importante definir si las locaciones son adecuadas cuando realizamos tomas en color o en blanco y negro, pues habrá lugares donde los contrastes de color serán extraordinarios y otros donde las gamas de grises podrán ser el mejor recurso a explotar. Esta elección siempre deberá ir considerada con el tipo de toma a realizar.

Componer una Fotografía significa estructurar los elementos de la imagen, de manera que se pueda lograr un impacto en la transmisión del mensaje visual. La parte fundamental de estética en la fotografía, la determina la composición de la misma. La composición trae consigo la ordenación de los elementos de la imagen, la estructuración de un esquema de ordenamiento formal con el fin de lograr un centro de interés predominante, el cual provoque un impacto en el espectador del producto fotográfico.

4.4

La Composición Fotográfica. Reglas Básicas

La palabra *Composición* según el diccionario, "proviene del latín *compositio-onis*, derivado a su vez de *compositum*, supino de *componere*, que significa ordenar, arreglar, poner unas cosas con otras".⁽⁴⁾

Hablando en términos generales, para las artes plásticas, la composición significa la distribución equilibrada, formando un conjunto armónico, de los diferentes elementos que figuran en una obra, ya sea pintura, escultura o arquitectura.

Esta palabra ya es empleada en el lenguaje artístico desde el S; XVIII, por los grandes maestros como *Da Vinci*. Considero es importante aclarar, que muchas de las reglas tradicionales de composición surgieron como un análisis a posteriori, de las obras de los grandes maestros, esto deriva en que no siempre estos análisis fueron del todo adecuados y por tanto, existen algunas deficiencias en cuanto a algunos conceptos concernientes a la composición.

También es importante comentar que todas estas reglas están ligadas invariablemente al concepto de belleza predominante en una cultura determinada, en nuestro caso, la cultura occidental, de tradición judeo-cristiana.

Esto lleva a un juicio equívoco por parte de los fotógrafos, tratando de realizar fotografías que por el simple hecho de seguir los lineamientos de composición, piensan que finalmente obtendrán una fotografía bella o estéticamente adecuada y el obtener una imagen bella no es solamente el objetivo de la composición fotográfica.



Autor: Jean Loup Sieff.



Como mencioné al principio de este punto, a la composición en la fotografía, personalmente la concibo como una estructura organizativa de los elementos de la imagen. El objetivo de utilizar una estructura es el poder lograr un impacto visual y provocar una experiencia estética en el espectador.

Y al mencionar experiencia estética no quiero dar necesariamente la idea de belleza, sino la expresión artística en sí. Una imagen fea puede estar estupendamente bien compuesta y lograr impactar al ojo observador.

La experiencia estética por tanto, puede definirse como "La satisfacción en la contemplación o como intuición satisfactoria".⁽⁵⁾ De esta forma el término "estético" recupera su origen etimológico, "derivado del adjetivo griego aisthetos, con el que se designa "la facultad de sentir".⁽⁶⁾ Esto significa, por tanto, "sensible, perceptible por los sentidos"⁽⁷⁾

Satisfacción por otra parte, es el estado de ánimo que viene indicado por la complacencia en prolongar o repetir la experiencia, sea cual fuere, experiencia que no tiene porqué ser bella o agradable. La actitud necesaria para la experiencia estética se inicia al lograr que la atención del espectador se dirija hacia la imagen que tiene ante sí.

Hasta aquí, he tratado de delimitar el concepto de esta manera, para dar a entender que el papel de la composición es muy importante en la obtención de una imagen fotográfica significativa. La composición junto con la iluminación son dos de los aspectos más importantes de una fotografía artística.

Para terminar con la definición considero que toda fotografía posee composición propia, puesto que de una u otra forma, los elementos que la constituyen tienen alguna estructura de organización. La importancia de su utilización radica entonces, en el empleo de la estructura más adecuada para transmitir, de una forma idónea, la visión que el fotógrafo tiene sobre su realidad específica, provocando de esta manera en el espectador una reacción satisfactoria: una experiencia estética.

A continuación mencionaré brevemente, algunos de los aspectos que deben tomarse en cuenta al momento de componer una imagen fotográfica y trataré de explicar algunas de las reglas como la de la Sección Aurea o la Regla de los Tercios, a fin de que estos aspectos logren reforzar aún más la anterior definición de composición desde el punto de vista fotográfico.

Cuando estamos realizando tomas fotográficas, sean del género que fueren, siempre es muy importante localizar o elegir un **centro de interés** de nuestra fotografía, esto puede sugerirnos cuál será la mejor composición. Al tener a nuestro sujeto principal elegido, puede también ser



Las líneas de las flechas indican la dirección hacia un centro de interés, en este caso el rostro de la modelo. Autor: Mariana Yazbek.



5 Patiño, José Luis. "La Composición Fotográfica". Sociedad Mexicana de Fotógrafos Profesionales, A. C. México, 1990. p. 67.

6 Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado. Tomo IV. p. 2678.

7 Guizaud, Pierre. "La Semiología". S. XXI Editores, México, 1994 p. 203.

posible componer la imagen junto con un elemento secundario, por ejemplo, nuestro objeto principal en primer plano y el secundario en el segundo, esto logrará que la imagen posea una composición más rica, pero hay que asegurarse de que el objeto secundario no interfiera la atención sobre el objeto principal.

Las fotografías que se realizan para obtener un efecto formal o simétrico se centran excesivamente, pero en ocasiones una fotografía con estas características, resulta aburrida o monótona. Lo aconsejable entonces es encuadrar perfectamente todo lo que se desea quede registrado en la fotografía sin centrar perfectamente el objeto principal, una excelente opción de composición la proporciona la **Regla de los Tercios**, que explicaré posteriormente, (v.4.4.3).

Otro elemento importante a considerar en la composición es el **ángulo de la toma**. Cuando se va a realizar una fotografía, es importante moverse alrededor del objeto y buscar el mejor punto de vista. Por ejemplo en exteriores, si fotografiamos desde un ángulo bajo, se verá el cielo de fondo. Si el tiempo es malo, el mejor ángulo de vista será el alto. Si se quieren evitar cielos rasos y descoloridos, se elegirá un ángulo donde el cielo desaparezca de la toma. Si por el contrario queremos realizar tomas de retratos o primeros planos, la luz difusa y suave de un cielo nublado será excelente.

Es importante también considerar la **Línea de Horizonte**, pues las sensaciones de espacio, distancia y perspectiva se ven afectadas según la posición de la línea de horizonte en la fotografía.

La Proximidad, es también un elemento importante en la composición fotográfica, este aspecto está estrechamente ligado al encuadre y a lo que el fotógrafo mira por el visor. Es recomendable acercarse lo más posible al sujeto que se desea fotografiar hasta eliminar todo elemento que se considere ajeno a la imagen. De esta manera, nuestra fotografía será adecuadamente compuesta y nos evitaremos el recortar imagen en el laboratorio. No se olvide que para términos de expresividad, los primeros planos confieren un aspecto íntimo, mientras que las fotografías lejanas sugieren amplitud y profundidad.

Cuando realizamos fotografía, los objetos o sujetos que aparecen delante de nuestro visor nos proporcionan líneas propias de su forma y naturaleza. es importante tomar en cuenta a la hora de componer la imagen, considerar las **direcciones** que nos proporcionan las líneas. Las líneas dominantes en la fotografía debe centrar la atención, es decir; que su dirección lleven hacia donde se encuentra nuestro objeto de interés. Las sombras también pueden proporcionarnos direcciones, y es importante saber manejarlas, para que éstas no desvíen la atención principal.

Angulo de toma.
Autor: Jean Mahaux.



Línea de horizonte.
Autor: Raúl Carrera Aguirre.

Proximidad.
Autor: Lillil.



Direcciones.
Autor: Juan Carlos Torres C.



En exteriores, casi todas las líneas nos indican un camino a seguir. Lo importante aquí es estudiar el ángulo de toma para que las líneas existentes proporcionan a la fotografía fluidez de dirección y movimiento.

Los fondos son también un elemento de la composición, un fondo puede crear o estropear una fotografía, añade gracia a la composición o crea una atmósfera propia, pero también puede desviar la atención del objeto principal si éste es muy abigarrado. Antes de realizar la fotografía, es aconsejable observar lo que hay en el fondo, para así evitar postes, rejas, paredes verticales y horizontales que pueden desviar la atención. En cambio, el follaje resulta un fondo más adecuado, lo mismo que un cielo azul.

Existen otros elementos como son el *Ritmo*, la *Variedad*, el *Enfasis*, el *Equilibrio-desequilibrio*, el *posicionamiento en el espacio*, que también tienen mucho que ver en la composición. Estos aspectos los trataré más adelante, cuando aborde lo que se refiere a Acento Visual, (v.4.4.6).

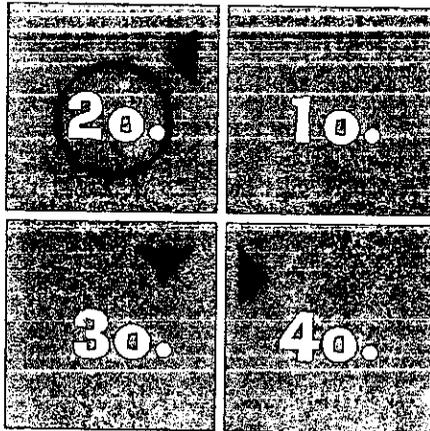
Esta regla de composición, como su nombre lo indica, se logra dividiendo el espacio gráfico en cuatro cuadrantes, de igual forma que los divide un sistema de ejes cartesianos ortogonales.

4.4.1

Regla de los Cuadrantes

De esta manera, el elemento principal de nuestra fotografía se situará en alguno de los cuadrantes, según sea la idea que se quiera obtener. Por ejemplo, el *2o. cuadrante*, situado en el lado superior izquierdo, tiene implícita mayor importancia en cuanto a punto de interés visual, por el hecho de que nosotros, como cultura occidental, comenzamos a leer de esta forma: de izquierda a derecha y de arriba a abajo.

Esta regla, como las demás que mencionaré más adelante, están destinadas a situar los elementos de la composición para que éstos no estén totalmente al centro de la superficie y pueden ser equilibrados con otros elementos secundarios.



La regla de los cuadrantes.

Proporción en términos generales, es la relación cuantitativa entre una parte de un objeto y el todo; o entre sus partes constitutivas entre sí. Los estudios relacionados con la proporción, y específicamente con la denominada *Proporción Áurea*, tienen una gran tradición en el campo de la plástica. Es así que desde la Grecia antigua, filósofos, matemáticos y artistas de la talla de *Leonardo Da Vinci*, *Fibonacci*, *Luca Paccioli* y *Le Corbusier*, la utilizaban y analizaban en la composición de sus obras.

La proporción áurea no es más que la forma de seccionar una línea o superficie en dos partes desiguales, de manera tal, que la relación entre la mayor y la menor sea igual a la relación entre el todo y la parte mayor.

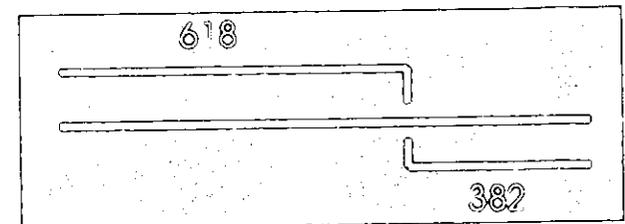
Para que el concepto quede mayormente explicado, pondré este ejemplo:

Tenemos una línea que mide 1000 unidades, esta la dividimos en dos porciones, una que mida 382 unidades y otra que mida 618, entonces habremos usado una proporción áurea, puesto que 618 (o sea, la mayor parte), dividida entre 382, (la parte menor), es igual al 1000 (toda la línea), entre 618 (parte mayor). Esta cifra resultante, *1.618*, es el *Número de Oro*. El número de oro representa el factor por el que hay que multiplicar cualquier dimensión para obtener una relación áurea, ya sea en una línea o en una superficie, (en este último caso, obtendríamos las dimensiones de los lados).

Pondré otro ejemplo: si tenemos una foto que mide 10 cms. de base y queremos obtener su altura, en una proporción dorada o áurea, lo único que tenemos que hacer es multiplicar esos 10 cms. de la base por 1.618, lo que nos dará un formato de 10X16.18 cms.

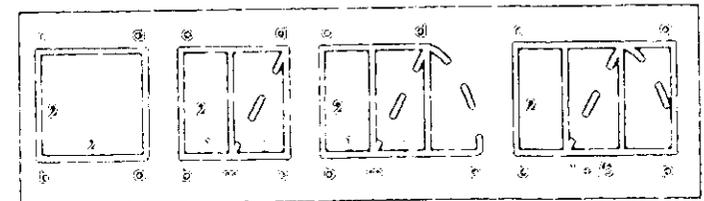
La proporción dorada también puede aplicarse a espacios gráficos. El siguiente es un ejemplo con base a un cuadrado:

Tenemos un cuadrado "a-b-c-d", de dos unidades por lado, al que subdividiremos en dos rectángulos iguales. Dividido ya este espacio en dos, el punto medio será denominado "m", con el que abatiremos la diagonal "m-d", hasta que esta línea toque la prolongación de la base del cuadrado original, en el punto que denominaremos "p". Esta diagonal, según el Teorema de Pitágoras, medirá la raíz cuadrada de $1^2 + 2^2$; o sea, la raíz de cinco ($\sqrt{5}$). Desde este punto denominado "p" en la figura, trazaremos una vertical hasta la altura del cuadrado original.



$$\begin{aligned} 618 / 382 &= 1.618 \\ 1000 / 618 &= 1.618 \end{aligned}$$

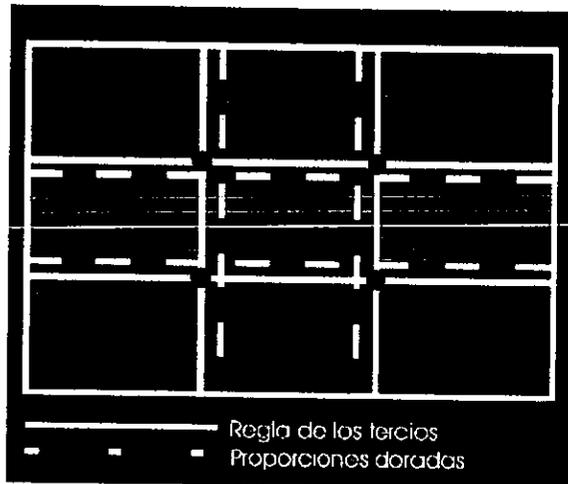
La proporción áurea.



Construcción de un rectángulo con proporción áurea.

El rectángulo así formado. "p-b-c-g" está construido según la proporción áurea. Sus dimensiones serán: 2 unidades de alto y $1 + \sqrt{5}$ de largo, por lo que la relación será de $(1 + \sqrt{5})/2 = 1.618$.

De esta forma; ya tenemos trazado un rectángulo áureo que proporciona por ende, las bases de una correcta composición áurea. La manera de dividir ahora ese rectángulo, dependerá de las necesidades del autor para componer la imagen, tomando en cuenta que trazando dentro del rectángulo líneas verticales y horizontales de manera proporcionada, las intersecciones de estas líneas serán puntos de atracción visual de la imagen. A continuación explico la regla de los tercios, para reafirmar lo que hasta ahora he mencionado.



División del espacio por medio de la regla de los tercios, es muy similar a la resultante por las proporciones doradas.

Esta regla nos proporciona una herramienta para dividir el campo visual en proporciones áureas. La regla es muy popular en el campo fotográfico y la constituye la denominada Regla de los Tercios. Este recurso deriva de la división de los lados del cualquier rectángulo en sus proporciones doradas, para definir así, cuatro puntos que ocupan lugares estratégicos de composición dentro de la superficie. En la siguiente figura se muestra un rectángulo dividido en tercios, y el esquema es muy similar al obtenido con la utilización de la regla de los tercios.

443

Regla de los Tercios

La regla de los tercios, como lo indica su nombre, se basa en la división "en tercios", de los lados de un rectángulo. En los cuatro cruces que se producen al trazar líneas rectas por esos puntos, se localizan los lugares en donde el sujeto principal de la fotografía puede ser ubicado para provocar una mayor atención en el espectador. De igual manera, si al enfocar, lo hacemos sobre alguno de estos puntos, la composición será doblemente efectiva. Estos puntos nos brindan también lugares para emplearlos como equilibradores de la imagen.

Esto se logra, situando algún objeto diagonalmente opuesto, esto reafirma a la figura principal que está situada justamente en el punto. La regla de los tercios es aplicable a todos los motivos, no sólo a las figuras.

Esta regla permite, rápidamente y sin mayores cálculos, determinar con bastante aproximación, las proporciones doradas del campo de visión para el fotógrafo. Su uso constante ayuda a lograr una más adecuada composición de los elementos en la imagen.



La regla de los tercios pueden utilizarse en todo tipo de formatos; cuadrados, rectángulos verticales y horizontales, y su empleo es muy recomendable como una primera aproximación con un esquema compositivo que garantice la ubicación del sujeto principal en un punto de atracción visual predominante.

Con este tipo de composiciones, se obliga a pasar la vista por toda la fotografía, además que esta regla permite mostrar al sujeto dentro de su contexto al descentrarle y permitir una mayor amplitud de imagen, (primer plano, segundo y fondo).

Existen otro tipo de composiciones no tan formales, como las que proporcionan las formas orgánicas, las formas curvas, que brindan recursos compositivos fluidos y hermosos.

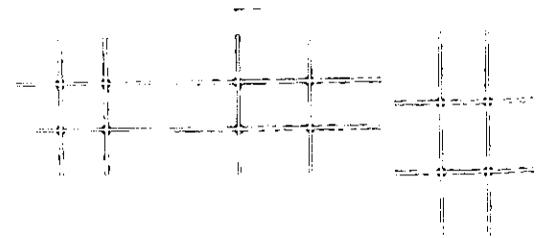
Cuando realizamos una fotografía, el producto final se plasma sobre un trozo de papel o de película de dos dimensiones. Sin embargo, la imagen que ahí quedará plasmada tiene implícito un motivo tridimensional. Esto quiere decir que cuando vayamos a realizar una toma, es muy importante observar en nuestro visor, los planos que nos brinda la misma imagen, imaginando que esta es un escenario teatral y tomar como mínimos tres zonas o planos; lo que queda en primer término, la distancia media y un último término.

El primer plano corresponde a los objetos que aparecen delante de nuestro visor, inmediatamente después. Generalmente al realizar una fotografía, lo que destacamos en el primer plano será el objeto de mayor interés en nuestra imagen.

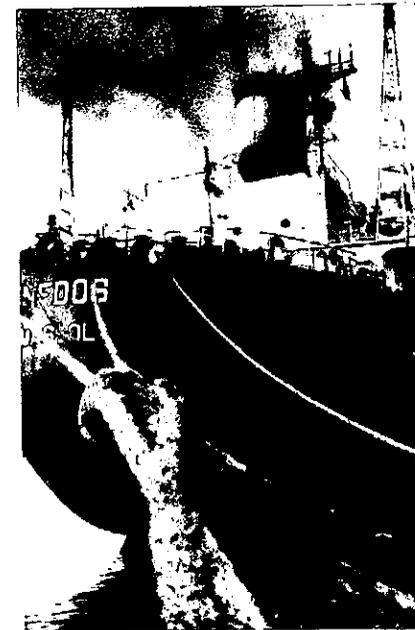
El segundo plano es lo que aparece después o detrás del objeto principal situado en el primer plano. La distinción de estos planos en la fotografía, brindarán las primeras sensaciones de dimensionalidad, distancia y volúmen, es el aspecto intermedio entre el primer plano y el fondo, siempre y cuando no existan más planos en la imagen. En ocasiones resulta muy atractivo el recurso de enfocar perfectamente el segundo plano, dejando el primero fuera de foco, es una manera diferente de llevar la vista del espectador al punto importante de la imagen y proporciona a la composición un punto de vista interesante.

4.4.4

Los planos, primero, segundo y fondo



La regla de los tercios en diferentes formatos.



Autor: Arturo Betancourt.

Como fondo se conoce a todo lo que se puede observar después de primero y segundo planos, el fondo proporciona el soporte visual al objeto principal y por tanto, no tiene tanta importancia al momento del enfoque, a no ser que la intención de la fotografía sea detallar perfectamente también el fondo. El fondo es donde la distancia lleva a perder la vista, donde queda realizada esa sensación de espacialidad, de perspectiva y la noción de los demás planos y en cuál de ellos están situados los objetos.

Como ya había mencionado anteriormente, un fondo puede crear o perjudicar a una fotografía, por ello es muy importante saber manejar adecuadamente el fondo de nuestra fotografía. El fondo es el soporte de nuestra imagen. Existen fotografías, que incorporan en su composición más de dos o tres planos, pero esto ya corresponde al grado de dificultad o el deseo de plasmar mayor espacialidad y dimensionalidad en la fotografía. Esto, definitivamente agrega un mayor interés a la toma y un grado mayor de composición.



Autor: Alvaro Viesca.

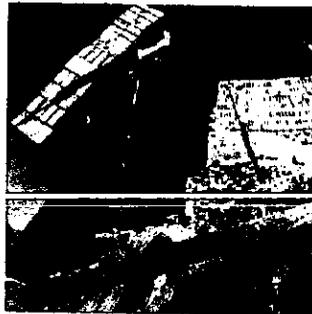
Como horizonte conocemos a la línea lejana que a la vista separa la tierra del cielo. En una fotografía, las sensaciones de espacio, distancia y perspectiva se ven afectadas según la posición de la línea de horizonte.

