

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO, ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

POLISEMIA DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES VISUALES, CON ORIENTACION EN  
COMUNICACION Y DISEÑO GRAFICOS, QUE PRESENTA JUAN ANTONIO MADRID VARGAS

MEXICO, D.F. 1982





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis 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.

## INTRODUCCION:

EL PRESENTE TRABAJO CONTEMPLA UN FENOMENO DE ENRIQUECIMIENTO DE UNA TECNICA, LA CUAL INCIDE DENTRO DEL TERRENO DE LAS ARTES; EN EL SE COMENTARA LA EVOLUCION DE LA FOTOGRAFIA CO MO EXPRESION CULTURAL, SE ESTUDIARA TAMBIEN COMO FENOMENO VISUAL Y SE RECORDARAN ALGUNAS DE SUS POSIBILIDADES TECNICAS; CON EL AFAN DE REALIZAR UNA OBRA GRAFICA DONDE SE INTENTE CONJUGAR ALGUNOS DE LOS CONOCIMIENTOS ADQUIRIDOS A LO LARGO DEL DESARROLLO DE ESTA LABOR.

## INDICE

### INTRODUCCION

CAPITULO I - GENERALIDADES	- GENESIS DE LA FOTOGRAFIA	3
CAPITULO II DE LA IMAGEN	- PROCESO DE COMUNICACION DE LA IMAGEN	14
	- SEMIOLOGIA DE LA IMAGEN	28
	- SOCIOLOGIA DE LA IMAGEN	30
CAPITULO III DE LA FOTOGRAFIA	- DIVERSOS TIPOS DE FOTOGRAFIA	37
	- TECNICA FOTOGRAFICA CREATIVA	40
	- LA MACROFOTOGRAFIA	45
CAPITULO IV DE LA OBRA GRAFICA	- OBJETIVO	57
	- REALIZACION Y CONCLUSIONES	61
BIBLIOGRAFIA	- DE LA FOTOGRAFIA	77
	DE LA IMAGEN	80

**CAPITULO I**

**GENERALIDADES DE**

**LA FOTOGRAFIA**

## GENERALIDADES DE LA FOTOGRAFIA

### GENESIS

Al observar muestras gráficas del inicio de la fotografía nos surgen ciertas ideas de ingenuidad, sin embargo al contemplar como fueron realizadas y con que medios, nuestro parecer se puede modificar.

Tripies, tiendas de campaña, personajes con botas y zaracobs; el aspecto es de un campa--mento de guerra más que de un sitio de labor ciéntífica.

Las cámaras son de uso complicado y los materiales sensibles de capacidades incipientes. Se contaba unicamente con dos posibilidades: o se usaba un daguerrotipo, o sea una placa de cobre sensibilizada con yoduro de plata y revelada con vapores de mercurio, o se recurría a la placa de colodión.

El primer sistema tenía el defecto de que era necesario dar larguísimas exposiciones,

el segundo, el de obligar a trabajar en un soporte húmedo que luego se sensibilizaba por medio de un baño de nitrato de plata. En ambos casos - se requería una habilidad excepcional;

#### EL DOCUMENTO FOTOGRÁFICO

La imagen fotografiada ha tenido siempre, por encima de cualquier otra característica, la capacidad documental. Se puede inventar un cuadro y modificar a voluntad el tema. La fotografía, en - principio registra lo real, lo que se ve y ésta es su característica primordial.

Esta capacidad informativa de la imagen fotográfica empezó a sentirse desde finales del - pasado siglo. A pesar de que los periódicos no podían aún usar directamente las fotografías por la ausencia de los actuales procedimientos fotomecánicos de reproducción sin embargo, estas imágenes tenían gran utilidad para las informaciones gráficas.

Dadas estas posibilidades, los fotógra

fos empezaron a seguir a los ejércitos de guerra y poco a poco sustituyeron a los dibujantes. La fotografía fué convirtiéndose en un instrumento de crónica periodística, fotografiando los sucesos importantes y los personajes célebres.

La fotografía tomó dignidad propia y a medida que iban perfeccionándose los medios de reproducción o de impresión, fue haciéndose más y más útil, hasta llegar a lo que es hoy: un medio insustituible de información.

Un hecho importante fué la labor de un grupo de fotógrafos del pasado siglo que recorrieron América del Norte, desde Alaska hasta Nuevo México registrando escenas de su época. O'Sullivan y Jackson en las reservas indias y las praderas. Otro caso fue el de Gaspar Félix Tournachon conocido como Nadar, fue el primer artista de la fotografía. Su vida y carácter peculiar, contribuyó a hacer de él uno de los mejores fotógrafos de la época. En París trabajó como caricaturista, escritor y reportero para diversas publicaciones, compartiendo esto con otras de sus aficiones, como la mecánica y la

pintura. Lo poco que ganaba lo gastaba compartiendo su vida con sus amigos pintores: Corot, Manet, Renoir, Coubert. Siendo los que un día le regalaron una cámara fotográfica y Nadar se inició en esta labor, lo cual dió a su vida un rumbo diferente y se dedicó con pasión a la nueva técnica.