4.4.5

Manejo del horizonte

Habitualmente, cuando no tenemos referencia natural de la línea de horizonte, entonces nosotros la situaremos a la altura de nuestros ojos y así la línea horizontal estará a la altura de nuestra vista. Cuando se quiera acentuar la distancia de una fotografía, la línea de horizonte debe estar baja, especialmente si hay nubes blancas en el cielo azul. Para poder sugerir proximidad, la línea de horizonte deberá tomarse alta.

Se da por entendido entonces que dependiendo de la intención de la fotografía, y el tipo de toma que se realice, el manejo de la línea de horizonte deberá analizarse previamente, a fin de que la toma final sea la adecuada y la intención de su manejo el apropiado.



Autor: Roberto Navarro.



108

Por acento visual entendemos que es cualquier elemento que ayuda a reafirmar al punto de atención hacia el sujeto principal en la fotografía, este puede ser dado ya sea por el posicionamiento de los objetos en el plano, por las direcciones, y por otros elementos básicos como los siguientes:

4.4.6

Accento visual

- **El Ritmo**, que es la pauta de repetición de formas visuales o elementos dentro del encuadre de la imagen. Esta repetición de formas puede implicar una dirección intencionada hacia el objeto de interés.
- **La Variedad**, que puede ser de tamaño, forma, color y ubicación de los elementos visuales, es un elemento del acento visual que puede hacer que una composición sea estimulante e interesante.
- **El Énfasis**, propiamente dicho; por medio del tamaño, las líneas direccionales, disposición y contraste del tono o del color, que pueden hacer resaltar vigorosamente ciertos elementos.
- **El Factor equilibrio-desequilibrio**, donde los elementos equilibrados crean un efecto estático y formal, y por el contrario, el desequilibrio la informalidad dinámica. Es también una forma de acento visual.
- **La Unidad-fragmentación**, algunas composiciones pueden estar serenamente cerradas y otras dramáticamente dispersas, también puede existir el punto intermedio.

Por último, el *Posicionamiento en el espacio*, que es la disposición de los objetos en el encuadre para crear sentimientos de planeidad o la ilusión de profundidad y este aspecto también puede ser utilizado para lograr un énfasis visual determinado.



Ritmo
Autor: Cristina Ortigá.



Variedad.
Autor: desconcido.



Equilibrio-desequilibrio
Autor: John Jacobson.

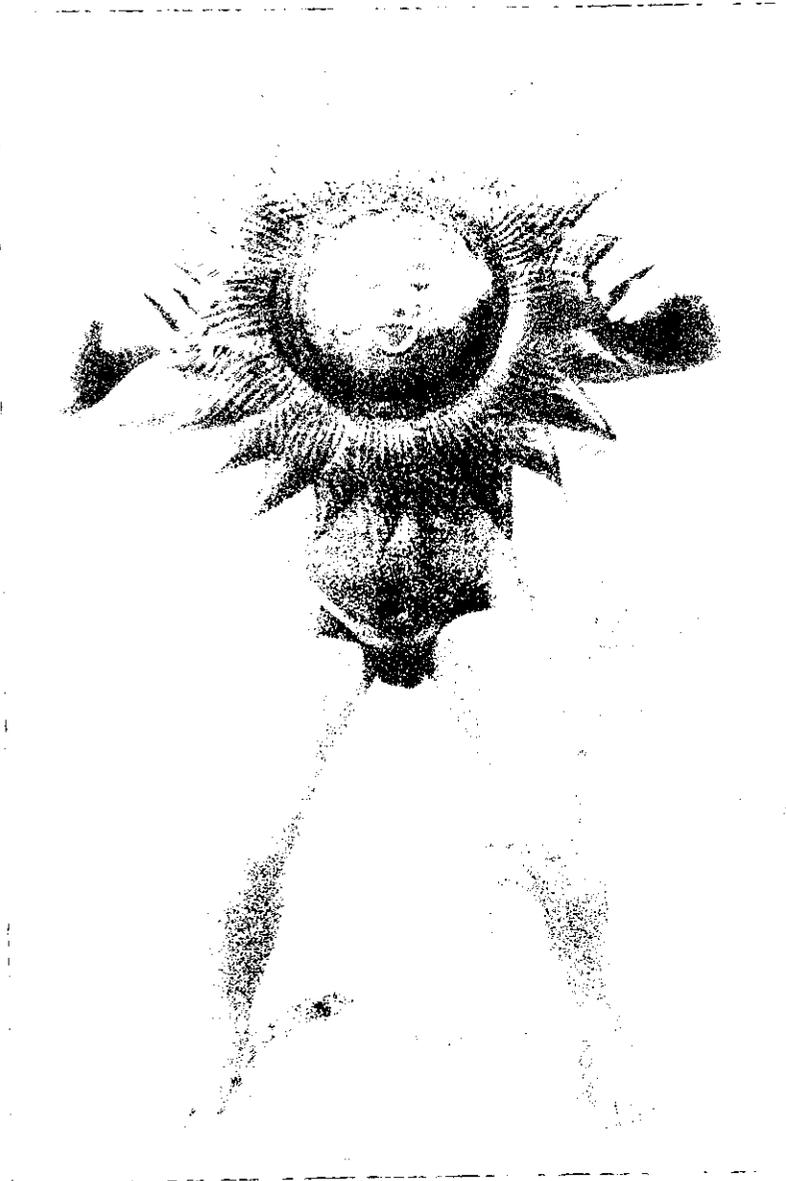


Énfasis.
Autor: Alfred Stieglitz.



Fragmentación.
Autor: Pedro Meyer.





capítulo

5

La obra fotográfica

El último capítulo está destinado a presentar el resultado gráfico final, el cual se compone de once imágenes diferentes, en las cuales se han aplicado algunos de los elementos semióticos y fotográficos planteados en la presente investigación teórica.

El propósito de la elaboración de este conjunto de imágenes, es demostrar de una manera gráfica, como cada uno de los elementos empleados derivados del estudio teórico, son de vital importancia al momento de producir un mensaje.

Cada imagen irá acompañada de un análisis semiótico sencillo, que delimite los significantes y significados correspondientes de los elementos, para construir con ellos una significación final.

Las fotografías en la mayoría de las veces llevan implícitas más de una función y esto logra que se aprecie de una mejor manera que el sentido o significado de un signo cambia cuando se le maneja de diversas maneras.

Los temas elegidos para representar en las fotografías responden en primer instancia a que se trata de un ensayo fotográfico, donde el autor tiene la libertad de escoger el tema y la manera en que lo maneja.

Son temas elegidos meramente por un gusto personal y abarco desde temas teológicos, históricos, míticos y hasta del inconsciente como pueden ser los sueños.

Quiero señalar que para este estudio, el empleo de estos temas solo responde a la necesidad de contar con los soportes en los que se aplican los elementos semióticos que durante el desarrollo de la investigación se fueron delimitando y que ayudan a lograr una composición visual con significado.

Otro elemento importante que quiero destacar, es que la interpretación y elaboración de estas fotografías, son de una naturaleza subjetiva, es decir; como yo en mi muy particular punto de vista las planteo e interpreto, esperando que tenga concordancia con la interpretación de los demás, pero ello no quiere decir que todo espectador debe interpretar la imagen de la misma manera.

Aquí el objetivo principal es que se vea el manejo de ciertos elementos que nos ayudan para que nuestro mensaje pueda ser interpretado de manera satisfactoria por los demás, si no exactamente igual que yo, sí de una forma semejante para que la idea principal sea la misma.

El hecho de que cada imagen lleve su título, es para que el espectador tenga una primera referencia del significado, así el mensaje escrito refuerza al mensaje visual. Tal vez si la obra estuviera en una sala de exposición, el mensaje escritural sería de gran ayuda para que los demás interpretaran lo que yo les quise decir.

Cada fotografía tiene además una breve explicación acerca de su composición y su iluminación, pues éstos también son elementos que me ayudan a reforzar el significado de la mismas.

1

Nereida Parténope

La primer imagen fue elaborada como ejemplo del "grado 0" dentro del *Código de la Realidad*, esto quiere decir que la fotografía está realizada con los niveles standard de *perspectiva*, *escala* y *contraste* que son reconocidos como el Grado 0. La imagen fue entonces tomada con un objetivo normal (50mm.), lo que en óptica equivale al nivel de normalidad. Podría decirse a simple vista, que la imagen es perteneciente al código de la realidad, pero como se verá más adelante, el tema o significado de la misma la hará despegarse un poco de esta concepción pues ésta nos habla de un tema mítico y hasta cierto punto subjetivo.

Se distingue en la imagen un signo principal, el cual estará cargado de las significaciones que provoquen la connotación de la misma. Se trata de un signo polisémico. Este signo es del tipo icónico, es una sustancia significativa que aceptamos por convención, (dado que lo que representa no existe en la realidad).

Existe otro signo que se distingue en la escena, que funciona como elemento secundario de la significación, es el soporte del primer signo.

Los dos signos distinguidos son:

- 1.- La figura humana femenina con cola de pez sustituyendo las extremidades inferiores.
- 2.- El fondo o attrezzo. Los dos signos mantienen un tipo de relación paradigmáticas con sus objetos reales.

Análisis de los signos en la escena:

En cuanto al primer signo se refiere, su forma orgánica, natural, curvilínea, le confiere un sentido de vida, movimiento y desarrollo en la escena, es decir, es el sujeto animado que efectúa la acción principal. El hecho de que se encuentra en el primer plano refuerza esta idea, además de que puede connotar la idea de que esta figura tiene un poder sobre lo que le rodea.

La cola de pez, que sustituye sus piernas, denota de inmediato que es la representación de un individuo de naturaleza mítica o irreal. Su pose relajada, sensual y sencilla, un gesto sereno, inmutable y amable, connotan una seducción, una atracción pero además se sugiere un misterio pues su gesto y propiamente sus ojos cerrados no develan inmediatamente la intención de acción del sujeto.



El misticismo de la figura puede reforzarse debido al predominio de tonos oscuros y solo algunas zonas claras en el rostro y su pecho, no hay gran cantidad de tonos negros.

El segundo signo, tiene una forma sencilla, ondulante y abultada; con pocas zonas planas o lisas, tiene como cometido tratar de simular la textura de una gran roca, tal vez una arrecife. El hecho de que abarca todo el espacio gráfico y se encuentra en segundo plano, es para dar la idea de que es el soporte o descanso de la primer figura.

Su tonalidad jaspeada, con predominancia de grises oscuros, ayuda a connotar tal vez una refrescante sombra que cubre el sitio. Entonces puede tratarse de un espacio tranquilo y misterioso.

Con este breve análisis, puedo delimitar los elementos significativos que los signos empleados en la imagen pueden connotar, para sí poder construir el significado general.

Como mencioné al principio del análisis de esta imagen, los elementos de escala, perspectiva y contraste están dentro de los límites del grado cero. Pero la significación de esta imagen va a estar sustentada por la manipulación de estos conceptos a merced de la manera en que se ha dispuesto a la figura principal que es la representación femenina. Esta figura, parcialmente cubierta, será el signo cargado de las connotaciones y subjetivaciones, mientras que el atrezzo y los factores del código de la realidad aquí empleados serán su soporte.

Significado de la imagen:

La fotografía es la representación de un ser mítico que figuraba ya en las Epopeyas de Virgilio. Es una ninfa o deidad menor, una hermosa combinación de mujer con pez. Conocida erróneamente con el nombre de "sirena", su nombre real es "nereida", (sirena es la denominación de la combinación de cuerpo de mujer y ave).

La nereida aquí representada es una de las tres hijas de Neptuno, llamada "Parténope", una de las cuales fué enviada a encontrar el navío de Odiseo, para que con su belleza y poderes (un dulce canto que embriagaba a los marinos y los hacía naufragar para después devorarlos); evitara que éste y su tripulación llegara a su destino.

El encantador ser está dispuesto plácidamente en un arrecife, pues ha notado que el navío se acerca, entonces adopta un pose sensual y una actitud que invita, incitante, es la carnada para que los navegantes fracasen. Su pose, curva y ondulada, connota el sentido acuático de su



existencia. El fondo representa un arrecife, bañado tímidamente por unos cuantos rayos de sol, que se cuelan por entre la proa de la nave marina, la cual está a punto de encontrarse con la bella figura misteriosa de la cual emana un embriagante canto.

Y aunque la postura de la nereida pareciera taciturna e inamovible, existe un punto de tensión y ruptura del ritmo tranquilo y ondulante. Este punto lo proporcionan las líneas diagonales que producen su brazo izquierdo levantándose sobre su larga y ondulada cabellera, un signo de invitación a seguir el recorrido de las líneas curvas y a la vez un signo de vitalidad y movimiento que puede surgir en cualquier instante. Este movimiento repentino puede entonces connotar el peligro disfrazado detrás de una figura tan apacible y sensual. Su rostro sereno y con los ojos cerrados, sería también un truco de aquella ninfa, para hacer caer más fácilmente a su presa, pero en ese gesto relajado se refleja la intención de que en cualquier momento, ésta puede despertar. La mano derecha, dispuesta sobre la cintura a manera de invitación a recorrer esa textura escamosa y brillante, también connota una postura tensa, nunca relajada, como si estuviese esperando el momento preciso para extenderla.

Esta imagen es un claro ejemplo de la incursión de la función poética, la imagen es la misma sustancia de significación por el hecho que ilustra una escena mítica. Pero también el código morfológico está implícito, este nos ayuda a reconocer las formas que la imagen nos plantea, en este caso ese mecanismo se añade por convención y además porque reconocemos esquemas perceptivos de semejanza entre los objetos reales y los signos propuestos. Son entonces iconos que representan esta vez algo que en la realidad no existe.

Hay por otro lado, un pequeño elemento derivado de la psicología Gestalt, que acentúa esa connotación subjetiva que el espectador efectúa al mirar esta imagen. Es el hecho de que la cola escamosa de la figura no aparece terminada, no aparece totalmente denotado en el encuadre de la imagen y aún así el receptor completará la figura e imaginará en qué forma, disposición y tamaño será terminada la cola escamosa del pez. A este fenómeno se le denomina *Cierre o Clausividad*. En este caso, este elemento viene a reforzar la intención comunicativa, reafirma el sentido de misterio de la imagen y hace que la imaginación de quien mira la escena produzca una recreación subjetiva de la misma, entonces se ve enriquecida la significación.

El objeto de esta imagen sería aquí la representación de la sensualidad y misterio de una mujer mitad humana y mitad pez, el soporte es la disposición y manipulación del modelo para "Convertirla" en un ser mítico (la nereida), y por último, la variante es la manera en que estos elementos están dispuestos para reafirmar el sentido, por ejemplo, las estrellas en sus pechos, las escamas de su cola, el fondo con pliegues, etc.



Esquema y líneas de composición:

Para la ubicación de los elementos de esta imagen, así como su composición, utilizo un formato vertical, pues es el que connota mayor dinamismo. Dividí el espacio gráfico por la regla de los tercios y utilicé dos de los puntos de interés o de tensión que se derivan de esta división y ahí ubiqué al elemento principal de la escena: la nereida, misma que está ubicada al lado izquierdo del plano, pues este lado es más dinámico y menos pesado que el derecho. De esta forma intento lograr un equilibrio entre la pose relajada del modelo y el movimiento que infiere su ubicación en el espacio.

La forma en que está dispuesto el cuerpo de la modelo, responde a la forma ondulante y orgánica de la curva, hecho que reafirma el ritmo ondulante de todo el cuerpo, sobre todo sus caderas, con el fin de reafirmar la connotación de las olas del mar o lo naturalmente acuático, (un pez). Por esta misma razón la tela brillante que cubre la parte inferior del cuerpo, está dispuesta de una manera tal que los pliegues de la misma connoten también un sentido de agua (los destellos del sol sobre el mar). La forma parece "salirse" del plano gráfico, por el hecho de que la cola del pez no se la ve en su totalidad. Es como si el lado derecho del plano "jalara" a la figura, y ésta se aferrara al lado izquierdo. Esta relación de fuerzas de atracción incluyen un punto de tensión a la composición que no la dejan caer en la monotonía.

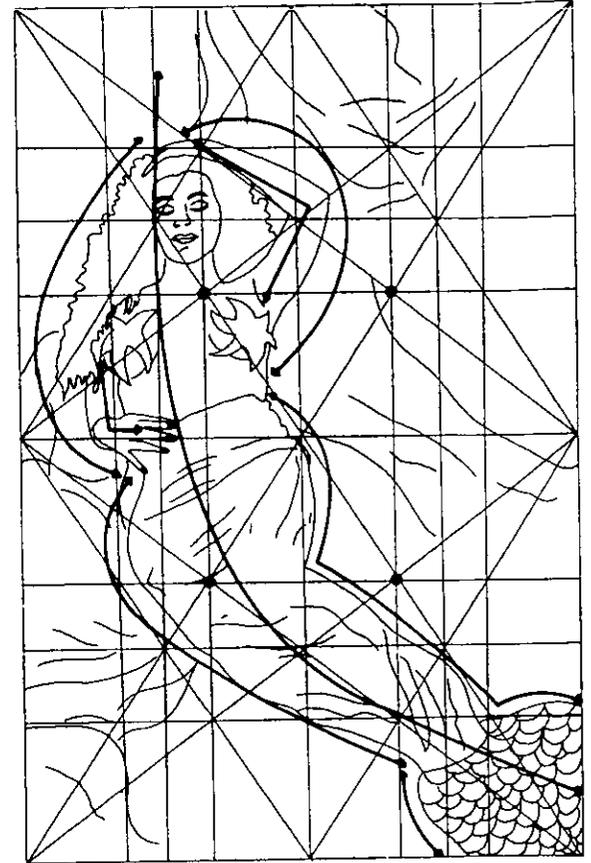
El ritmo de las líneas curvas de la disposición total del cuerpo, se ve de repente perturbado por la dinámica fuerza del ángulo que se forma en el brazo de la modelo que va por encima de su cabeza, es un factor de contraste y movimiento en la escena. A su vez, las formas de los pliegues del atrezo, son un complemento de ritmo en las formas, que le dan unidad a la imagen.

Se trata de una composición sencilla, pero sus pocos elementos compositivos son lo suficientemente fuertes para sustentar el sentido de la imagen.

Iluminación:

La iluminación de esta toma fotográfica se realizó utilizando una fuente de luz natural indirecta y a su vez bloqueada, por una serie de tres mascarillas con formas rectangulares que tratan de emular que un gran objeto proyecta su sombra sobre la modelo y el fondo y solo hay ciertos espacios por donde la luz puede pasar. El hecho de que una de esas franjas luminosas esté situada justamente sobre el rostro de la modelo, fue con la idea de denotar que los marinos que vigilan en la proa, ya han divisado un bello rostro de un ser mítico y mágico.





El *Contraste* juega un papel determinante dentro de la percepción de la forma en la imagen. Como ya mencioné en capítulos anteriores, el contraste puede tener variantes, uno de ellos es la denominada "llave baja", (predominancia de tonos oscuros en la fotografía). La presente imagen es un ejemplo de lo que la llave baja puede connotar en una imagen. Cabe señalar que esta característica de llave baja es el resultado del manejo de la iluminación dispuesta para esta escena.

Entonces se distinguen aquí dos principales signos:

- 1.- La figura humana con alas de ángel en su espalda.
- 2.- La luz como representación de una entidad sobrehumana.

El primer signo, es la representación icónico-simbólica de algo inexistente en la realidad, un ser celestial (un ángel), un signo de este tipo es aceptado por convención. Aceptamos que un ángel es de apariencia humana, solo que su naturaleza es superior, (según la tradición cristiana). Es un icono, por la relación de semejanza, pero también es un símbolo. El otro signo, la luz, es también un signo delimitado por convención, pretende representar a un Ser Supremo, al creador de la criatura celestial. Dios es la luz, el camino, etc., por estas semejanzas de percepciones, es que el signo puede ser aceptado por todos.

Análisis de los signos en la escena:

El primer signo de forma humana, con una silueta no del todo definida, con alas en su espalda, denota a un ser celestial, posiblemente asexado, un ser inocuo, hermoso, misterioso. Es la figura principal, situada justamente en el centro del espacio gráfico, lo cual connota la importancia de su presencia.

Su postura es rígida, como congelada, con los brazos levantados como en espera de algo o alguien. Su gesto es atento, serio y denota algo de preocupación o asombro. Su rostro levantado hacia la luz que le ilumina de forma drástica.

El tono de la figura es predominantemente oscuro, exceptuando la parte superior de su cuerpo, el rostro, las alas y los brazos. Los tonos blancos en la figura son muy intensos.



El otro signo es abstracto, la luz que proviene de la parte superior de la escena, no tiene una forma delimitada, se la puede percibir como cónica o circular. La luz representa lo bueno, la fuerza positiva, el poder de iluminación. El sentido de importancia de esta luz es reafirmada por el hecho de que se encuentra situada en la parte superior y en primer plano junto con la figura humana. La tonalidad de esta luz es blanca y muy brillante, hecho que reafirman el sentido de fuerza y lo bueno.

Del fondo negro puedo mencionar que es un indicio de la oscuridad, o la maldad que rodea al ángel, y la luz la fuerza que intenta eliminar dichas tinieblas. Esta relación del bien el mal se da por la relación paradigmática blanco-negro. El color negro del fondo no permite delimitar totalmente a la figura, lo que le confiere un sentido misterioso a la escena. El fondo es un soporte pero también es un icono de que como "oscuridad" conocemos.

Y aunque la imagen está realizada con los elementos del código de la realidad, el código morfológico es el que va a dar coherencia y sentido a la fotografía. Si nosotros no reconociéramos las formas representadas, la imagen no tendría razón de ser. Ahora bien, el mensaje que la imagen pretende connotar, ya está inmerso dentro de la función poética, donde la sustancia significativa es el mismo objeto que se denota, pero ya con una carga de significación mayor.

Significado de la imagen:

Se trata de un ser celestial (un ángel) un enviado de Dios al mundo de los hombres, el cual ha perdido el camino y ahora se encuentra en un lugar oscuro, donde su cometido de ayudar al ser humano puede verse amenazado. Una luz proveniente del cielo, se manifiesta ante la bella creación para rescatarlo de las tinieblas y mostrarle el camino iluminándolo de nuevo.

Esta imagen es un típico caso donde las sustancias significativas, aunque sean sencillas, son cargadas de significaciones tanto figurativas como abstractas, esto es, concepciones de cosas que solo tienen cabida en el plano interno de la concepción del ser humano, por ejemplo el bien, el mal, Dios, etc.

El objeto aquí es la representación de un ángel, el soporte es el fondo negro que refuerza la inmaterialidad e intemporalidad de los signos principales, la luz y el ángel, la variante sería entonces el manejo de la figura femenina ante el espacio y ante la luz que la ilumina.

El fondo es también un elemento que conecta y da unidad a los otros elementos. Sin oscuridad, la luz no podría manifestarse sobre el ángel como es esta imagen lo hace.

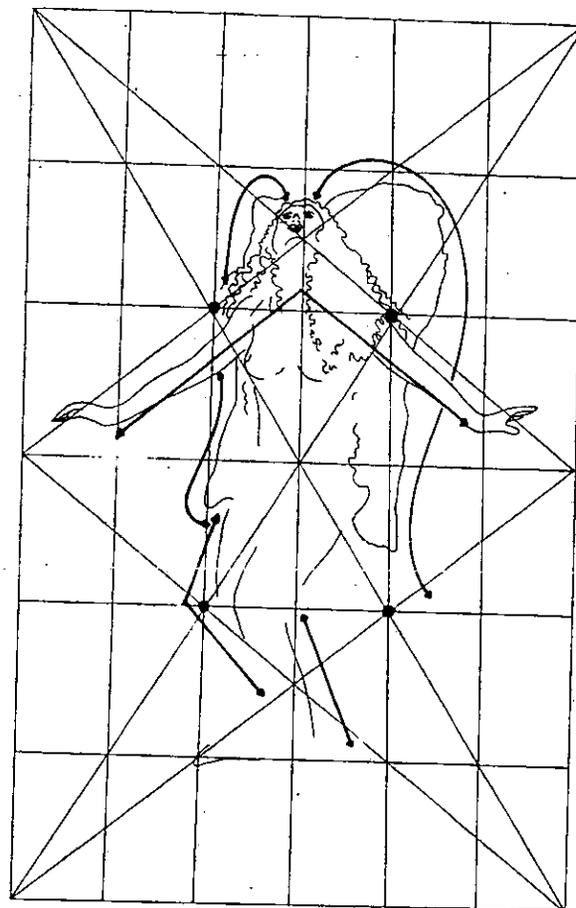
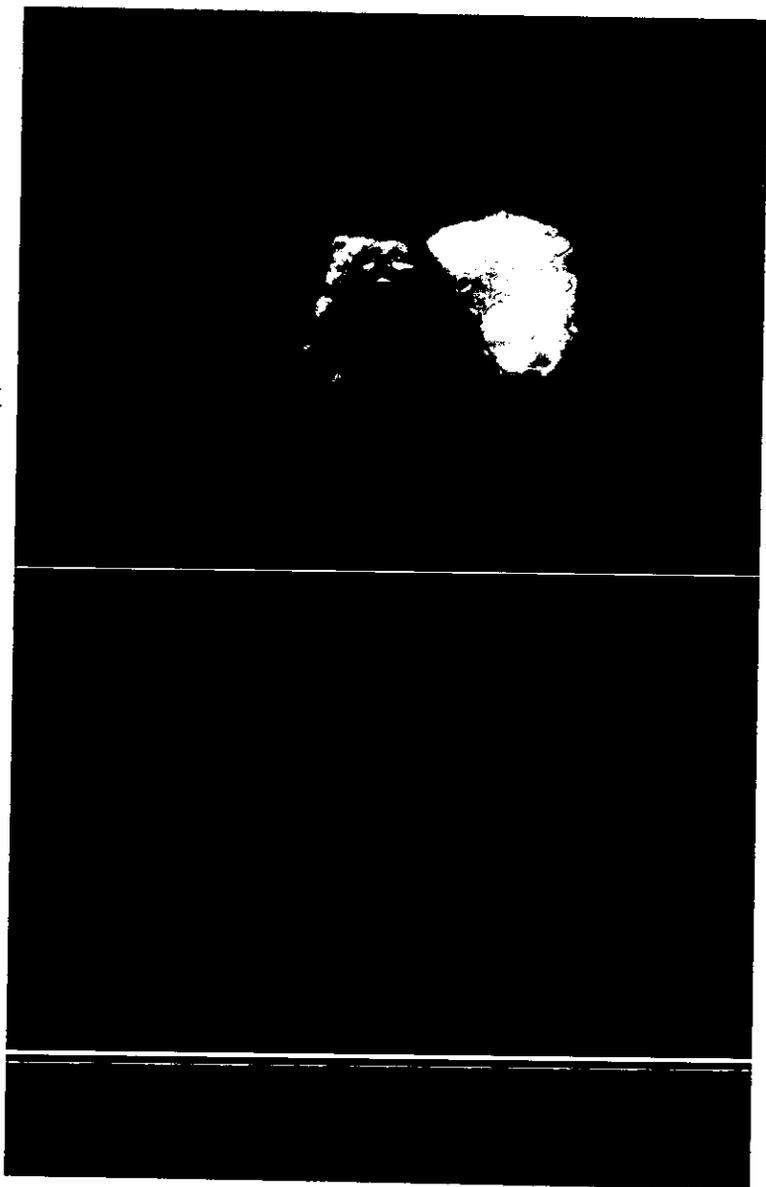


Esquema y líneas de composición:

La fotografía está realizada sobre un rectángulo áureo de 14.5X23.465 cms, el cual está dividido por la regla de los tercios. El formato es vertical. Después de dividido el espacio, delimité las diagonales para obtener un espacio perfectamente simétrico entre los dos lados de la superficie (izquierdo y derecho). La composición entonces resultó ser simétrica, esto refuerza los sentidos de solemnidad y misticismo del motivo que se ilustra. A su vez, al centrar totalmente la figura, el movimiento se aniquila, pero esto lo contrarresto con la disposición dinámica del modelo y su postura vertical, los brazos levantados, como queriendo evitar que cualquier cosa interrumpa el momento. Sus piernas flexionadas denotan también un ligero movimiento. Así hay en la imagen un equilibrio entre dinamismo y estaticidad. La dirección de los brazos resulta de las direcciones que proporcionan las diagonales que seccionan el plano. Como es un espacio totalmente oscuro, las ilusiones de espacialidad y perspectiva se pierden. Entonces para que el ángel esté posado en alguna línea o plano delante del fondo, las secciones de tercios fueron nuevamente divididas a la mitad, y en la línea horizontal de la parte inferior del plano se situaron los pies de la figura. (aunque esto en la imagen no se percibe).

Iluminación:

Se trata de una fuente de iluminación artificial, un cabezal cóncavo de gran tamaño en el zenit de la toma, (situado justamente arriba del modelo), la luz fué emitida directamente, sin ningún rebotador o difusor, con el fin de lograr una luz dura, con sombras fuertes y dramáticas y que se consiguiera una notable luminosidad en las alas del ángel, esta intencionalidad de la luz la convierte en un signo que tal vez sería el de la celestialidad.



La realización de la siguiente fotografía, ejemplifica una variedad del contraste tonal denominada "Llave Alta", esto quiere decir que en la imagen existe una predominancia de los tonos claros, la llave alta también es un elemento del *código de la realidad*. Esta propiedad será utilizada también como en la imagen anterior, para ser utilizada como un signo cargado de significaciones tanto figurativas como abstractas. Se resalta aquí la importancia que tienen los tonos como materia de significación en una imagen.

3

El error de Eva

Se distinguen aquí tres signos principales:

- 1.- La Mujer, (representación de Eva).
- 2.- La cuerda (representación de la tentación = serpiente).
- 3.- El Fondo o Atrezzo (representación del paraíso terrenal).

Los tres signos distinguidos son de tipo icónico-simbólico. La figura humana y la cuerda mantienen una relación sintagmática con sus objetos reales, mientras que el fondo, mantiene una relación sintagmática con lo que pretende representar.

Análisis de los signos en la escena:

El primer signo es la figura humana femenina, delgada, sensual y estilizada, figura que puede connotar libertad, armonía, belleza, naturaleza, etc. Ella aparece en el primer plano en la parte inferior del mismo, se encuentra hincada en el piso, pero su tronco y extremidades superiores parecen levantarse, esto infiere movimiento y acción a la figura pues parece querer levantarse para encontrarse con algo. Su postura es dinámica, sencilla, sumisa, natural, curiosa, inquieta, esto puede connotar desarrollo y acción. El cuerpo del sujeto posee una tonalidad clara, grises y blancos, solo en la parte de su cabello los tonos son muy oscuros.

El segundo signo, la cuerda, tiene una forma lineal, delgada, que se ondula y sobre ella se sitúan formas orgánicas (flores y hojas). Por su disposición puede inferir movimiento, dinamismo, direccionalidad o desplazamiento. La cuerda está dispuesta en el primer plano junto con el sujeto, de hecho éste la sujeta como queriendo asirse de ella para elevarse. El revestimiento de la cuerda sugiere un camuflaje, una atracción, algo inofensivo que invita al sujeto a seguirla. Su tonalidad es clara.



El tercer signo es el atrezzo, que en esta fotografía es un elemento muy importante, porque trata de representar a la naturaleza inocua donde una vez convivió el hombre. Su forma es limpia, orgánica, armoniosa; lo que nos puede connotar que se trata de un lugar inocuo, tal vez como un paraíso. El atrezzo ocupa la totalidad del espacio gráfico, lo cual nos indica que es un contexto o medio. La tonalidad de este signo es el blanco casi en su totalidad y muy pocos grises, esto puede traducirse a que es un lugar agradable, natural y etéreo.

En la imagen, están implícitos tanto *el código morfológico como el código estético*, esto quiere decir, que las formas representadas son reconocidas y por esta razón puede realizarse una significación con ellas. A su vez *el código estético*, es la manera en que se estilizan los signos para representar una idea, por ejemplo, la serpiente es representada por una cuerda, el objeto real es sustituido por un elemento diferente para elaborar el mensaje.

Significado de la imagen:

La fotografía es la representación de un momento que describe la *Biblia*, donde *Eva*, (la primer mujer de la creación), es persuadida por un enviado del demonio (una serpiente), para que coma del fruto prohibido y así ella y Adán sean desterrados del paraíso. Y aunque es un tema "religioso", al tratarse de una representación o una interpretación personal, la manera de plasmar la escena es diferente a lo que tal cual narran las escrituras. Por ello la mujer, parece estar a punto de levantarse, (es ella quien tiene el poder de efectuar la acción), siguiendo la dirección de la cuerda que ahora la envuelve completamente. Su movimiento se dirige "hacia arriba", tal vez a la copa de un árbol donde se encuentra el fruto que no ha de comer. De esta forma, la mujer sabiendo que desobedecerá las órdenes, cubre su rostro (signo del primer sentimiento de culpabilidad), parcialmente con un mechón de su cabello oscuro (símbolo del mal/negro). La figura estilizada y sencilla de la mujer representa esa libertad y estabilidad que un lugar como el paraíso debía tener. Por ello el atrezzo blanco es utilizado para connotar la belleza, pureza e inocuidad de este lugar, donde la naturaleza armoniza con los hombres que la habitan.

La desnudez total y la franca postura del modelo, son la representación de la total ausencia de sentimientos de vergüenza, inseguridad o pudor inexistentes en ese lugar.

El objeto de la imagen es la representación del pecado de Eva, (la modelo es su signo), el soporte son los elementos del atrezzo, (flores, hojas, la cuerda), mientras que la variante es la forma en que todos esos elementos son dispuestos en conjunto sobre el plano gráfico para constituir el mensaje.



Esquema y líneas de composición:

La fotografía se realizó por medio de la división de espacios en tercios, esto para delimitar los puntos de interés y tensión. A su vez, el espacio está delimitado por una división formal, donde las diagonales y perpendiculares delimitan espacios equivalentes entre los lados derecho e izquierdo del plano, así como la distribución del arriba y el abajo. La figura humana está dispuesta en la parte inferior del plano, para darle soporte visual a su posición, (está sentada), y para connotar un peso ligero y fácilmente movible. El cuerpo del modelo está compuesto por la forma de la letra "L", este esquema compositivo establece una tensión entre la horizontalidad de sus piernas y la verticalidad del resto de su cuerpo, se establece entonces una tensión entre el reposo y el movimiento.

Por ello, aunque la figura esté situada en el centro del plano gráfico, el movimiento de la figura permite que el contraste de fuerzas de tensión del mismo no caiga en la monotonía.

La poca presencia de profundidad en la escena, está de esta manera planteada, pues con poca distancia se connota una escena más próxima y se da una mayor unidad entre los elementos dispuestos en la imagen. La impersonalidad del sujeto se ve reforzada por la posición de perfil y por el hecho de que la modelo sujeta un mechón de su cabello el cual cubre su cara, que aún así no esconde la dirección en la cual el cuerpo pretende dirigirse.

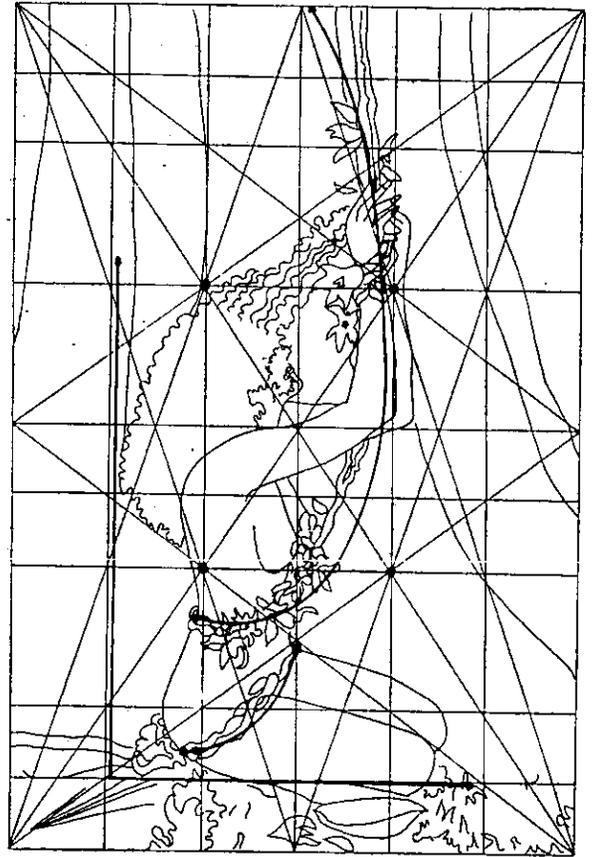
La dirección que denota la cuerda, obliga a pensar que arriba hay algo más y eso es la materia en la que tiene puesta su atención la mujer.

El contraste entre la figura y el fondo, está adecuadamente delimitada, por ello las formas pueden apreciarse correctamente y se las puede ver como una unidad de significación.

ILUMINACIÓN:

La iluminación de esta fotografía se consiguió utilizando dos cabezales con luz difusa para el modelo y un tercero también con luz difusa y rebotada para iluminar el fondo. Este tipo de iluminación permitió que no hubieran sombras fuertes y oscuras y que la gradación de los tonos grises claros delimitaran perfectamente la figura. La iluminación del fondo colaboró a la casi tonalidad blanca de la escena en general. Esta tonalidad blanca y clara de la iluminación reafirmó el sentido de la imagen, es lo que con una llave alta se puede lograr.





4

Diosa viviente I, II y III

El siguiente análisis de la imagen, corresponde a ejemplificar a la *Escala en el Código de la Realidad*. Con el objeto de que la función que bien explicada, presento aquí tres variaciones de una misma fotografía. Por ello habrá una *Diosa Viviente I, una II y una III*, para mencionarlas las abreviaré DVI, DVII y DVIII. La variación de las tres imágenes consiste principalmente en las diferencias de escala entre los elementos compositivos de la imagen. Por esta razón, elaboro un análisis general para las tres, pues se entiende que contienen todas el mismo significado o sentido solo que con algunas variaciones. Debo mencionar que en esta fotografía retomo un tema de la idiosincrasia o cultura oriental, esto quiere decir que si yo presentase la serie de fotografías sin antes proporcionar datos concretos acerca de este tema, la lectura de la imagen no podría realizarse correctamente. En este caso, la imagen si tiene que ser reforzada por un texto que la explique, pues el contexto en que se presenta es distinto al de su origen.

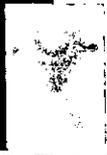
Tres son los elementos primordiales o signos distinguidos:

- 1.- La representación de Una deidad (de la Vida y la Fecundidad para la cultura Budista), una estatua.
- 2.- La figura humana.
- 3.- El atrezzo o entorno donde se dispusieron las figuras.

En el caso del objeto que representa a la deidad, se trata de un signo que conjuga dos aspectos, en primer lugar es un icono, si se le toma como una representación creada por el hombre a su semejanza. Por otro lado la representación de la deidad está dada también por una convención, entonces también es un símbolo, nadie puede negar o asegurar que una deidad realmente tiene esa forma, pero es la manera en que la concebimos y aceptamos.

La figura humana por su parte, es un icono, se asemeja realmente a su objeto, pero además, está verdaderamente presente al momento de la toma, entonces es también un index de su objeto real.

Los demás elementos dispuestos en el plano gráfico como la silla, la mesa, y el fondo, también son index de sus objetos reales, pero también son iconos, pues estuvieron en el momento de la toma, pero en la fotografía ya no. Los tres signos guardan con sus objetos reales una relación sintagmática..



Análisis de los signos en la escena:

El primer signo es la representación de un ser semejante al hombre, en este caso es femenino. Su forma es orgánica, simétrica, ondulante. Se sitúa en el primer plano, su posición es frontal, sentada en una postura de orden espiritual (flor de loto), tiene un gesto relajado e inmutable. Algunas partes de su cuerpo están cubiertas y otras como el vientre y uno de sus pechos desnudos. Este signo puede conferir sentidos de solemnidad, paz, fuerza, poder, misticismo, equilibrio. Sus tonos con claros, con un amplia gama de grises y pocos oscuros.

El segundo signo es el de la figura humana, la cual no está perfectamente definida, se distingue que es femenina con desnudez en sus pechos, sus brazos y piernas apenas se delimitan. En su postura parece imitar a la de la estatua, su postura también es la de flor de loto, su gesto no se distingue, su pose es relajada y dispuesta. Estos elementos connotan una espiritualidad, sensualidad, vida, fecundidad, subordinación. Aunque la figura se encuentra en el segundo plano, es uno de los centros de interés por tratarse del sujeto animado. La tonalidad de esta figura no es muy luminosa, lo que puede inferir misticismo y sensualidad a la misma.

El atrezzo, que es el tercer signo, está plagado de formas circulares, ovaladas, formas orgánicas como flores y orlas. Abarca desde el primer plano hasta el fondo y posee toda la gama de tonos, desde el blanco, pasando por los grises hasta el negro. Esto connota totalidad y equilibrio en la escena.

En la serie de imágenes primeramente se denota la *Función Lógica*, esto es que la manera en que el receptor concibe algunos sucesos, por ejemplo, el de la concepción de la vida, lo real y lo mítico, influirán en la correcta connotación del mensaje. Me refiero a que aunque nosotros somos una civilización occidental con una religión monoteísta, podemos entender y reconocer elementos de otra religión de diverso orden y conocemos sus representaciones. Entonces podemos delimitar que tanto la figura humana y la estatua, son los objetos de significación de una relación hombre-deidad.

El soporte lo delimita la relación misma entre estos dos signos y la variante es la manera en cómo todos los elementos están dispuestos para concretizar el mensaje.

Observando las tres imágenes al mismo tiempo, se puede destacar que la variación de escala entre ellas, es también un factor de variante de las mismas. Es aquí donde radica la significación primordial de la imagen, (los diferentes tamaños que presenta la estatua en relación al modelo en las tres fotografías).



Significado de la imagen:

La fotografía representa la relación que puede darse entre lo real y lo divino de la existencia humana, el plano físico y lo que va más allá de lo conocido. Es una representación de cómo el hombre desde el principio de los tiempos, ha tenido la necesidad de crear signos o entes superiores a ellos para poder comprender su propia existencia. La deidad que aquí se presenta es un ente relacionado con el amor y la sensualidad, pero; la deidad es semejante a la figura humana que le antecede en la imagen. Esto quiere decir, que el hombre confiere a sus dioses actitudes humanas pero las eleva de nivel, al grado de aceptarlas como pautas de conducta a seguir. La figura de la diosa siempre aparece en primer plano, como si fuera el elemento más importante, pero si se mira detenidamente la imagen, se observa que la figura humana que está detrás, pareciera ser el respaldo de la existencia del dios. Existe entonces entre las dos una relación de reciprocidad, sin una la otra no podría existir y viceversa. La representación de la deidad "cobra vida", gracias a la presencia de la mujer y ésta también adopta la sobrenaturalidad del dios.