Abrió un estudio en la Rue St. Lazair y reunió en torno a él, artistas de su tiempo. Fue en aquel lugar donde se dió la primera exposición impresionista; aún cuando sus predecesores habían considerado a la fotografía como un fin en sí misma. Nadar superó esto y no lo consideró así, sino como un medio de expresión. Fue además, precursor del flash actual; el ingenioso fotógrafo construyó un aparato en que mediante la aplicación de una mecha encendida provocaba la combustión de polvo de magnesio.

Al principio comentábamos, la fotografía surgió con una finalidad informativa y documental, pero posteriormente adquirió su primera transforma

ción en la cual, fotógrafos como Nadar, comprendieron que no era solamente un frío documento sino - que podía convertirse en algo más; podía ser una expresión personal.

Para tener una idea de su evolución es necesario remontarse a las escuelas pictóricas y a los movimientos artísticos que surgieron y se desarrollaron durante los años siguientes a su nacimiento. La segunda mitad del siglo XIX, está caracterizada por el movimiento impresionista; espontaneidad, libertad de expresión, manejo de la luz, rotura con el pasado; son las características de aquel pensamiento. Los fotógrafos se acogieron a los mismos temas y a las mismas inquietudes, semejantes a los pintores impresionistas.

Después la "Belle époque", años inconscientes de una vida ligera, donde también la fotografía sufrió una crisis. Las cámaras de fuelle empezaron a hacerse populares. Toda familia acomodada poseía su Kodak y la fotografía se convirtió en el recuerdo

familiar: el retrato romántico encerrado en un óvalo, etc.

La simplicidad aparece, pero algunos se guían en la preocupación, en la búsqueda, los artistas estaban inquietos. Nacieron movimientos artísticos de la ruptura radical con el pasado y con el presente pero en su modo de pensar, sus normas, su forma de expresarse artísticamente; una vez más se filtraba un estado de ánimo especial. Surgieron así posteriormente distintos estilos: el cubismo, el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo, el surrealismo. La búsqueda la actitud de una renovación del arte en ello, es natural que la fotografía no permaneciese ajena. Son un ejemplo: fotógrafos como Nohoev-Nogy, Man Ray, Steiglitz Weston y Steichen, siendo los dos últimos los representativos, claro cada uno en su estilo.

Edward Weston

Weston se inició en la fotografía en -

1902 a los dieciseis años, abrió un estudio en el que atendía todo tipo de fotografía. En 1911 en California, se especializó en la fotografía de bailarinas y de niños. Profundizó en los efectos de luz y en los altos contrastes.

Posteriormente producto de una exposición de pinturas en 1915 en San Francisco, su técnica fotográfica sufre un cambio radical y desde aquel momento se dedica al análisis de la forma, buscando alternativas y objetos que le permitieran plasmar su nuevo sentir.

Sus temas eran: árboles, una pared resquebrajada, una cacerola, una alcachofa partida por la mitad, etc..Pero en todos domina una fuerte carga emotiva, una sensación de sosiego, que tiende hacia un inconsciente sentido de angustia. Muere en Nueva York en 1958, víctima de la enfermedad de Parkinson.

## Edward Steichen

Steichen nació en Luxemburgo en 1870 estudió dibujo y pintura. En 1887 emigró a los Estados Unidos. Realizó trabajos de pintura y fotografía teniendo más éxito como fotógrafo y en 1898, el Salón Fotográfico de Filadelfia admitió sus primeras fotos.

Trabajó con Steiglitz, fotógrafo también y con él fundó una pequeña galería fotográfica: la "294". Fue a París en 1906 donde absorbió las tendencias vanguardistas del viejo continente y a su regreso tomó una posición contraria a la fotografía pictórica tipo "fuve" o expresionista.

Participó como fotógrafo en la Primera Guerra Mundial y al finalizar la contienda, se instaló como Jefe de fotografía de las publicaciones Vogue y Vanity Fair.

Steichen, siempre tuvo mayor propensión a la fotografía humana con sentido psicológico a-

compañado por el espíritu dramático propio de aquella época. Muestra de ello son los retratos de personalidades del momento.

Después de la Segunda Guerra Mundial, trabajó como Jefe de los Servicios Fotográficos. Nombrado director del Museo de Arte Moderno de Nueva York se ocupó de preparar por cuenta del Museo, una gigantesca exposición titulada "Family of Man" que constituyó una antología de la historia de la fotografía, disponiendo de un estupendo material gráfico del hombre, donde muestra sus alegrías, su trabajo, su dolor etc..

En su obra personal no se encuentran imágenes simplemente; cada fotografía tiene una fuerte carga humanística con alto sentido psicológico y documental.

Han existido además un sinnúmero de fotografías importantes como: Cartie, Breson, Ansel etc. pero es interesante hacer notar que la evolución del arte fotográfico se ha basado en el hombre como

inspiración creadora de imágenes; como en el progreso técnico. A cada nueva exigencia del fotógrafo, del artista, ha seguido un esfuerzo industrial ahí las cámaras y las emulsiones, los accesorios y los papeles han permitido las más audaces experiencias...