Las dos, en un acto de complementación, exponen sensualmente órganos con los cuales es posible la vida, sus pechos y vientres, estos son puntos claves de significación en la imagen. Su postura relajada y tranquila, connotan esa concordancia o acuerdo de mutua existencia. La unión de sus fuerzas expresivas, dan unidad de connotación a la fotografía.

El fondo y los elementos del atrezzo, lejos de competir con las dos figuras principales, las complementan y dan soporte, esto por las formas circulares y ondulantes que connotan vida y desarrollo.

La *escala* de la serie de imágenes es un elemento primordial en la significación del mensaje. Así en DVI, se observa que la estatua es más pequeña que la figura humana, el peso significativo del dios es menor. En DVII, pareciera que la deidad "va creciendo", queriendo llegar a un determinado tamaño hasta que finalmente en DVIII, deidad y mujer se perciben de igual tamaño, aunque esto solo sea en percepción, esto logra un equilibrio de significación y fuerza visual entre las dos figuras, (es la relación de reciprocidad anteriormente mencionado). Queda demostrado así, como la *escala* puede ser un elemento muy importante al momento se conferir significación a una imagen.

También se ilustra cómo influyen las *retóricas de los actantes* y *la de los objetos* al momento de combinarse para establecer las relaciones significantes que existen entre sujetos y objetos.



Esquema y líneas de composición:

Las tres imágenes están realizadas en formatos verticales con el fin de conferirles dinamismo, el espacio gráfico está dividido por la regla de los tercios, así las dos figuras principales están dispuestas dentro de los puntos de interés que derivan de esta división. En DVI y DVII, la disposición de los elementos es centrada y simétrica, en DVIII, la composición se carga hacia uno de los extremos, esto es el resultado de la necesidad de elegir un punto de toma en donde la escala de las dos figuras se igualara en apariencia.

Las figuras están dispuestas o compuestas por la forma más estable dentro de la composición, este es el triángulo. Así en la composición se distinguen una superposición de dos triángulos. Esta forma, al ser la figura compositiva más estable, reafirma el sentido de serenidad y equilibrio que connotan las figuras.

La composición de las tres imágenes es simétrica, esto quiere decir que cada lado de las formas y los pesos son equivalentes, por tanto la composición es estática y solemne, así se refuerza aún más el significado de la imagen.

Para terminar, existen otros dos elementos importantes dentro de esta imagen, estos son la silla en la que la mujer está sentada, y la otra la mesa en la que se apoya la estatua. Estos dos elementos tienen básicamente formas circulares, esto hace que exista una tensión entre la forma estable de los triángulos y la forma ondulante y dinámica de los círculos. Esta relación de tensión de las formas compositivas, rompen un poco con la rigidez total e imponen dinamismo a la escena.

Las líneas paralelas que se forman entre los dos triángulos indican la dirección en que han de estar los dos elementos importantes de la imagen. El primero y segundo planos están equilibrados en importancia por el hecho de que es en el 2º., donde se sitúa al sujeto animado, pero en el 1º., existe una representación de una deidad. Esto tiene que ver con el contexto ideológico en el que estamos inmersos.

El ritmo de las figuras es reiterativo, pues las dos tienen la misma pose, es una manera de reafirmar el sentido. Al observarse las tres imágenes, puede verse que por medio de los efectos de la escala, los puntos de énfasis visual van variando, por los contrastes de tamaño, la disposición y las líneas direccionales, los cuales van modificándose según el caso.



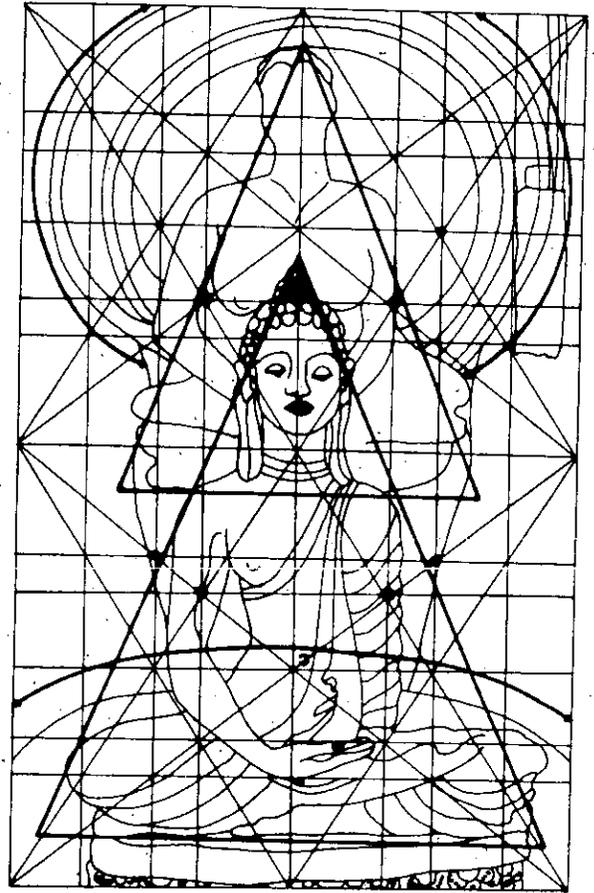
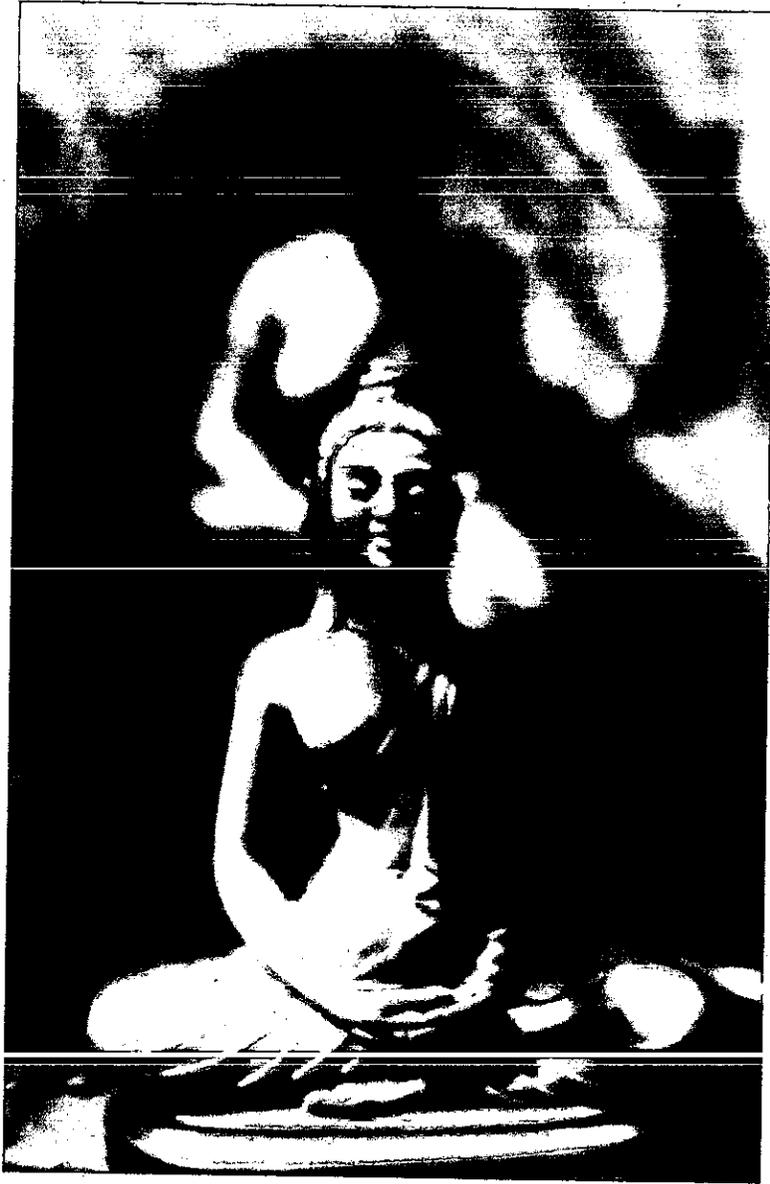
Existen en la imagen, tanto elementos de formalidad y estabilidad, así como de informalidad dinámica, esto también es un factor de acento visual.

Iluminación:

En las tres tomas, se trata de una iluminación natural indirecta, un gran domo en la parte superior proporcionó la luz principal que delimita los espacios entre la modelo y la estatua y además muestra las zonas de luz y sombra, así como los volúmenes de los objetos.

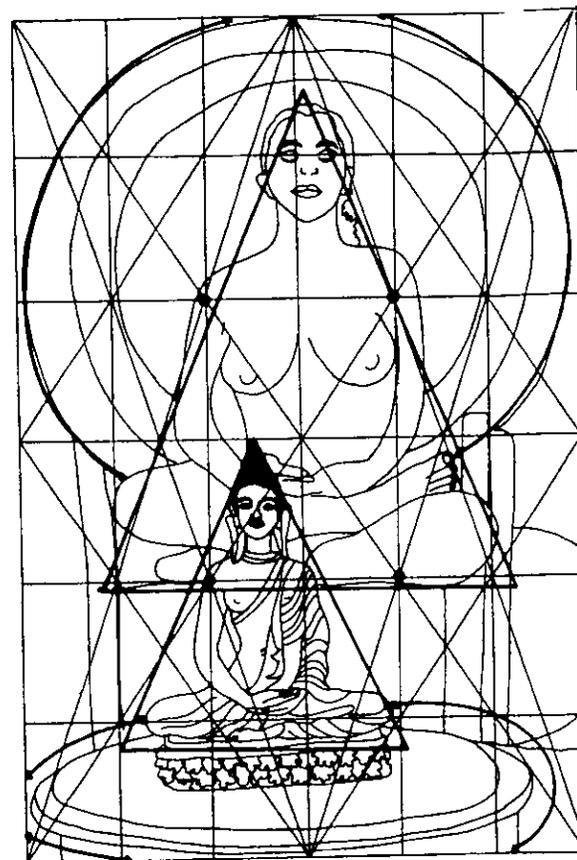
Fué utilizada también una superficie reflejante, (en este caso un pequeño espejo) con el cual, un diminuto haz de luz tomado de la fuente principal, fue utilizado para iluminar y delimitar correctamente la figura dispuesta en el primer plano, o sea, la estatua.



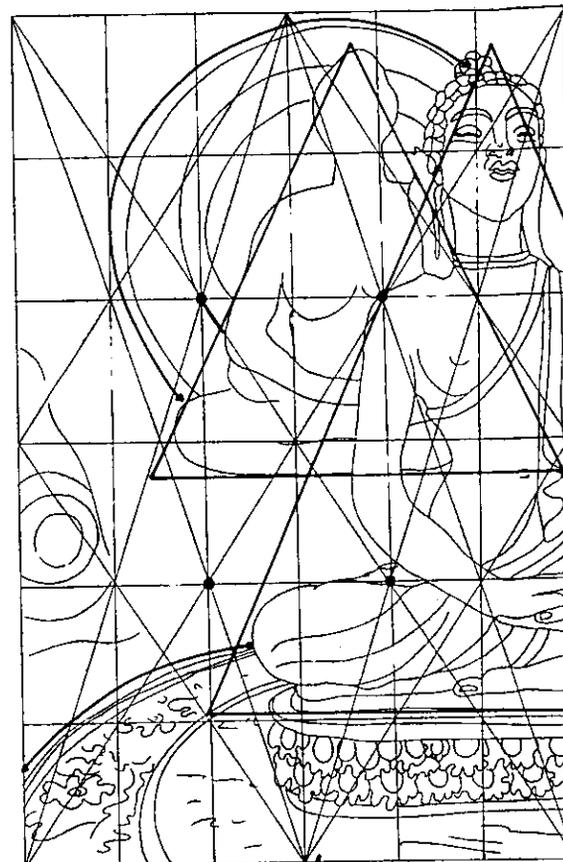


Diosa viviente I





Diosa viviente II



Diosa viviente III



Esta imagen está destinada a ejemplificar dos funciones muy importantes. La primera es la del manejo de la *Perspectiva* dentro del *código de la realidad*, cómo es que esta puede significar en la imagen. La segunda es la aplicación de un *Efecto Óptico*, elemento del *Código técnico*, esto con el fin de que se haga más evidente que el mensaje o sentido de una imagen va ligado al tratamiento de los factores que la componen.

Se distinguen dos signos principales:

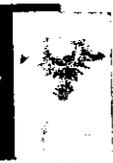
- 1.- La figura humana femenina.
- 2.- La ambientación general o atrezzo.

La figura humana se utiliza aquí como un signo icónico, mientras que el atrezzo, en especial las figurillas dispuestas en la escena, mantienen un grado icónico-simbólico, pero también son un símbolo o representación de uno de los elementos más importantes de la creencia actual budista, es decir, es una representación utilizada por convención, lo mismo ocurre con los demás elementos dispuestos en la escena.

De esta manera, el primer signo, la figura humana mantiene una relación sintagmática con su objeto real, mientras que el otro signo, mantiene una relación paradigmática con sus objetos reales.

Análisis de los signos en la escena:

El primer signo, que es la figura humana, con su forma orgánica, curva, escorzada (en las piernas), de apariencia femenina, con pose libre y relajada, puede connotar que se trata de un ser cálido, tranquilo. Denota la vida y el movimiento. El tamaño de esta figura es grande y se encuentra en el primer plano. Está dispuesta en una perspectiva específica que concuerda con algunas líneas direccionales que brinda el atrezzo. Esta pose relajada del modelo siguiendo cierta dirección puede inferir el sentido de que está en obediencia o concordancia con el medio en el cual se encuentra. Su pose escorzada alarga más sus piernas y hacer parecer que su figura es grande y va disminuyendo en cierta dirección.



La postura es relajada, con las piernas descubiertas y lo demás de su cuerpo cubierto con una tela translúcida, estos elementos confieren a la escena misticismo, sensualidad, incertidumbre, libertad y tranquilidad.

La tonalidad el sujeto es de una ligera gama de grises, hay un oscuro proporcionado por la tela que cubre al sujeto.

El atrezzo, que es el segundo signo es rico en formas rectas, diagonales y curvas, que le profieren toda clase de direcciones y movimientos. El espacio es de forma geométrica regular, lo cual representa un espacio estable y agradable. El espacio también tiene formas orgánicas que confieren vida a la escena. La tonalidad en el atrezzo es de tonos grises y blancos con muy pocos oscuros. Los tonos dan dimensionalidad a la escena también.

Para la significación de la imagen es importante distinguir la función de cada uno de los signos que se representan. De esta forma, la figura femenina, cargada de un sentido de sensualidad y acogimiento es el objeto del mensaje, todos los demás elementos dispuestos en la imagen le proporcionan el soporte, pero la forma de representar a la figura humana y los elementos que le acompañan determinan la variante de la representación de un lugar especial.

El atrezzo está plagado de figurillas y elementos que refuerzan el sentido de espiritualidad del lugar.

La imagen está inserta dentro del código de la realidad, porque sus elementos son manejados dentro del standard normal, esto en cuanto a escala y contraste. No sucede lo mismo con la *Perspectiva*, este aspecto en esta toma ha sido un poco manipulada, esto con el objeto de que la imagen obtenga mayor significación. La perspectiva que presenta la imagen se logró por medio del uso de un objetivo angular y la elección de un determinado ángulo de toma. Este aspecto fue impreso en la imagen con la intención de registrar un enfoque diferente donde se distinguieran líneas direccionales hacia un camino o punto, que en realidad es el punto de fuga que utilizan las líneas para fugarse.

La perspectiva logró también modificar la apariencia real de la modelo, alargó sus piernas, dispuestas en el primer plano, lugar donde comienza el recorrido de la vista hacia lo largo de su cuerpo. un signo de sensualidad que se encuentra parcialmente cubierto por una tela, (el regazo). La perspectiva hace que el tamaño de las diferentes partes del cuerpo del modelo resulten un poco extrañas comparando con la manera usual de percibir las. La perspectiva también proporciona la dirección visual más importante de la composición y traza una ruta que el observador tendrá que recorrer para identificar los signos en la imagen.



Las líneas que provoca la perspectiva son también guías para la ubicación de otros elementos hacia el punto de fuga, estos objetos son las figurillas o budas que acompañan todo el recorrido visual en la imagen, es como si estas figuras guiaran hacia un camino al modelo y también al observador para llegar a un punto clave.

Significado de la imagen:

La imagen representa al *Nirvana*, que según las enseñanzas de *Buda*, es el estado libre del placer o el dolor, estados que se alcanzan a través del conocimiento de sí mismo y de las leyes que rigen la naturaleza. Por esta razón el modelo está en una postura libre y relajada, connotando el placer y la sensualidad, pero con una actitud mesurada al no mostrar todo su cuerpo desnudo. El *Nirvana* se alcanza cuando las tentaciones terrenales son moduladas o vencidas. El *Nirvana* es el estado de paz imperturbable y felicidad absoluta, libre de sufrimientos e inquietudes. El yo individual es el principio supremo del universo. *Buda*, que fue el personaje encargado de difundir la doctrina del *Nirvana*, está representado en la imagen por una gran cantidad de figurillas. La connotación aquí es que *Buda* va acompañando al ser humano por el camino que le conduce al *Nirvana* o paraíso budista. Lugar de abundancia y concordancia entre seres vivos e inanimados, (hombres, animales y plantas). Por ello en la imagen hay representaciones de animales y plantas. Por último, la perspectiva que se ve reforzada por la ubicación de las pequeñas figurillas en la escena, connota ese camino; ese punto o dirección de donde proviene el *Nirvana* y que ahora la mujer ha logrado alcanzar.

Se trata de una imagen donde las funciones *emotiva* y *connotativa* son las de mayor presencia, pero también la función *poética* está expresada de modo que la imagen es por sí misma su propio objeto de expresión. Esto es porque la imagen está manipulada de una manera estética ante el espectador, y esta disposición de elementos es la que da sentido a la imagen.

La perspectiva que proporciona un sentido amplio de espacialidad, no impide que la repetición de formas y la disposición de los signos sean agrupados y vistos como una unidad significativa, por el contrario, las líneas direccionales llevan el movimiento hacia un mismo lugar, o sea, el punto de fuga donde se intersectan todas las líneas. La representación tridimensional de los objetos, así como una impresión realista de la imagen, fue provista por la perspectiva aplicada a la fotografía.



Esquema y líneas de composición:

Se trata de una composición vertical, lo cual infiere tensión y movimiento, el campo gráfico está dividido por la regla de los tercios, la cual proporciona 4 puntos de interés. Por ello la figura humana está situada en el espacio delimitado por esos cuatro puntos. La línea compositiva principal es una diagonal que casi divide al modelo simétricamente, (no tomando en cuenta la posición de las piernas y su brazo izquierdo). Esta diagonal confiere acción y movimiento a la imagen, parece dirigirse a un punto, (el punto de fuga ubicado en el horizonte). La temperatura de la línea diagonal es cálida, lo que refuerza el sentido en conjunto con las líneas curvas que del cuerpo del modelo se distinguen. Las líneas quebradas de las direcciones de las piernas y el brazo logran un contraste de formas compositivas dando mayor vitalidad a la imagen.

La disposición de las figurillas en la parte superior del plano, dirigen la vista hasta cierto punto o tal vez un lugar de importancia, esto por tratarse de las representaciones de una deidad (*Buda*), éstas están dispuestas en una línea curva, que da unidad al sentido y refuerzan la perspectiva. Esta línea también se intersecta con las demás en el punto de fuga. Las líneas que produce el sillón donde se ubica el modelo, también son utilizadas como direccionales. Todas estas líneas son las que describen la espacialidad y profundidad en la imagen.

Se trata de una composición donde las líneas geométricas y las orgánicas se unen para dar una composición informal. En la proporción de los objetos representados, la de la figura humana será siempre la de mayor importancia. Como el cuerpo del modelo es lo que visualmente pesa más, éste ha sido situado en la parte central inferior del plano, con ello se logra un equilibrio de pesos entre todos los elementos de la parte superior y la única figura dispuesta en la parte inferior.

Una constante de ritmo visual, lo proporcionan las figurillas dispuestas a un lado de la modelo, la repetición de estas formas crean un ritmo, que se ve reforzado por la curvatura visible del diván donde la modelo ha sido dispuesta.



Aplicación del efecto óptico:

Teniendo el análisis de la imagen, ahora se presenta el ejemplo visual resultante de la aplicación de un efecto óptico a la misma. En este caso, la misma escena fue tomada aplicándole un *filtro Softone* o suavizador. El resultado, es una imagen con un mayor grado de semantización, pues algunos de los signos que de primera instancia estaban representados de una manera figurativa, ahora aparecen de una manera abstracta pues su figura no puede ser perfectamente delimitada.

Ahora a la figura humana se la ve envuelta por una bruma misteriosa, casi de orden sobrenatural, donde existen entes o fuerzas que acompañan a la mujer. El mensaje entonces se ha vuelto más subjetivo, el significado estará sujeto en una mayor medida a la manera en cómo el espectador la percibe. Lo que si puedo asegurar es que el sentido de un lugar místico como lo es el Nirvana, si se vio reforzado por el empleo de este efecto óptico.

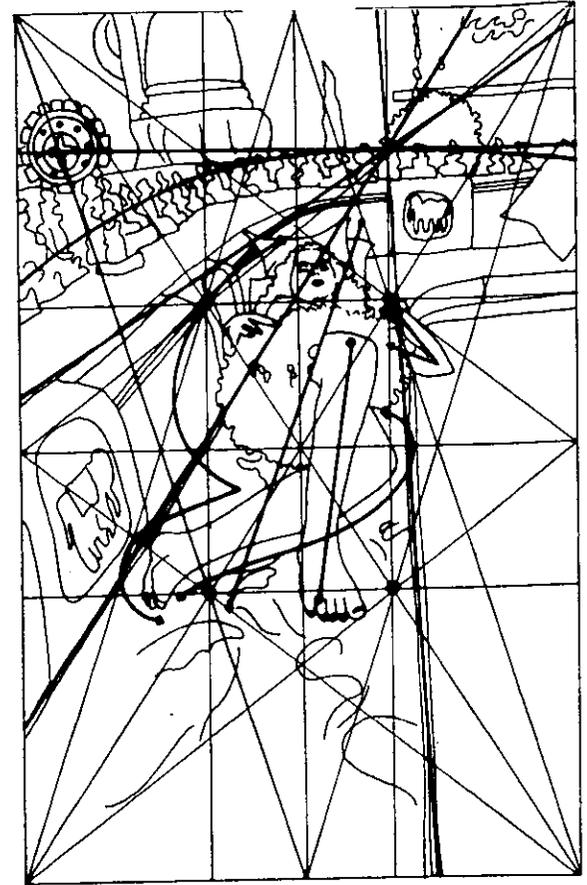
No hay que olvidar que una misma idea puede ser representada de diferentes maneras, es por eso que el significado principal no se modifica ni de desvirtúa, simplemente, se modifica en cuanto a sustancias significativas con el fin de concretar más el sentido. Ahora este lugar que representa al Nirvana, nos resulta más misterioso y fuera de la realidad. Aumenta el código técnico, disminuye el código de la realidad.

Iluminación:

La iluminación de esta imagen es el resultado de la combinación de luz artificial y natural, siendo la segunda la de mayor importancia. Se trata de una luz natural indirecta, proveniente de un gran domo situado al lado derecho y por encima del modelo. Esto puede notarse si se observa la sombra proyectada por el diván en el piso. La otra luz de relleno, fue provista por un spot pequeño proyectado hacia la pared, esto nos proporcionó una luz reflejada, que dio volumen al cuerpo del modelo y atenuó las sombras fuertes del motivo, haciendo así la iluminación más pareja y menos dramática.







6

El Santuario de Indra

La imagen que a continuación se presenta, es un ejemplo visual de la producción de un signo derivado del *Código Técnico*. En este caso se trata de un *Efecto Lumínico* que va a conjugarse con los demás signos representados en la escena para conformar la significación general.

El *efecto lumínico* es un *Contraluz*, que es el resultado de tomar a un objeto o sujeto principal con una fuente de iluminación que incida por detrás del mismo. Lumínico deriva de la relación Luz=iluminación.

Una fotografía realizada a contraluz suave como este caso, proporciona más que sujetos plenamente iluminados, siluetas de los mismos que pueden inferir intimidad, pudor, además que el nivel expresivo aumenta al no mostrar las formas plenamente. Las siluetas pueden a veces sugerir más.

Se distinguen en la imagen tres signos principales:

- 1°. La figura humana femenina.
- 2°. La representación de una deidad también femenina.
- 3°. El attrezzo.

En el caso de esta fotografía, los tres signos mantienen una relación sintagmática con sus objetos reales. De la misma manera, los tres son signos del tipo icónico.

Análisis de los signos en la escena:

El primer signo, la figura humana femenina, se la denota orgánica, situada en el primer plano, abarca la mitad del espacio gráfico en la parte inferior. Se encuentra sentada en una silla de apariencia cómoda, solo una de sus piernas toca el suelo y la otra se extiende por encima de un pequeño banco y su pie descansa en él. Su gesto es de alegría o sorpresa. Su pecho está desnudo, sus piernas cubiertas por un faldón de tela translúcida. La mujer tiene extendido su brazo izquierdo, con la palma hacia arriba y sobre ella, parece que flotan pequeños objetos.



Todos estos elementos pueden connotar la importancia que tiene el sujeto en la escena al ser el sujeto animado, por su disposición se entiende que puede ser una mujer joven, sujeto que efectúa la acción, puede ser que esté en espera de algo o efectuando una plegaria. Su presencia connota importancia, reposo, placidez, misterio y expectación por el hecho de que su silueta se denota en un contraluz ligero. Por otro lado denota también signos de sensualidad y vida. La tonalidad de la figura es de grises oscuros, hecho que reafirma el misticismo de su pose y su actitud.

La representación de una deidad, que es el segundo signo de importancia, también de forma orgánica, pero perceptiblemente inanimada, de una materia distinta a la de la mujer, de trazos estilizados, proporcionados y pose dinámica. Se encuentra ubicada en el segundo plano de la escena, muy cerca del fondo, su tamaño es más pequeño que el de la mujer. Su postura es la clásica de las representaciones de deidades (flor de loto). Sus brazos se disponen como si estuviera efectuando alguna danza ritual, su cabeza lleva un tocado, su cuello y hombros están cubiertos por joyas y tela. Su pecho está desnudo. Su gesto es amable, tranquilo e inmutable. No se la denota en su totalidad pues la figura de la mujer aparece delante de ella. Está sentada en una lujosa y elaborada silla de bambú. Su tonalidad es oscura tan solo con algunos toques de luz.

Todos estos aspectos pueden ser traducidos como que esta figura es una representación de una diosa, la cual aparece con semejanza a la mujer, pero su postura y disposición connotan la importancia de su presencia, tal vez que es la dueña y señora del ese lugar, que tiene poder, que inspira espiritualidad, plenitud, paz, sensualidad y protección. Su disposición y tonalidad pueden connotar misterio y espiritualidad.

El tercer signo, presentado en el atrezzo es una combinación de formas geométricas y orgánicas, con líneas curvas, circulares, formas reconocibles como cadenas, arbustos, sillas, una lámpara, y un pequeño banco. Todo ello nos puede remitir a que se trata de una morada de alguien. Se dispone en todo el espacio gráfico y en todos los planos de la escena, lo que refuerza el sentido de que se trata de un contexto.

Su tonalidad va desde partes con tonos muy luminosos y claros y otra con tonos oscuros, hecho que puede significar el equilibrio entre luz y sombra de aquel lugar, tal vez las fuerzas positiva y negativa del mismo.

Es importante destacar, que hay un elemento de importancia de significación en la imagen que concretamente no es denotado como signo (no es un objeto), pero si influye en la significación. Este elemento es precisamente en efecto lumínico aplicado a la escena. El hecho de aplicar un contraluz, refuerza el significado o sentido que a la figura humana y el resto de la escena se pretende imponer.



Como ya se ha podido notar, un mensaje visual está compuesto de la mayoría de los elementos y conceptos que abordo en esta investigación, solo que en algunas imágenes es más notoria la presencia de unos que de otros, pero debe entenderse que si no fuera de esta manera, el mensaje visual no podría existir como tal.

El *Código Estético*, el *Cultural*, el *Morfológico* y el *Formal* se conjugan en la imagen para poder dar coherencia y unidad al mensaje. Por otro lado la funciones *Referencial*, *Emotiva*, *Connotativa* y *Estética*, proporcionan las herramientas de semantización y estetización de la imagen y el mensaje.

El objeto del mensaje es la representación visual de una leyenda acerca de los poderes y bondades de una deidad de la religión hindú. El soporte lo proporciona el atrezzo que se dispuso para la escena, (todos los elementos, incluyendo al sujeto animado), y la variante es la manera en cómo todos estos elementos fueron dispuestos para lograr la unidad comunicativa, pero además, el efecto lumínico (la iluminación), también es un elemento de la variante del significado general.

La imagen en cuanto a escala, perspectiva y contraste está dentro de los márgenes del *código de la realidad*, no así la incursión de un efecto cinético, (el congelamiento de pequeños objetos sobre la mano de la modelo), que pertenece al *Código técnico*, esto le quita realismo a la imagen y la traslada a un plano mágico e imaginativo, es un signo abstracto incrustado en una escena figurativa.

Significado de la imagen:

La escena pretende ser la representación de una parte de la leyenda acerca de la Diosa Indra. La leyenda cuenta que Indra, diosa de la naturaleza y de los guerreros, vivía en lo más alto del *Himalaya*, en el *Monte Merú*. Los hombres decían que quienes lograba llegar hasta su santuario, librando los enormes peligros que ello implicaba, podían pedir a la diosa el don que más ellos anhelaran e *Indra*, juzgando los actos buenos y malos de quien hacía la petición, podía conceder el don o podía tomarlos por esclavos por la eternidad, como pago a la osadía que habían cometido.

Govadari, una mujer madura, desdichada porque hasta ahora no ha podido tener un hijo, desesperada va en busca del Santuario de Indra, con la esperanza de que le brinde el don de la concepción. *Govadari* enfrenta terribles peligros para llegar hasta el santuario, tanto que al llegar solo le queda un último aliento de vida, mismo con el que implora a *Indra*.



La deidad, al ver a aquella mujer inocua y libre de maldad, no sólo decide darle tan preciado don, sino que por su apego a la vida y amor por ella, decide volverla joven de nueva cuenta, hermosa y con el poder de concepción.

La escena es la narración visual del momento en que *Indra* concede la petición a *Govadari*, que ahora luce joven, hermosa, libre y plena, la cual extiende su mano para recibir el don de la deidad.

La figura humana aparece cubierta por la sombra del contraluz, con el fin de que no sea la sustancia significativa principal, el signo de mayor significación (el de la magia y poder del dios), son los objetos que "flotan" sobre la mano del modelo. Pero de quién proviene esta magia, es de la deidad que aparece detrás, por ello una parte de su cuerpo aparece iluminada y otra en penumbra, es la conjugación de misterio y poder. Los objetos connotan la suntuosidad del lugar (un santuario). Las cadenas representan el castigo que la deidad imponía a quienes se atrevían a perturbarla con peticiones mundanas.

La modelo está de tal manera dispuesta y ataviada, con el fin de connotar la plenitud que acaba de recibir por obra divina. Su gesto denota la sorpresa de haber sido premiada con tales dones. Sus pechos descubiertos simbolizan el don de concepción que acaba de concedérsele. El gesto alegre de la deidad denota la satisfacción y plenitud de la diosa.

Esta imagen es un claro ejemplo de cómo objetos y sujetos combinados pueden ser dotados de una significación diferente a la comúnmente puede atribuírseles.

Resulta interesante observar que en esta escena, la *Retórica de los actantes* se ve un poco transgredida, esto es, que el sujeto animado se trató de una manera que pareciera casi una silueta, mientras que el otro objeto de importancia, es reconocido como un volumen tratando de connotar que es el elemento de importancia. Esto puede ser posible solo en este tipo de imágenes, donde el sujeto animado compite con una sustancia significativa que en un contexto social dado puede tener mayor relevancia. Es el caso de la representación del dios. Así el contraluz restó importancia al sujeto vivo y sumó interés misterio, anonimato y además le añadió iconicidad al signo abstracto del poder de una deidad. En este caso, un objeto imprimió una acción sobre un sujeto.

La similitud de formas, dio unidad y reafirmó el significado de la escena: todas las formas ondulantes y curvas connotaron vida y desarrollo. La profundidad denotada en la imagen contribuye a la connotación de la división entre dos existencias diferentes pero que pueden convivir en un determinado contexto.



Esquema y líneas de composición.

La fotografía fue realizada en un formato cuadrado (con una cámara de 6X6cm), por lo cual fue necesario editar el encuadre y adaptarlo a un formato vertical para imprimir mayor dinamismo a la escena. El espacio fue subdividido por la regla de los tercios para delimitar los puntos de interés. Ahí se dispusieron la figura humana y la deidad. La composición postural de las dos figuras responden a líneas curvas, las cuales tienen un ritmo ondulante que connota sensualidad y desarrollo. Este sentido se ve reforzado por las demás formas que aparecen en la escena como círculos y curvas. El círculo es una figura inestable que confiere movimiento, hecho que refuerza el sentido de que en la imagen se desarrolla una acción. Las líneas verticales que derivan de las cadenas suspendidas en la escena también connotan desarrollo, elevación y dinamismo, contrastan con la pose semi-anclada del modelo por el hecho de estar sentada, es decir; con las piernas en posición horizontal.

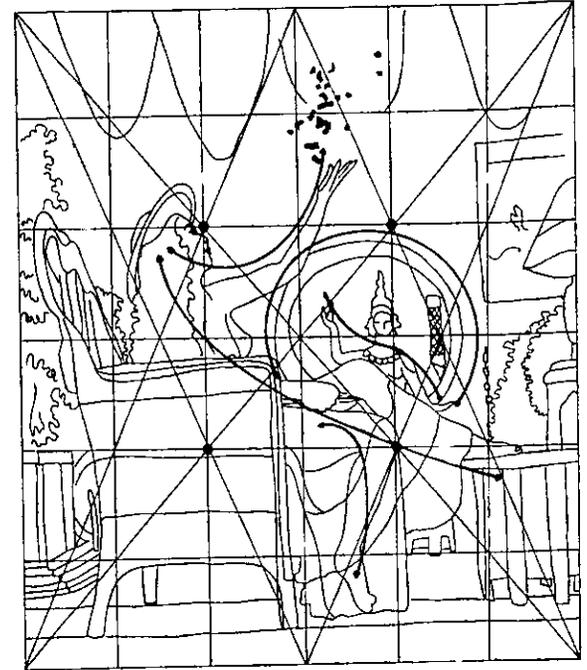
La pose de perfil del modelo también hace un contraste con la posición frontal de la deidad. El contraste se da por la relación impersonalidad - personalidad de los actantes. Esta también es una relación que refuerza el significado de la imagen.

Iluminación:

Para lograr un efecto de contraluz en la escena, decidí utilizar la fuente de iluminación natural que el atrezzo proporcionó. Elegí la iluminación de la media tarde, con el objeto de que sólo una parte del atrezzo estuviera bien iluminado. La luz que vino desde la parte de atrás y arriba, hizo posible tomar la fotografía a "contraluz", lo que provocó que la modelo quedara registrada casi como una silueta, con pocos rasgos de volumen. Este era el efecto deseado para la correcta significación. La parte de atrás que quedó más iluminada, permitió denotar el contexto y una pequeña parte de la deidad. La conjugación entre áreas de sombra y luz proporcionaron ese sentido de un lugar mágico y místico. La fuente fue un gran domo de luz natural ubicado en la parte trasera de la escena. No se usaron rebotadores ni reflectores, tan solo la luz natural indirecta.







Esta imagen ha sido realizada con el fin de ilustrar lo que es un *Efecto Cinético* dentro del *Código Técnico*. Como se ha visto en capítulos anteriores, el lenguaje fotográfico puede valerse de ciertos efectos derivados de su propia naturaleza y funcionamiento, esto con el fin de crear signos que en el plano de la realidad no podrían ser percibidos.

7

Inmaterial

Es el caso de las "estelas de Movimiento", derivado de la larga exposición de la toma, en este caso con el diafragma totalmente abierto, y por el movimiento que un objeto o sujeto desarrolla frente a la cámara durante esta exposición. Por ello es denominado efecto cinético (cinético=movimiento). La luz, que durante el tiempo de la exposición registra el movimiento, es lo que se conoce como "estelas de movimiento", son un signo del código técnico en fotografía y también puede ser utilizado como un signo abstracto, algo que va más allá del plano de lo figurativo, es una imagen mental o un concepto interno y subjetivo de cada uno de nosotros.

Y es con esta intención es que yo utilizo este signo en la presente fotografía. Se distinguen dos signos principales:

- 1.- La figura humana femenina.
- 2.- Las estelas o haces de luz que el movimiento del sujeto produjo.

El primer signo es de tipo icónico-simbólico, porque aunque su objeto real de significación no exista, sí la semejanza que por convención ha sido impuesta, el signo pretende representar un ángel, entonces sí existe una semejanza con lo que nosotros aceptamos como un ángel. En realidad nunca hemos visto un ángel, de hecho se cree que es una sustancia inmaterial, un alma o espíritu sin cuerpo concreto.

Pero la imagen que se nos viene a la mente cuando hablamos de él, es la forma en como desde hace siglos, pintores y escultores le han representado, semejante a su creador, llenos de belleza y de una naturaleza distinta a la humana. Es un signo que mantiene una relación sintagmática con su objeto, aunque este no sea real.

El segundo signo, por su especial producción y por el sentido que en esta imagen se pretende conferirle, es un signo también icónico, pero primeramente es un símbolo de la espiritualidad, de lo inmaterial (el alma), de la materia no concreta que vaga por el espacio, entonces es una representación de una idea mental, un signo abstracto, concebido solo a nivel mental, donde el



contexto de cada espectador jugará un papel muy importante al momento de traducirlo e implementarlo al mensaje general. Es un icono porque es "semejante" a la idea mental que tenemos de un "espíritu", un "alma", etc. La relación que guarda con su concepto, (no objeto real), es una relación paradigmática.

Análisis de los signos en la escena:

El primer signo es presentado con una silueta extraña, no de todo definible, asexado, de apariencia vaporosa como si fuera un alma. Estos aspectos pueden connotar que se trata de un espíritu tal vez o una existencia que no es concreta en esta dimensión. La figura aparece en el primer plano, en la parte inferior del mismo, esto representa que es el sujeto de importancia en la escena, que puede ser ligero, volátil.

En cuanto a su postura, la figura aparentemente se encuentra en cuclillas, cubriendo con sus brazos su cuerpo que parece estar desnudo, pareciera que no quiere ser identificado pues su rostro aparece casi de perfil, tal vez puede inferir el sentido de que es una figura pudorosa, temerosa, volátil.

En las parte superior de la figura, la silueta de lo que parecen ser alas, dejan una estela, como si éstas tuvieran movimiento y quedara registrado en el espacio donde se encuentra el sujeto, esto nos puede remitir a nubes o al cielo. La tonalidad de la figura es clara en la parte superior (en las alas), después hay tonos grises y hasta abajo negro, Estos tonos pueden connotar la pureza y bondad de la claridad de unas alas y los demás tonos un equilibrio entre lo positivo y lo negativo, tonos que rodean a la figura.

El segundo signo que se distingue son las estelas de movimiento, las cuales tienen sobre todo la forma de las alas, elementos que se encuentran en la parte superior del sujeto, no se visualizan de forma concreta, su estela ocupa la mayor parte del plano, se dispersa de arriba hacia abajo y tiene predominancia de los tonos claros, los tonos oscuros pueden traducirse como su medio de desaparición. Entonces puede traducirse como el signo mayor de celestialidad e inmaterialidad del sujeto que se presenta en la escena, el cual no quiere ser descubierto. Las alas blancas también pueden simbolizar la pureza o la gracia celestial.

En el caso de la imagen, otros dos elementos más son de gran importancia: uno es el fondo totalmente negro, que tuvo que utilizarse en esta toma con el objeto de que las estelas de movimiento pudieran registrarse correctamente. Si el fondo hubiese sido de otro color, esto tal vez no hubiera sido posible, además de que sobre el fondo negro se eliminó cualquier luz parásita que podría haber afectado la toma y el efecto cinético.



El otro factor fue la iluminación del motivo, pero esto lo explicaré más adelante cuando aborde las características de iluminación de esta fotografía.

La *Función Expresiva* está implícita en esta imagen, por ello es utilizado un signo abstracto como el que proporciona el efecto cinético. La *Función Conativa* interviene en este tipo de signos, y provoca que la sustancia significativa sea lo suficientemente convincente para llegar a convencer al espectador de que lo que están observando es un ente inmaterial, como un ángel. La *Función Estética* también está presente en la imagen, de manera que la forma en que los signos fueron presentados, provocarán el surgimiento de un sentido poético en el mensaje.

La *semantización* llega a un mayor nivel por la utilización de un signo abstracto. La *estilización* de esta imagen es sencilla pero cargada de significados que se interpretan a nivel interno y subjetivo.

Significado de la imagen:

La imagen es la representación de la fragilidad de un ser celestial, la inmaterialidad, un espíritu que ante una luz que aparece intempestivamente, provoca que se denote su naturaleza fugaz, con forma de estelas luminosas, las cuales provienen de sus alas. La criatura, al sentirse descubierta, busca ocultarse agachándose y ocultando con sus brazos su cuerpo esbelto y estilizado. Pero la luz le ha descubierto y permite denotar toda esa energía que ha dejado al desplazarse entre la oscuridad. La presencia entonces connota una inmaterialidad y un recogimiento de un espíritu, sentido que se reafirma por la pose de la figura, que nunca mira de frente y que quiere ocultarse.

El objeto aquí es la representación de un ser celestial, el soporte lo brinda la manera en que está dispuesta la modelo, con unas grandes alas y la iluminación. La variante es el signo derivado del efecto cinético, o sea, las estelas de movimiento, estos factores connotaron ese sentido de espiritualidad que se necesitaba para imponérselo a la sustancia que representaría al ángel.

Esquema y líneas de composición:

El formato vertical de la toma está subdividido por la regla de los tercios, el espacio está delimitado por lo que se denomina división formal del plano gráfico. De esta división surgen líneas diagonales que centran al objeto de interés. El formato vertical imprime dinamismo a la escena. El objeto está situado en la parte inferior del formato, esto con el fin de connotar ligereza de peso, la inmaterialidad de las estelas de luz reafirman el sentido de que la criatura puede salir volando en cualquier momento, (las estelas denotan una dirección ascendente).



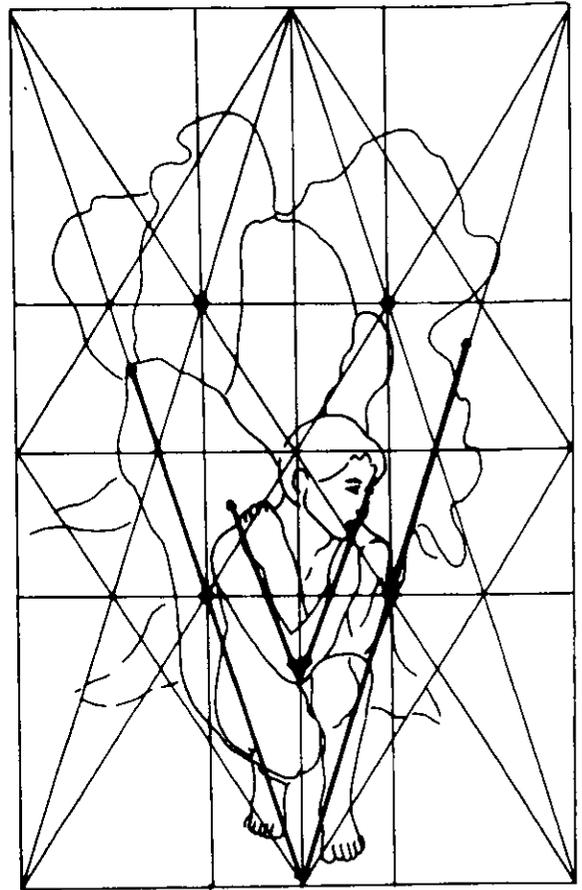
Por otro lado, la disposición del cuerpo del modelo corresponde a la forma de una letra "V", al igual que sus brazos sobre el cuerpo, la "V" se compone de dos líneas diagonales, la diagonal connota peligro, inestabilidad y dinamismo. El ángulo inscrito en estas diagonales es agudo, éste connota también tensión y elevación. Estos factores reafirman el sentido de que el ángel va a levantarse o elevarse para huir de la luz impertinente.

No se distingue, por otra parte; ninguna línea donde el ángel tome apoyo, esto quiere decir que tal vez puede "flotar o volar", no es un ser concreto, es inmaterial.

Iluminación:

Para la realización de esta toma fue necesaria la utilización de un Flash electrónico, con el cual se tiraron varios destellos mientras el sujeto se movía. Así sin ninguna otra fuente de iluminación, el sujeto fue dejando las estelas de movimiento en su recorrido. Todo esto se realizó con una toma en bulbo. Al final, para poder registrar completa la figura, fue necesario lanzar un rápido destello de un pequeño spot y así la silueta quedó registrada. Entonces se utilizó una combinación de luz artificial de un cabezal y de un flash dirigidos directamente al sujeto para lograr el efecto deseado. Estas estelas de movimiento derivadas del efecto cinético fueron los rasgos que se convirtieron en el signo principal significativo en la imagen. Los destellos del flash y la iluminación final fueron realizados por la parte derecha del modelo, como puede apreciarse en las sombras proyectadas sobre el cuerpo.





La fotografía que presento a continuación está destinada a ejemplificar el nivel expresivo y de significación que puede lograrse por medio del uso de un *efecto Informático*, perteneciente al *Código Técnico* de la imagen fotográfica. Como su nombre refiere, el uso de la tecnología informática (ordenador) es aplicada a todos los campos de la producción gráfica, la fotografía no podría ser la excepción.

Esta imagen es el resultado de la manipulación de una primera imagen, utilizando un recurso de orden informático, en este caso se utilizó una herramienta del programa "Photoshop", el cual está destinado al retoque y composición digital de las fotografías.

Dicho programa es utilizado entonces en dos sentidos diferentes: 1º. Cuando la imagen es manipulada o retocada para restaurarla y volver a dejarla como si recién se hubiera tomado, esto es en un sentido puro de reproducción figurativa. El 2º. Es cuando por medio del programa, la imagen original se transforma en otra diferente, ya sea figurativa o abstractamente, esto por medio de los efectos y recursos que el programa ofrece al creador.

Con este fin se utilizó el Programa en esta fotografía, con la intención de transformar la imagen original a otra diferente para también cambiar su significado y sentido original.

Por la naturaleza y tratamiento esta imagen, un solo signo es distinguido:

1.- Una representación de un concepto mental por medio de una imagen del cuerpo humano digitalizada.

Este efecto, en el caso de la presente imagen, pretende plasmar un concepto abstracto, propio del subconsciente humano: una "quimera". Quimera se refiere a la imagen mental de algo irreal, que no puede existir en un plano concreto, pero que aún así existe en otro nivel: los sueños.

En los sueños todo puede ser posible y las relaciones de una lógica y un sentido real son sobrepasados. El signo que se proyecta en la imagen, no tiene objeto real de significación, por tanto no existe ni una relación paradigmática ni sintagmática.



Pero existe una figura que puede ser parcialmente reconocida y ésta es la figura humana. El sujeto representado mantiene cierta semejanza con un sujeto real, entonces parte del signo representado tiene por lo menos y mínimo grado icónico. En la imagen se distinguirá de mejor manera tales condiciones.

Análisis de los signos en la escena:

Este signo no tiene una forma definida, tiene algunos rasgos de ser una figura humana masculina, esto por lo que se alcanza a definir en sus brazos y piernas. Tiene una forma orgánica, con curvas y líneas anguladas, además se distinguen formas irregulares como si fueran llamas que de él emanan y le rodean. Puede entonces sugerirse que es la representación de un ser que solo tiene posibilidad de existir en la imaginación o en el subconsciente, tal vez una quimera.

En esta escena existe solo un primer plano, donde la figura está situada. La figura ocupa totalmente el espacio de una forma simétrica y centrada. Esto puede connotar la falta de dimensión o la irrealidad, entonces se trata de algo abstracto.

Se encuentra dispuesta en una pose frontal, en cuclillas, en un pose como de despegue o como si fuera a efectuar un movimiento brusco o como si fuera a arrojar hacia enfrente (como un animal que va a iniciar su ataque ante su presa); tiene un gesto frío, mismo que se deriva del uso de una máscara en forma de luna que le cubre el rostro, la mirada fija. Predominan en la figura los tonos oscuros, pero tiene ciertos brillos luminosos y pocos blancos. Todos estos aspectos sugieren una acción, un desafío, el interés y la decisión. Puede sugerirnos también un ataque tal vez agresivo o sorpresivo. Sus tonos pueden ser asociados con la noche, por la luna que representa su máscara. También pueden inferirse los sentidos de misterio y magia.

Las características de la forma en la imagen, así como la representación del sujeto (*actante*), manipulados de manera informática, colaboran para reforzar la incursión de la *Función Emotiva* o *expresiva* de la imagen, así como la *Función Poética*. El *Código Lógico* es sobrepasado en la fotografía, pues lleva implícito un nivel de abstracción que es proporcionado por el tema mismo y la manipulación del elemento en la imagen. El *Código de la Realidad* es también en su totalidad transgredido, y el *Código Técnico* alcanza su mayor nivel expresivo como productor de signos no pertenecientes a la realidad y una significación abstracta. El contraste es normal, la escala no puede ser apreciada pues no hay ningún otro elemento de referencia y la perspectiva no se delimita, aunque también podía estar dentro de los límites considerados como reales.



Entonces la fotografía es una combinación de elementos reales y conceptos mentales. El objeto en esta fotografía es la representación de un elemento del subconsciente, la quimera; el soporte lo proporcionó la figura humana y el atrezzo (fondo y la máscara). La variante la proporcionó la manipulación digital de la fotografía, en este caso, el recurso del difuminado hizo posible la conjunción de el fondo y el modelo en un solo objeto, el cual denota cualidades diferentes a las de la realidad.

Significado de la imagen:

La imagen pretende representar una dimensión no palpable: El subconsciente, el reino de los sueños, las quimeras, lo irreal pero posible. La imagen representa el momento en que se pasa de un estado consciente a otro donde las relaciones de contexto y lógica real son sobrepasados y cualquier cosa puede existir y representarse. Elegí un ser animado para representar la fuerza viva y expresiva que también posee el plano del inconsciente en el hombre, también con el objeto de plantear que este aspecto tiene formas expresivas propias y dinámicas, que cuando se pierde el sentido, el inconsciente nos "asalta", se adueña de nosotros para manifestarse en nuestro interior. La máscara del sujeto representa a la noche, (la luna); momento en que los sueños se apoderan de la mente. La pose del modelo reafirma el sentido de "asalto", disposición a "arrojarse" sobre la mente y hacer su voluntad sin ningún obstáculo. El inconsciente también rige muchos de nuestros comportamientos y ésta solo se manifiesta abiertamente en los sueños, en las quimeras.

La proximidad entre las formas representadas es tal, que se las ve como una unidad expresiva, la similitud de las formas producidas por el efecto informático también contribuyen a la concretización del sentido.

Esquema y líneas de composición:

La fotografía está realizada en un formato vertical, por ser el que confiere mayor dinamismo visual. Los espacios de ubicación de elementos están delimitados por la regla de los tercios. Dentro de los 4 puntos de interés o tensión ubiqué la figura principal, en el primer punto se ubica el rostro del modelo (un punto de fuerza expresiva), en el segundo, las formas llameantes o centelleantes de la manipulación informática, en el tercero y cuarto, las piernas del modelo, las cuales denotan una pose no relajada y connotan movimiento y desarrollo. La disposición del cuerpo del modelo responde a los dos tipos de líneas antagónicas, la curva en la parte superior del cuerpo y las quebradas en sus extremidades inferiores. Por ello existe un contraste de ritmos visuales. El acomodo de la parte inferior del cuerpo del sujeto, responde a la forma de una letra "M", la cual tiene ángulos agudos que connotan dramatismo, dinamismo, elevación y acción,



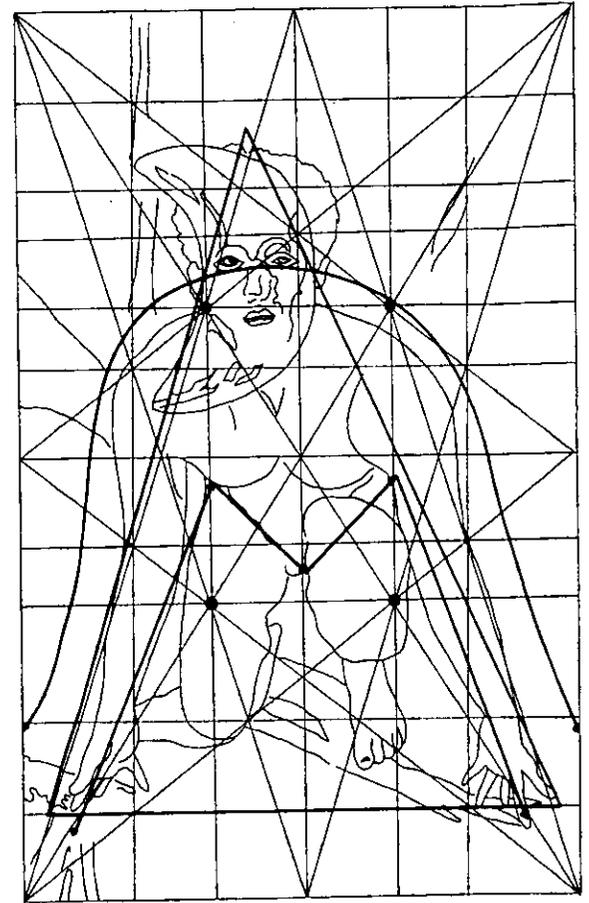
sentidos que corroboran el significado principal. El sujeto está destinado en la parte inferior del plano con la intención de denotar un peso ligero. La forma en su totalidad, está dispuesta a su vez por la figura más estable en la composición: el triángulo, esto con el fin de connotar la seguridad y decisión de una quimera dueña de su plano o reino.

La división formal de los espacios proporcionaron la línea de apoyo para la pose del modelo y además lo ubicaron casi en el centro de la escena de una forma simétrica, elementos que reafirman el sentido de relevancia de la representación.

Iluminación:

Para la iluminación de la escena, fue utilizada una fuente de iluminación artificial, un solo cabezal situado al lado izquierdo del modelo a unos 4 m. de distancia. Por el lado derecho, se utilizó un *reflectasol*, (superficie que rebota la luz para rellenar espacios poco iluminados), de color blanco, con el propósito de hacer menos fuertes y dramáticas las sombras del brazo derecho. Con esta iluminación logré proyectar una fuerte sombra que ayudada por el brazo izquierdo del modelo, dejó en penumbra el sexo del sujeto, hecho que ayuda a reafirmar que se trata de una representación del mundo irreal. De la misma manera, logré obtener brillos muy interesantes tanto en algunas partes del cuerpo como en la máscara que lleva el modelo. Estos brillos connotan vida pero además proporcionan una percepción diferente de la textura del material con que se compone la quimera. Para ello, el cuerpo del modelo fue maquillado en su totalidad con pintura de color metálico plateado, por ello se consiguieron estos brillos y el efecto de estar compuesto de algo distinto a la piel humana.





Esta fotografía fue realizada con el fin de ejemplificar y mostrar el funcionamiento de la *Retórica de los Actantes*, perteneciente a la *Codificación Retórica de la Imagen Fotográfica* por un lado, por otro, la imagen será expuesta a una modificación de su contraste. Será modificada y convertida a un *alto contraste*, perteneciente a un elemento del *Código de la Realidad*.

La aplicación de estos dos factores es, en primer lugar, destacar la importancia de los sujetos que actúan en una escena, como los portadores principales de significación y por otra parte, la supresión de gamas de grises en la toma para connotar una escena más dramática y expresiva.

La retórica de los *actantes* delimita que la forma en que es presentado un personaje, su vestuario, sus gestos, su pose, su actitud hacia los demás elementos que le acompañan, etc., son los signos que nos dirán algo acerca del significado general de una producción visual, en este caso la fotografía.

En esta imagen la relación entre los signos principales es paradigmática, por las relaciones de oposición entre luna/noche/sombra vs. sol/día/luz.

Tres signos se distinguen en esta toma:

- 1.- La figura humana (es la representación de la Luna).
- 2.- La representación del Sol.
- 3.- El attrezzo o ciclorama.

Análisis de los signos en la escena:

El primer signo es la figura humana femenina, con formas orgánicas, libres, estilizadas, connotan vida, acción fuerza y poder puede ser la representación de el cuerpo celeste al cual se le confieren cualidades femeninas: la luna. La figura está dispuesta en primer plano, en la parte central del espacio, lo cual quiere decir que es el sujeto de importancia.

Su postura es recogida, en cuclillas, con una actitud defensiva, hecho que denota porque su brazo derecho está levantado y su mano muestra las uñas como si estuviera a la defensiva. El gesto de la máscara es frío e inexpressivo, pero sus ojos miran con decisión y agudeza. Su actitud puede traducirse como retadora. Con su brazo izquierdo sujeta una representación del otro cuerpo celeste: el sol. Parece que la figura femenina quisiera cubrir con su cuerpo a este segundo elemento.



Por todos estos aspectos podemos sugerir que es una representación de la luna, la noche y la oscuridad, es el sujeto que realiza una acción la que se desarrolla. Connota cautela, fiereza, poder, fuerza, decisión y movimiento.

En la figura predominan los tonos oscuros, exceptuando su rostro (máscara); y uno de sus brazos, donde los tonos son claros y brillantes. Esto puede simbolizar también a oscuridad de la noche y la luz no propia que como cuerpo celeste posee la luna.

El símbolo del sol es el segundo signo definible en la escena. Este es de forma circular, con remates angulados al final (puntas). También se encuentra dispuesto en el primer plano, junto con la figura femenina, se encuentra cargado hacia el lado derecho de la escena. El sol también tiene rostro, el cual está en posición de tres cuartos. Denota una combinación de tonos grises claros con pocos oscuros y blancos muy intensos y brillantes. Estas propiedades pueden ser utilizadas para significar al sol, un cuerpo cálido, luminoso, es un elemento importante en la escena pero no el principal. Su luz ilumina una parte del rostro de la luna, (un manguante de la misma).

En cuanto al atrezzo, este es de apariencia orgánica e irregular, tal vez pueda ser el espacio exterior. Tiene pliegues y se denota de superficie jaspeada. Ocupa todo el espacio gráfico, desde el primer plano hasta el fondo, o sea que se trata de un medio o contexto, un soporte para los demás elementos. Su tonalidad va desde los claros, una amplia gama de grises hasta algunos tonos oscuros.

Como podrá observarse más adelante, el mayor grado de significación en esta imagen va a estar dado por la forma, disposición y actitud del actante de la escena, es decir, el modelo.

Significado de la imagen:

Esta imagen ilustra de una manera muy *poética*, un fenómeno de la naturaleza como es un *Eclipse de Luna*, Es una forma metafórica de representar a un cuerpo celeste como la luna por medio de la figura de una mujer, esto por la idea o convención de la relación "la luna = mujer" (femenino) y "el sol = hombre" (masculino). Esta relación funciona perfectamente para este caso de significación y simbolización.

La luna se ha apoderado por unos breves instantes del sol, y ésta lo sujeta y trata de cubrir para proyectar sobre él su sombra. El sol queda aquí como un mero objeto al cual se le aplica una acción, por ello no denota ninguna acción propia y su gesto no aparece de manera frontal.



La luna, que ha logrado eclipsar al sol, adopta una actitud de defensa ante cualquier elemento que pueda intervenir en el fenómeno, por ello muestra las uñas, en signo de defensa, como la haría un depredador que ha capturado a su presa. La luna, que es un cuerpo sin luz propia, al apoderarse por un instante del sol, logra perfilar su figura. La luna ha triunfado, en su mirada se refleja la decisión de no estar dispuesta a permitir que nada robe su presa.

En esta toma la orientación del modelo, así como su posición adoptan un ángulo agudo con relación a su acompañante (el sol), esto connota una tensión entre las dos figuras. La idea que connota el gesto de la cara de la luna es de seguridad y convencimiento, a la vez de desafío, por ello se presenta de una forma frontal ante el espectador (la mirada lo desafía). Este sentido se ve reforzado aún más por la actitud que presenta de mostrar las uñas de una mano que se levanta por encima del cuerpo. Todos estos elementos pertenecientes al sujeto animado en la escena, son los signos que concretarán el mensaje.

El *Código estético* y la *Función Poética* son los predominantes en esta imagen, pues ilustra de una manera muy subjetiva y estética un fenómeno de la realidad. Los objetos utilizados en la escena son totalmente semantizados y cargados de significados que por ellos mismos no podrían tener. Se trata de signos icónicos, y son símbolos de sus objetos reales, los tres mantienen una relación paradigmáticas con sus objetos, los cuales son representados en ausencia de los mismos, la relación se da por convención o semejanza, según sea el caso.

El *código lógico* interviene también en esta imagen para poder dar orden y coherencia a los elementos compositivos, de tal manera que el espectador pueda entenderlos correctamente, de la misma manera el código morfológico permite reconocer las formas representadas y de acuerdo a esta función, se establecen los enlaces significativos entre los elementos. Así el sentido será lógico y coherente.

El objeto de esta fotografía es entonces la representación de un eclipse de luna, de una manera subjetiva y estética, el soporte son todas las sustancias significativas que se utilizaron para tal efecto, (la modelo), la figura del sol, el fondo y la máscara). Y por último la variante, es la manera en cómo los elementos fueron dispuestos en la escena, sobre todo la actitud y pose del modelo, para lograr el sentido previamente planeado.

La unidad en la imagen se proyecta gracias a la proximidad que existe entre los elementos, de otra manera, no se lograría la unidad de significación porque los objetos y el sujeto no son similares y no podrían ser agrupados por su similitud.



Esquema y líneas de composición:

El formato elegido para esta imagen fue el vertical por ser el que connota movimiento y desarrollo, efecto que para esta fotografía resulta muy importante. La división primitiva del espacio se realizó utilizando la regla de los tercios. Esta división del espacio proporciona 4 puntos importantes donde la figura principal pudo ser dispuesta. Al hacerlo de esta manera, la figura queda adscrita casi en el centro del plano, y aunque la figura pudiera anclarse y verse estática, esa sensación se contrarresta con la pose dinámica y no equilibrada del modelo. La forma en que está dispuesto el cuerpo del modelo, responde a una línea curva, lo cual reafirma la idea de desarrollo y calidez. Para dar un toque de contraste entre el ritmo ondulante de la curva, tanto de la figura humana como la línea que delimita la figura del sol (circular), la posición de los brazos y las piernas del modelo delimitan líneas diagonales con ángulos agudos que connotan desarrollo, movimiento y elevación, esto es., reafirman el sentido de que la figura humana es la que realiza la acción.

El espacio fue también seccionado por líneas diagonales, lo cual nos proporciona una división formal de los espacios. De una de estas líneas nace la dirección en que el cuerpo del modelo está situado. Y de una de las líneas horizontales resultantes de la división del espacio, el modelo tiene su punto de apoyo, al igual que el sol.

Eclipse de Luna en "alto contraste":

Después de haber realizado el análisis general, donde queda demostrado cómo el personaje es el signo cargado de mayor significación, ahora presento las diferencias que implica el traducir la misma fotografía a un alto contraste. El sentido de la imagen es de agresión o defensa por parte de la luna. Es una actitud dramática y fuerte. Al convertir esta imagen a un alto contraste, las figuras adquieren un mayor dramatismo y abstracción, esto porque los volúmenes se pierden casi en su totalidad, porque las figuras se delimitan de una manera más agresiva, los contornos de las figuras "saltan" sin ninguna gradación". La iluminación también adquiere un toque más dramático. Considero que esta traducción del tema aumentó la semantización del mensaje que de por sí ya está tratado de una manera subjetiva. Este aspecto también contrarresta la tendencia realista de la fotografía con lo cual el sentido expresivo se ve reforzado por parte del emisor.



Iluminación:

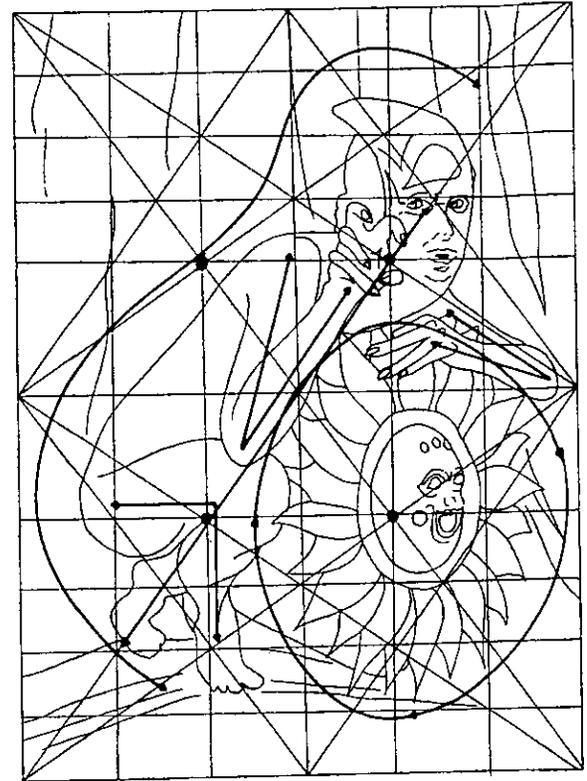
La iluminación de esta toma, respondió a la necesidad de hacer aparecer el cuerpo del modelo poco iluminado y la representación del sol más luminosa, de esta forma se reafirmaría el sentido de que el primer astro no tiene luz propia y el segundo sí. Por ello, utilicé una fuente de iluminación artificial, un solo spot el cual fue situado del lado izquierdo del modelo, casi por detrás de él.

Entonces conseguí, con un rebotador dirigir la luz hacia la superficie del sol, mucho más que al cuerpo del modelo y también conseguí iluminar la suficiente el fondo para que las figuras pudieran ser bien delimitadas.

Con esta única fuente de iluminación indirecta y dirigida, logré obtener una buena gama de grises, pero también sombras fuertes y agresivas, así como brillos intensos, elementos que reafirmaron la intención o significado de la imagen.







El cometido de esta fotografía es primero la ejemplificación del funcionamiento de la *Retórica de los Objetos* dentro de la *Codificación Retórica de la Imagen Fotográfica* en segundo lugar, esta imagen va a ser sometida a un *efecto químico* propio del *Código Técnico*, para que con ello puedan ser reconocidas las diferencias de percepción y significado de una misma imagen pero tratada con efectos diferentes.

Se distinguen en esta imagen dos signos principales:

- 1.- La figura humana (representa un personaje de la comedia antigua).
- 2.- El atrezzo.

Los dos signos son de tipo icónico y mantienen con sus objetos reales relaciones sintagmáticas, o sea, son signos en presencia de sus objetos reales.

Análisis de los signos en la escena:

El primer signo es la presentación de una figura humana masculina, la cual no se muestra en su totalidad, solamente el torso, su rostro y brazos. Tiene una silueta delgada. Su rostro está pintado como un muñeco arlequín. Su cuerpo se encuentra en el segundo plano pues hay otro elemento que se encuentra delante del mismo y que además cubre parte de su cuerpo. Se encuentra recostado en el piso, en posición horizontal, solo hay un punto de elevación pues uno de sus brazos sostiene su cabeza para que ésta no esté totalmente en el suelo. Tiene un gesto triste y melancólico, distraído y pensativo, su cara se esconde tras la pintura, lleva un sombrero de bufón en la cabeza y su cuerpo está desnudo.

Estos aspectos sugieren que se trata de un hombre que es menospreciado o visto como un juguete o que es un juego para alguien. Connota tristeza, sumisión, conformidad, soledad, melancolía. La calidez del cuerpo vivo contrasta con la frialdad de su postura y de los elementos que lleva puestos (el sombrero y la pintura en su rostro), los mencionados elementos sugieren que se trata de un bufón, un vasallo o payaso de alguna corte.

El segundo signo, que es el atrezzo es un elemento muy interesante e importante en esta escena, porque primeramente va a ubicar al personaje principal en un contexto y además lo integra como parte del mismo.



El atrezzo está plagado de formas que pueden ser reconocidas como pequeños muñecos dispuestos por todo el espacio. También son representaciones caricaturescas de la figura humana. En especial hay un muñeco que tiene mayor tamaño que los demás y es el que se encuentra delante del sujeto animado y le cubre parte de cuerpo, el muñeco parece imitar la pose del sujeto, éste si está vestido y en su rostro también pintado aparece una lágrima, como si tuviera también vida. Todos los muñecos se encuentran lujosamente vestidos excepto el hombre. Puede tratarse entonces de un cuarto de juguetes de alguien rico y con poder, los juguetes son objetos, que pueden manipularse al antojo. El atrezzo connota también frialdad y tristeza por carecer de vida propia.

Al observarse esta imagen, resulta obvio notar que los objetos que acompañan a la figura humana son los que van a conferir gran parte de la significación. Los objetos hablarán de quién y cómo es el sujeto. Por esta razón el *Código Morfológico* es de gran importancia en esta fotografía. El *Código estético* también está presente, puesto que la imagen pretende transmitir sentimientos e ideas subjetivas acerca de un tema dado.

La semantización y estetización de la imagen reafirman el sentido que como emisor quiero imponer ante los receptores. Esto quiere decir que por medio de la manipulación de los objetos y el sujeto, yo expreso una idea o interpretación de cierto suceso o tema.

Las funciones *emotiva, connotativa y estética* están expresadas en esta imagen de una manera fácilmente reconocible.

Significado de la imagen:

Con esta imagen pretendo simbolizar el sentimiento y frustración de un personaje de la comedia medieval conocido hasta nuestros días: *Arlequín*. Este es un personaje bufopatético que destinaba su existencia a divertir y hacer ridiculeces para entretención de la corte. De esta forma, su existencia era reducida e invaluada, un hombre despreciado por todos incluyendo a otro importante personaje de la realeza medieval: *Colombina*. Ella desdeña su amor y juega con los sentimientos de *Arlequín* y de *Pierrot*, otro bufón. Ella juega con los dos como si fueran únicamente muñecos.

Por ello *Arlequín* aparece acompañado de todos los muñecos del cuarto de juegos, como si él solo fuera uno más. Está rodeado, pero a la vez se encuentra solo, degradado a ser solo un objeto de diversión y burla. Le acompaña su rival de amores, pero compañero de misma suerte (*Pierrot*), el cual viste lujosamente, pero su tristeza se refleja en su rostro. El hecho de que la figura humana se presente desnuda, es con el fin de connotar que aunque sea el ser animado de la escena, está desprovisto de valor para sus semejantes en especial para *Colombina*. Esta idea se reafirma por



el hecho de que él y Pierrot están posados en el suelo, mientras que los demás muñecos, los consentidos de Colombina, están sentados en la parte superior, en un sillón.

Los rostros de Arlequín y Pierrot, blanquiczos y pintados denotan su condición de pantomima, de fingir algo que no es.

El objeto de esta imagen, es la representación de ciertos sentimientos por parte del *actante* (Arlequín), el soporte es el modelo que es utilizado aquí para representar a un determinado personaje y todos los demás muñecos incluyendo a Pierrot. La variante la manera en como los elementos están dispuestos para connotar la idea general.

Un elementos de la variante en la imagen es la elección del plano de toma, en este caso eligió un o plano medio, con el fin de ilustrar la desnudez del modelo, pero aún más la expresión facial y postural del mismo y su relación con lo demás elementos de la escena.

La unidad de sentido para esta imagen está dada por la repetición de elementos similares, en este caso los muñecos, y también por el poco espacio existente entre el primer plano y el fondo. Esto connota una intimidad como la que se percibe en un pequeño cuarto de juguetes donde se incluye al sujeto como uno más. Los elementos dispuestos de tal forma reafirman el sentido de tristeza y nostalgia.

Esquema y líneas de composición:

El formato de esta imagen resulta ser casi cuadrangular, esto por el tipo de cámara con que fue tomada y el tamaño del negativo que la misma nos proporciona (6X6 cms), de tal manera que el formato resulta ser estático, esto se reafirma porque la disposición de los elementos es horizontal, esto connota tranquilidad. Al dividir el formato por la regla de los tercios, las subdivisiones resultan también ser cuadrangulares, los ángulos rectos de cada uno de los cuadrados dan solidez y equilibrio a la imagen y proporcionan el plano para que sean dispuestos la figura humana y el muñeco *Pierrot*. Así los rostros de éstos dos personajes están situados dentro del área de interés del plano gráfico.

Por el tipo de encuadre, no existe una simetría entre los lados derecho e izquierdo del plano y esto es buen elemento para contrarrestar la casi total inmovilidad de los muñecos y de la pose resignada del modelo y el otro muñeco.



En cuanto a la dirección de la pose de las dos figuras principales, resulta del seguimiento de una de las diagonales estructurales del campo gráfico, el ritmo entonces está alineado con esta diagonal. Pero hay una segunda línea direccional que surge del acomodo pasivo del cuerpo del modelo y su acompañante. Esta resulta ser una línea curva y ondulante que conduce la posición de los brazos, uno de ellos llega hasta la cabeza, donde está un signo muy importante de significación (el sombrero de bufón). Esta línea curva imprime un poco de dinamismo y vida a la estática escena.

"Los juguetes de Colombina y el efecto químico (virado sepia)":

Una vez analizada la imagen, queda demostrado cómo el uso de ciertos objetos en la escena pueden proporcionar ese soporte de significación necesarios para la expresión de una idea. Ahora quiero mostrar cómo un efecto de naturaleza química, en este caso un virado a tono sepia, pueden modificar un poco el sentido original, tal vez enriqueciéndolo, pues ahora se le atribuyen otras cualidades a la imagen o puede suceder que la misma ahora se perciba de otra manera.

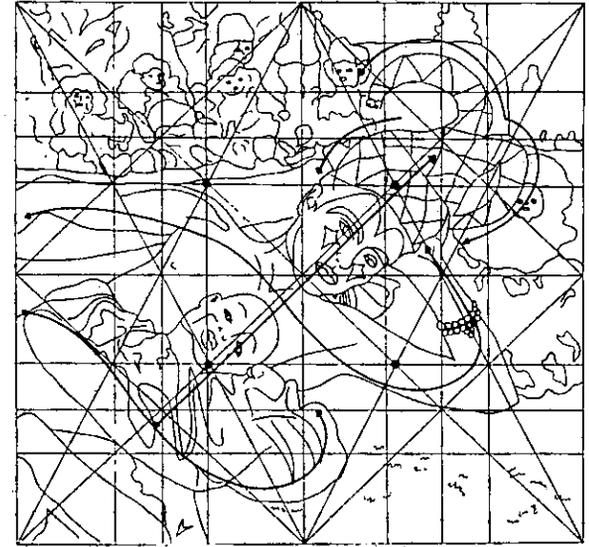
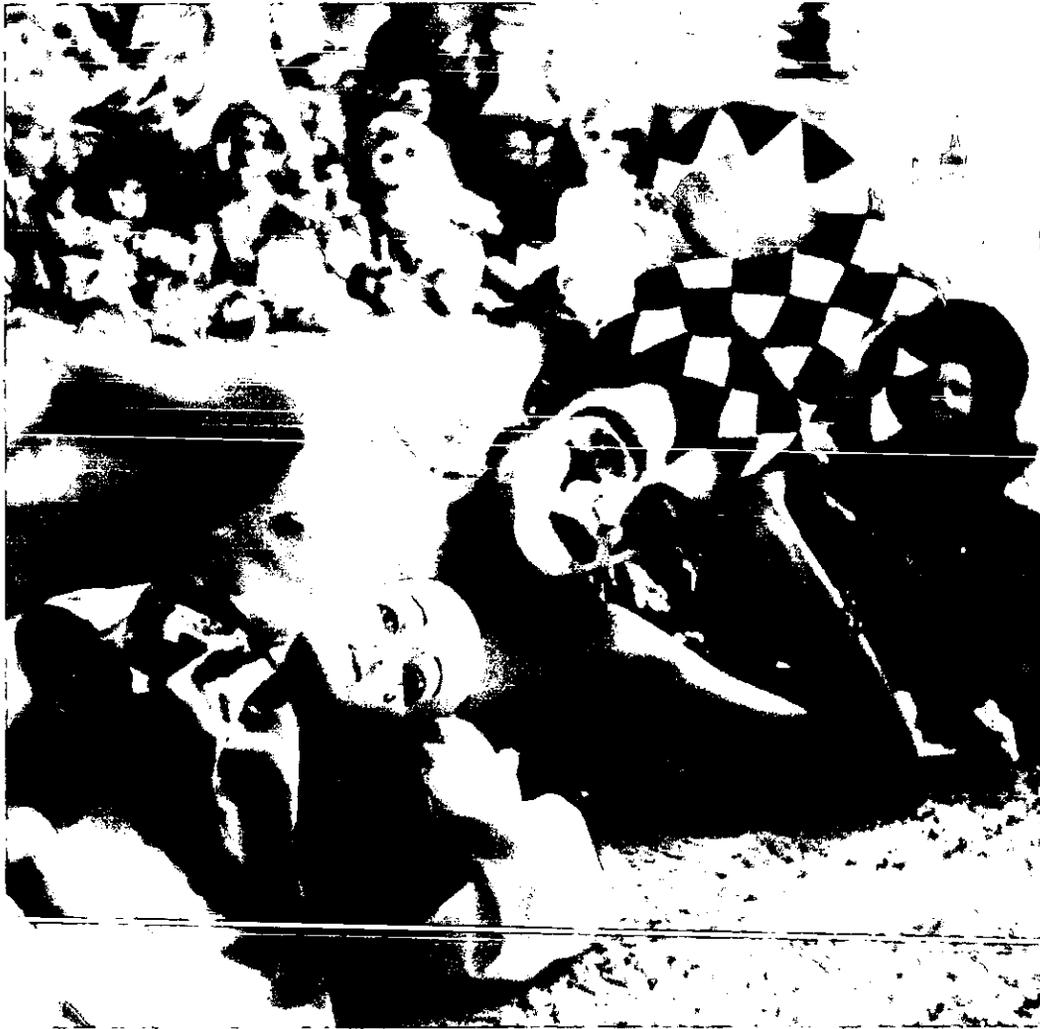
En el caso de esta imagen, que nos habla de sentimientos y emociones humanas como la tristeza y la nostalgia de un personaje, al traducir sus tonos grises a un color sepia, a mi modo personal de percibir, gana en expresión porque el tono expresa una mayor calidez y también por el tono podría decirse que se trata de una imagen muy vieja, (esta es la característica perceptiva de un virado a este tono), con esto se podría reafirmar el sentido de que se trata de una escena del medioevo.

Iluminación:

Se trata de una gran fuente de iluminación natural indirecta proveniente del lado izquierdo del modelo. Una gran ventana con luz de la media mañana proporcionó esta luz suave y pareja que permitió que todos los espacios y planos se delimitaran correctamente, los tonos fueran bien definidos, las gamas de grises suaves y las sombras difuminadas y suaves, algo que acentúa la idea de ternura y nostalgia de la escena representada. La luz también permitió resaltar texturas y el contraste de los tonos más fríos de los muñecos y los tonos cálidos de la piel del modelo







Esta fotografía se efectuó con el objetivo de ilustrar cómo es que funciona la *Retórica de las Formas* dentro de la *Codificación retórica de la Imagen Fotográfica*. Para tal explicación es necesario descomponer el mensaje en sus partes compositivas.

11

Constelación de Vida

En el mensaje se distinguen tres signos principales:

- 1.- El Fondo o atrezzo.
- 2.- La figura humana.
- 3.- La representación del sol.

Los tres signos son del tipo icónico, los tres mantienen en diferentes grado una semejanza con los objetos reales que los producen. El atrezzo y la representación del sol mantienen relaciones paradigmáticas con sus objetos reales, mientras que la figura humana mantiene una relación sintagmática con su sustancia significante.

Análisis de los signos en la escena:

Primeramente en el atrezzo aparecen formas orgánicas, libres, ondulantes, de construcción espiral, circular y curva. Este tipo de formas y líneas que se distinguen infieren movimiento, desarrollo, y calidez al fondo, elementos que pueden traducirse como de vida. Abarca la totalidad del espacio y tiene desde el blanco, pasando por los grises hasta el negro. Puede decirse entonces que se trata de un contexto donde se puede dar el movimiento o desarrollo de una acción.

La figura humana, de apariencia fina, delgada, femenina, está dispuesta en el primer plano de la escena, parece que se conjuga con el fondo, por estar tan cercano a él. Su pose es de tipo fetal como si fuera a nacer o estuviera dentro del vientre materno. Es el sujeto animado, por tanto al que se le conferirá el movimiento y el desarrollo. Pareciera estar suspendida o flotando, su actitud es relajada, mantiene los ojos cerrados y su cabello suelto también denota algún movimiento. Se observa como un elemento ligero y ágil. Su cuerpo y rostro están dispuestos de perfil, el cuerpo está casi totalmente cubierto, solo sus piernas, cara y oídos pueden observarse pero sí se denota que está desnuda. Estos aspectos connotan la impersonalidad de la mujer, tal vez porque representa al género humano, es un signo de vida.



Por último la representación del sol, es el símbolo que viene a concretar el significado final de la imagen. El mismo está dispuesto en primer plano, esto quiere decir que es importante su presencia, se conjuga o más bien cubre o protege al sujeto animado, como si por su protección el segundo pudiera existir. Como tiene una forma circular y algunas líneas quebradas, infiere direccionalidad y desarrollo, además de ciertos puntos de tensión. El símbolo del sol es presentado en la imagen con un rostro gentil y totalmente de frente. Esto puede connotar personalidad, seguridad o poder. En su tonalidad carecen los negros y tiene buena gama de grises claros. Esto puede ser traducido como luminancia, calidez, vida y brillantez.

Con los aspectos delimitados hasta ahora, se pueden ir tomando elementos para la significación del mensaje, éstos elementos resultan más que nada del estudio de la "forma" que presentan los signos representados.

Pero existen otros tantos aspectos que concretan el significado del mensaje, en el caso de esta, es la *Función emotiva o Expresiva*, la que en una primera instancia predomina, pues es un mensaje que expresa la concepción del emisor, en este caso mi concepción acerca del tema del que se habla.

El objeto de la imagen es la representación de la relación entre el planeta tierra, el sol y el ser humano, el soporte son los tres signos distinguidos en la escena, mientras que la variante es la forma en que éstos están dispuestos y las relaciones que se establecen entre ellos, por ejemplo, la tierra nunca sería en realidad del tamaño en que aquí la modelo la representa, pero estas funciones o relaciones de tamaño o escala deben estar sujetas a la intención comunicativa del mensaje. De otra manera el significado no podría ser emitido correctamente. Por ello el sol está en posición frontal, la modelo de perfil, etc.

En cuanto al *Código de la Realidad*, esta imagen no estaría dentro de esta categoría, pues solo es una representación de algo que en la realidad no aparece así. El *contraste* de la imagen si está dentro de los márgenes normales del código cromático, en este caso, la gama de grises. La *escala* está totalmente desvirtuada, los tamaños no corresponden, pero esto es con un fin determinado, lo mismo ocurre con la *perspectiva*, que en esta imagen es nula.

Lo que respecta al *Código técnico* en esta imagen no está destacado muy notoriamente, ni es la intención, solo puedo mencionar que la imagen fue tomada con un objetivo angular, esto provoca que las piernas del modelo se alarguen y el campo de visión sea más amplio. Además, gracias a este objetivo, las formas ondulantes dan énfasis al desarrollo y al sentido de vida y crecimiento.



Significado de la imagen:

La imagen es una representación de la relación entre una constelación, el sol y un planeta donde existe vida. Es la representación del Planeta Tierra dentro de la constelación llamada Vía Láctea. Las formas irregulares y orgánicas del fondo son la sustancia significativa de la constelación o el espacio exterior. La figura humana, en este caso femenina; representa nuestro planeta, el único donde hasta hora se ha gestado la vida, de ahí la relación de mujer-vida, mujer-madre, proveedora de vida. La figura está casi cubierta por una representación o un símbolo del sol, el astro que permite que el desarrollo de la vida se geste en este planeta. La modelo de perfil, connota impersonalidad, representa al género humano, la desnudez de su cuerpo es un signo de naturalidad.

El sol con un actitud alegre y frontal, connota la fuerza y protección que aplica al planeta, sus rayos representados con formas punzantes, reafirma el sentido de agudeza y defensa que proporciona al planeta para que éste pueda subsistir. La posición del modelo, que asemeja a la de un feto en el vientre materno, reafirma esa relación de dependencia con el sol. Esta pose produce que los pies del modelo no estén apoyados en ninguna parte y que parezca que el sujeto flota y que puede ir girando. Esto refuerza la idea de la "no gravedad" que existe en el espacio exterior los movimientos sobre los cuales giran los planetas alrededor del sol.

Todos estos significados son derivados del estudio de la retórica de las formas, (en este caso utilizando la metáfora), cuestiones que predominan en esta imagen.

El significado de la imagen es reforzado a su vez por las siguientes leyes de la *Teoría Gestalt*:

- La proximidad de los tres elementos es tan notoriamente aplicada, que son vistos como una agrupación, (es la idea de la constelación).
- La similitud de formas, que en este caso son todas orgánicas, inducen en la composición un agrupamiento o conjunción de sentidos, entonces se las ve como agrupadas.
- La continuidad y repetición de las formas del atrezo, contribuyen también al sentido de unidad, pues por ser formas repetidas y semejantes se las agrupa.

Para terminar, analizaré las líneas y el esquema compositivo de la imagen, estos elementos son también importantes en cuanto a la significación, lo mismo que la iluminación del motivo.



Esquema y líneas de composición:

La fotografía está realizada en un formato vertical para imprimir dinamismo a la imagen. El espacio gráfico está dividido a su vez por la regla de los tercios. En uno de los cuatro puntos de interés se destina el rostro del modelo, en otro las formas ondulantes del atrezzo, uno más sirve para posicionar el rostro del sol. El último sirvió para ubicar las piernas del modelo. Se trazaron líneas perpendiculares a lo largo del espacio, las cuales denotan la simetría de la figura del sol. Los dos puntos más importantes son el 1°. Y el 3°, donde la actitud de los *actantes* está determinado.

El cuerpo de la modelo está dispuesto mediante una composición informal, que semeja una letra "S", partiendo un poco antes del primer punto de tensión donde se ubica su rostro. Este tipo de disposición reafirma el sentido orgánico de fluidez natural que debe connotar la composición. Esta línea a su vez armoniza y se agrupa con las líneas ondulantes también del atrezzo, existe entre los elementos unidad y reciprocidad.

Por otro lado, una línea quebrada puede distinguirse en la parte inferior del cuerpo de la modelo, en sus piernas, esta línea quebrada da angularidad aguda proporciona a la composición un contraste entre el ritmo ondulante de las curvas y el de las líneas quebradas. Este es un elemento de tensión en la imagen, que connota un movimiento dinámico.

Lo mismo ocurre con la estructura compositiva del sol, que es un círculo, figura que infiere calidez, pero sus terminaciones en punta rompen con el esquema confiriendo un movimiento más agresivo, así puede parecer que el astro va girando con una determinada dirección (la de las manecillas del reloj). Esta insinuación visual puede connotar la idea del tiempo, que también es un elemento en el espacio.

En la composición, no existe la línea de horizonte, por lo menos no se distingue fácilmente, esto es con la idea de imponer el sentido de que la imagen proviene del espacio exterior, por ello las nociones de espacio, distancia y perspectiva en esta imagen no son denotadas.

El ritmo de la imagen está dado por la repetición de formas del fondo, esto proporciona direcciones que son utilizadas para atraer la atención hacia los otros dos elementos de la imagen.

La unidad que conforman el modelo y el sol se ubican en la parte superior del plano, para que así su peso visual no sea demasiado y no parezca que se sale del campo visual. Al no exceder el peso, los sentidos de no gravedad y ligereza se reafirman.

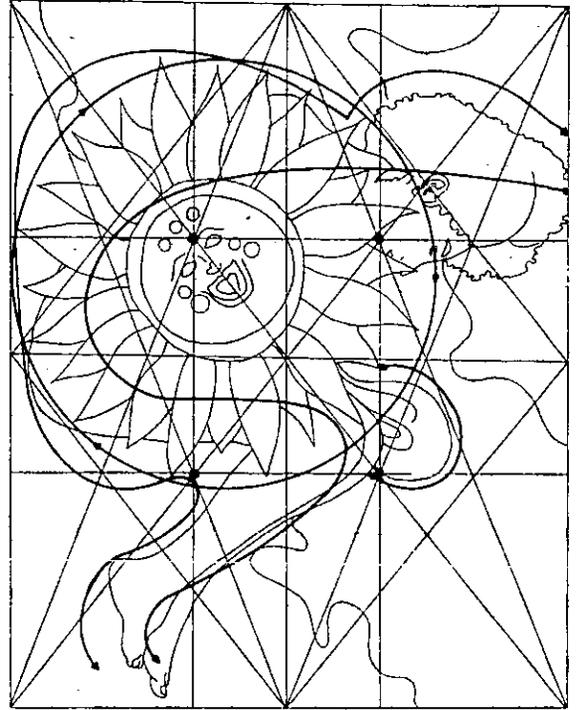


El equilibrio entre las figuras es casi nulo, porque las mismas no tienen un punto de apoyo, es un punto de informalidad dinámica.

Iluminación:

Se trata de una iluminación artificial indirecta, lateral en alto y difusa. Se dispuso de dos *spots*, uno a cada lado del motivo, con una dirección de ángulo de 45 grados, como si se tratase de una gran mesa de reproducción. Cada spot utilizó un difusor, esto con el propósito de eliminar lo más posible las sombras fuertes. Se logró conseguir también líneas suaves para reafirmar el sentido de unidad entre los elementos y eliminar el exceso de volumen o peso en los objetos y el sujeto.

De esta manera, casi no existen sombras proyectadas pero sí brillos importantes que destacan la textura del fondo, de la piel del modelo y del material de la representación del sol.



conclusiones

conclusiones

conclusiones

La culminación del presente Proyecto de Titulación deriva estas conclusiones:

Considero que el proyecto final, cumple adecuadamente con las expectativas de ser una conjunción de una disciplina teórica como lo es la Semiótica, y una de orden práctico como la Fotografía. En la realización del mismo se amalgamaron tanto la experiencia creativa, la capacidad de interpretación y la aplicación de los aspectos derivados de la investigación teórica. Esto dió como resultado, imágenes fotográficas donde los signos juegan un papel preponderante en el contenido o sentido que a cada imagen se propuso imponerle.

Un elemento fundamental para tal efecto, fué la carga teórica implementada a la elaboración de las tomas. Este aspecto concretizó la idea o el sentido ligado a la correcta aplicación de la técnica fotográfica sobre un tema planteado que en este caso fué el Desnudo.

Creo que la fotografía me proporcionó un excelente recurso de expresión y ejemplificación de la forma en que un sentido o significado puede ser transmitido, y que esto puede hacerse de diversas maneras. La fotografía y la producción de sus signos me proporcionaron las "sustancias expresivas" idóneas que requerí para tal efecto.

Resulta interesante observar que en esta ocasión el Desnudo, dejó de ser el resultado de la expresión puramente "sensual" o "sexual" del cuerpo, para convertirse en una materia significativa más rica.

De la elaboración de las imágenes y la aplicación de los códigos semióticos, puedo destacar los siguientes puntos que considero son importantes:

1.- Cualquier objeto o sujeto, puede ser cargado de significaciones que de por sí solo no podría tener, esto es que se puede semantizar algo o a alguien para poder convertirlo en un signo que comunique alguna idea, independientemente del tipo de signo producido.

2.- Hay que tener muy presentes las diferencias entre los distintos tipos de signos que de la fotografía se pueden derivar, (símbolo, icono, index); de esto depende que un objeto o sujeto sea codificado correctamente y que su carga significativa se maneje de una forma adecuada en subordinación con el cometido del mensaje en general.

3.- Se deben reconocer las posibilidades infinitas que de la derivación de la técnica fotográfica pueden ser aplicadas para el significado de una imagen.

4.- Tomar conciencia que no solo la imagen realista es la que puede comunicar correctamente algo. La producción fotográfica nos proporciona tanto imágenes figurativas como abstractas. Puede suceder que una imagen figurativa sea utilizada para connotar significados abstractos, v.g. en mi serie fotográfica, "Inmaterial" sería un caso. Pero también puede suceder a la inversa, cuando un signo abstracto trata de connotar algo una sustancia real. No hay que desvalorizar a los signos abstractos pues muchas veces éstos enriquecen la imagen y otras veces pueden llegar a ser la materia más importante de significación.

5.- Hay que tener presente que hasta el más mínimo detalle en una escena, puede ser de vital importancia para el contenido de una imagen.

6.- El buen conocimiento y manejo de los signos a nivel visual, provocan que estos "tomen vida" al momento de articularlos en un sistema comunicativo, sea del género que sea. En otras palabras, al observar una imagen, no solo debe atenderse al aspecto exterior, (las formas externas), sino más bien las formas expresivas dentro de ellas, (las tensiones o fuerzas expresivas inherentes a la forma), por esta función es que los objetos son dotados de significaciones, son revestidos, semantizados, estilizados; de otra forma, manipulados para un fin dado: *la comunicación*.

7.- La llamada "realidad" en fotografía es solo un concepto, (es una idea que se concibe en el entendimiento), y en nuestra materia de estudio más bien es el resultado del punto de vista de un ojo, la acción de una mano y el pensamiento del emisor, por tanto es "subjetiva".

8.- Cuando ha de crearse una imagen, deben tomarse también en cuenta factores como el contexto histórico-social en el cual ha de desarrollarse, o dotarles de cierta información que les permita interpretar bien u mensaje. Esta es una forma de asegurar la comunicación entre emisor-receptor.

9.- La percepción es también un factor decisivo para el efecto anterior, por ello es necesario aplicar conocimientos de otras disciplinas como la psicología, la sociología o la historia. Estos conocimientos y su aplicación en estos menesteres reafirman el sentido de la imagen.

10.- Los diseñadores gráficos somos los responsables de dar una correcta representación significativa a nuestros mensajes, no solamente crear una imagen bonita o funcional, hay que recordar que toda representación (mensaje visual), es una interpretación de quien la elabora, por ello es importante manejar correctamente aquellos elementos que determinan la adecuada producción de un mensaje visual.

Otro factor a considerar es el de la "previsualización", es decir, la planeación premeditada del cometido del mensaje, del cómo se piensa desarrollar y con qué fin se lo desarrolla. De esta forma se puede asegurar

un poco más que el resultado final sea objetivo y satisfactorio. Tengo que mencionar que este aspecto no funciona de igual manera para todos los géneros fotográficos, me refiero específicamente a las tomas espontáneas o de fotorreportaje, donde el factor de ser inmediatas y no previsualizadas no restan importancia a su nivel comunicativo. En este tipo de imágenes, una análisis de significación se aplicaría a la inversa, es decir, una vez realizada la imagen, su justificación se elabora aplicando aquellos elementos teóricos y compositivos que sustenten su naturaleza comunicativa.

En el caso de mi propuesta personal, considero que el fin perseguido pudo alcanzarse satisfactoriamente. El sustento que me brindaron los estudios semióticos, así como los procedimientos fotográficos fueron vitales para mi cometido, esto es; la expresión de ideas, sentimientos o acontecimientos.

Personalmente considero que las imágenes realizadas fueron el resultado de la utilización de conceptos y temas sencillos con los cuales pude expresar ideas más complejas, entonces el resultado final no fué tan simple. Cada objeto o sujeto dentro de la escena, su disposición, tonalidad, tamaño, su relación con el espacio, su perspectiva, tuvieron una razón de ser plenamente premeditada y justificada. Ese fué el principal fin al complementar estas dos disciplinas.

Importante es señalar que en el caso de mis fotografías, la elección de los temas que represento, reponen a una decisión personal

arbitraria por un lado, pero también a los recursos con los que conté al momento de realizar las fotografías; es decir, los lugares, sujetos y elementos de los que pude disponer en ese momento.

Entonces como mencioné al inicio del último capítulo, al tratarse mi obra de un ensayo fotográfico, el manejo y realización de cada una de las tomas fué meramente subjetivo.

Importante también resulta el visualizar para qué fin o medio se produce cierta imagen, como ya mencioné anteriormente "el medio es el mensaje", y es vital conocer para qué o para quiénes vamos a producir un mensaje visual. Hay que saber elegir y utilizar las sustancias expresivas idóneas para cada tipo de mensaje, hay que manejar la "sintaxis" para poder construir o diseñar un mensaje.

La producción gráfica final, aunque no está realizada con un exagerado despliegue de infraestructura en equipo y material, cumple satisfactoriamente con el cometido y puede inspirar a alguien más para aplicar los conocimientos básicos aquí expuestos para ser aplicados en cualquier tipo de producción gráfica, incluyendo la fotografía.

Deseo, que el estudio y el análisis aquí expuestos, sirvan para la creación de nuevas propuestas acerca de la composición y tratamiento de la imagen en fotografía por parte de otros creadores.

Código: Convención que fija las relaciones entre significante y significado. Consenso social o conjunto de normas institucionales que hace posible la comunicación. Sistema de signos perteneciente a una cultura. Conjunto limitado de signos y procedimientos que, al organizarse, sintácticamente, producen mensajes.

Connotación: Propiedad que posee los signos de agregar un segundo (o tercer, etc), significado al significado denotativo que es inmediatamente referencial.

Denotación: Significado primero, referencial.

Iconicidad: Grado de similitud entre una representación gráfica y su referente.

Icono: Signo que originalmente tiene cierta semejanza con el objeto al que se refiere, o que basándose en códigos perceptivos permite construir una estructura que tenga el mismo significado que el de la experiencia real.

Índice o índex: Signo que está vinculado directamente, de manera física, con el objeto que los produce.

Intertextualidad: Relación que se manifiesta entre el texto analizado y otros textos que se evocan consciente o inconscientemente. Concepto perteneciente a la teoría de las influencias, aplicado a detectar aquellas obras de arte cuyo rastro es posible hallar e un texto.

Mensaje: Es una suma de signos eslabonados con una sintáxis adecuada, con un objeto preciso y manejados también con una retórica que permite menos variaciones en sus efectos a partir de una sucesión asociativa de representaciones.

Pragmática: Disciplina que incorpora al estudio del signo los aspectos contextuales de sus procesos de producción y lectura; así, estudia los mensajes como "actos de enunciación". El signo se considera en relación con sus propios orígenes, los efectos sobre sus destinatarios, la utilización que se hace de ellos, etc.

Referente: Acto real o manifestación del mundo observable que es objeto de la referencia; lo que el signo designa.

Referencia: Acto de relacionarse con los objetos y los hechos del mundo real mediante el referente, significado o sentido.

Relaciones Paradigmáticas: conjunto de relaciones entre signos que se establecen por analogía u oposición ya sea morfológica o semántica. Modo como se asocian los signos intemporal y mentalmente, "en ausencia", por alguna relación de analogía o de oposición entre sus significantes o entre sus significados.

glosario

Relaciones Sintagmáticas: Modo como se asocian los signos "en presencia", constituyendo cadenas lineales, articuladas conforme a normas de distribución, orden y dependencia dentro del plano sucesivo, (temporal: antes/después) del discurso.

Semántica: Disciplina cuyo objeto de estudio es el significado del signo.

Semiosis: Actividad cuyo objetivo es poner en relación un contenido con una expresión. Cadena de los significados connotativos. Se habla de "semiosis ilimitada", en el sentido de que un signo se explica en su propio significado solamente remitiéndolo al signo, el cual se refiere a otro signo y así sucesivamente hasta el infinito.

Semiótica: Ciencia interdisciplinaria que contiene, por una parte, el proyecto de una teoría general de los signos, y por otra parte un inventario y descripción de los sistemas de signos. Todos los fenómenos de la cultura pueden ser observados como sistemas de signos cuya función es vehicular contenidos culturales.

Signo: Todo fenómeno u objeto que representa algo que generalmente es distinto, a lo cual sustituye al referírsele.

Símbolo: Signo que define su objeto de manera arbitraria por una convención.

Sintáxis: Disciplina cuyo objeto de estudio son las reglas de coordinación y unión de los signos. Estudia la estructura interna de la parte significante del signo, con la independencia del significado transmitido.

Sistema: Conjunto organizado de elementos relacionados entre sí y con el todo conforme a reglas o principios, de tal modo que el estado de cada elemento depende del estado del conjunto de los elementos, y la modificación introducida en un elemento afecta a todo el sistema.

Sistema semiótico: Sistema de significación y de comunicación en el que se integran todos sus elementos, que son los signos regidos por principios generales conforme a los cuales se ordenan y se combinan para dar lugar a un proceso de comunicación.

Texto: Unidad de análisis caracterizada por la coherencia de los elementos situados en su interior y que perdería su sentido al ser fragmentado para el análisis. Es posible así, hablar del texto fílmico, televisivo, fotográfico, etc.

- Arheim, Rudolf.** "Arte y Percepción Visual". Alianza Editorial. Madrid. 1984.
"El Cine como Arte". Paidós. Barcelona. 1986.
- Aumont, Jacques.** "La Imagen". Paidós, Barcelona. 1992.
- Baena, Guillermina.** "Manual para la Elaboración de Trabajos de Investigación Documental". Editores Unidos. México. 1987.
- Baena Guillermina y Montero Olivares.** "¿Cómo elaborar una Tesis en 30 días?". Editores Unidos. México. 1988.
- Barthes Roland.** "El Mensaje Fotográfico". Paidós, Barcelona. 1989.
"Retórica de la Imagen en lo Obvio y lo Obtuso". Paidós, Barcelona. 1986.
"La Cámara Lúcida". (Notas sobre Fotografía). Gvo. Gili, Barcelona. 1982.
- Benjamín, Walter.** "El Arte de la Fotografía en la Época de su Producción Mecánica". Ed. Curran, 1986.
"Sociedad y Comunicación de Masas". F.C.E. México. 1981.
- Berger, John.** "Modos de Ver". Gvo. Gili. España. 1975.
- Bettetini, Gianfranco.** "La Conversación Audiovisual". Ed. Cátedra. Madrid. 1986.
- Biblioteca Salvat.** Grandes Temas. Salvat Editores. Barcelona. 1975.
- Bourdieu, Pierre.** "La Fotografía: Un Arte Intermedio". Ed. Nueva Imagen. México. 1979.
- Calabrese, Omar.** "El Lenguaje del Arte". Paidós. Barcelona. 1987.
- Company, Juan Miguel.** "El trazo de la Letra en la Imagen". Cátedra. Madrid. 1987.
- Costa, Joan.** "La Imagen y el Impacto Psico-visual". CEAC. Barcelona. 1988.
"La Fotografía entre Sumisión y Subversión". Trillas. México. 1991.
- Costa, Joan y Fontcuberta, Joan.** "Foto-Diseño". CEAC. Barcelona. 1988.
- D. A. Dondis.** "La Sintaxis de la Imagen, Introducción al Alfabeto Visual". Gvo. Gili. Barcelona. 1977.
- Debray, Régis.** "Vida y Muerte de la Imagen", (Historia de la Mirada en Occidente). Paidós. Barcelona. 1994.
- Dubois, Philippe.** "El Acto Fotográfico". (De la Representación a la Recepción). Paidós. Barcelona. 1986.
- Eco, Umberto.** "De la Manera de Formar como Compromiso con la Realidad en Obra Abierta". Ariel. Barcelona. 1985.
"Cómo se hace una Tesis". Ariel. Barcelona. 1989.
"Tratado General de Semiótica". Lumen. Barcelona. 1988.
- Flusser, Vilém.** "Hacia una Filosofía de la Fotografía". Trillas. México. 1990.
- Fontcuberta, Joan.** "Estética Fotográfica". (Compendio). Blume. España. 1984.
"Fotografía, Conceptos y Procedimientos". Gvo. Gili. Barcelona. 1990.
- Freund, Giselle.** "La Fotografía como Documento Social". Gvo. Gili. Barcelona. 1983.
- Fulchignoni, Enrico.** "La Imagen en la Era Cósmica". Trillas. México. 1991.
- Gauthier, Guy.** "Veinte Lecciones Sobre la Imagen y el Sentido". Cátedra. Madrid. 1986.
- Gibco, James J.** "La Percepción del Mundo Visual". Infinito. Buenos Aires. 1974.
- Gombrich, Ernet H.** "Arte e Ilusión". Gvo. Gili. Barcelona. 1982.
"Descubrimiento Visual por el Arte en la Imagen y el Ojo". Alianza. Madrid. 1987.
- González, Torres Luis I.** "Factores Ergonómicos para el Diseño Gráfico". U.A.M. 1988.
- Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado.** Selecciones del Reader's Digest. México. 1986.
- Gubern, Roman.** "Mensajes Icónicos en la Cultura de Masas". Lumen. Barcelona. 1982.
- Gutraud, Pierre.** "La Semiología". S. XXI Editores. México. 1994.
- López, Rodríguez José Manuel.** "Semiótica de la Comunicación Gráfica". INBA. 1998.
- Panofsky, Erwin.** "La Perspectiva como forma Simbólica". Ed. Tusquets. Barcelona. 1985.
- Pariente, José Luis.** "La Composición Fotográfica". Soc. Mex. De Fotógrafos Profesionales. A.C. de México. 1990.
- Parinas, Felipe.** "Metodología y Técnicas de Investigación Social". S. XII. México. 1992.

bibliografía