Este vistazo general dentro del arte fotográfico nos muestra que cada fotógrafo por su propia sensibilidad, será capaz de general nuevos conceptos de sus imágenes: ricos en contenido y en calidades estéticas.

CAPITULO II

LA IMAGEN

## INTRODUCCION

Dado que la fotografía tiene como propósito la producción de imágenes, las cuales pueden tener o no, un significado y que mi intención personal es la elaboración de una obra gráfica - con cualidades polisémicas, es necesario hacer una revisión de los conceptos relativos a su teoría:

### LA IMAGEN EN EL PROCESO DE LA COMUNICACION

La imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del mundo perceptivo (entorno visual), mediante un complejo proceso que requiere la presencia de elementos emisores capaces y de un sujeto receptor.

La palabra imagen viene de imago; figura, sombra, imitación; indica toda representación figurada y relacionada con el objeto representado por su analogía o su semejanza perceptiva. En este sentido puede considerarse imagen a cualquier imitación de un objeto, ya sea percibida a través de la

vista o de los otros sentidos (sonoros, táctiles, etc.). Sin embargo, actualmente cuando nos referimos a la teoría de la imagen se habla básicamente de la representación visual de un objeto.

En la teoría de la imagen, el mensaje tiene que ser visual y los restantes elementos del proceso deberán adecuarse a la naturaleza del fenómeno iconográfico. Para ello, debemos tomar en cuenta el código (conjunto de conocimientos que poseen en común el emisor y el receptor antes de comenzar la comunicación), el cual nos servirá como sistema de correspondencia que nos permitirá interpretar el mensaje visual.

Siempre es necesaria la presencia de un código tal como se ha definido, ya que muchas imágenes fotográficas son analógicas (denotan una realidad pero en otros, estas imágenes comunican otra cosa muy diferente que la mostrada en la fotografía (se trata del mensaje codificado o connotado); lo que les da significación es el que se encuentren en un

contexto determinado; es el caso de la obra gráfi-  
ca que se pretende realizar.

Además de las generalidades anteriores, existe lo que ECO, ha clasificado como subcódigos:  
-iconológicos. (imágenes que significan alguna cosa por tradición.  
-estético (que obedece a la tradición del gusto o las convenciones estéticas) que son factores importantes en la generación de una imagen visual.

Dentro de la naturaleza del mensaje, hay que distinguir también cuatro variables de la imagen:

- 1) Las imágenes propiamente, ej.: la fotografía de identidad de una persona.
- 2) Las imágenes de imágenes, ej.: una fotografía reproducida por la televisión, la foto de un cuadro, o sea toda reproducción de una representación iconográfica.
- 3) Las imágenes de no-imágenes, ej.: (las homonimias) el nombre de una actriz que aparece en la pantalla

cinematográfica al proyectarse el reparto de una película; las letras filmadas no guardan semejanza con la actriz, pero las letras percibidas por el espectador sí mantienen relación con la imagen ya conocida de ella.

Otro ejemplo serían las metáforas visualizadas de las historietas; convenciones gráficas que expresan el estado psíquico de los personajes mediante signos icónicos de carácter metafórico - por ejemplo: el pelo erizado, que expresa el terror del personaje.

4) Las no-imágenes: toda descripción verbal de una imagen.

Otra parte importante en el proceso de comunicación de la imagen, son las llamadas "series informacionales" que son los distintos sistemas de signos y significados que constituyen un código.

Como ya se ha dicho, la imagen suele transmitirse en forma codificada y el emisor de imágenes

para lograr sus fines, recurre a unos sistemas de códigos paralelos en la TV por ejemplo, tenemos la serie visual icónica y la visual lingüística, la serie sonora (lingüística o no) y la paralingüística; cada una de estas con sus propios códigos y subcódigos.

El hecho de que la imagen pueda interpretarse a través de unos códigos y que entre el objeto al que representa y la percepción por parte del receptor, transcurra un complejo proceso de comunicación, supone la existencia de una serie de operaciones de selección: esquemmatización, combinación, transformación, condensación y manipulación. El proceso de esquemmatización. Es aquel por medio del cual son seleccionados los fragmentos de universo que formarán la imagen, siendo el esquema, la representación simplificada y abstracta de un objeto o más, de un fenómeno. Dentro de este proceso de esquemmatización aparecen dos escalas fundamentales: la de abstracción y la de complejidad.

En el momento de la generación de la ima gen por la abstracciopn de la realidad, aparecen distintos niveles de esquematización.

La esquematización junto con la selecc-- ción y la combinación, constituyen las operacion-- es básicas de la semantización de la imagen (pro-- ceso por el cual un hecho o acontecimiento ocurri-- do en la realidad social es incorporado en forma de significaciones.

La selección es la operación que se rea-- liza dentro de un repertorio determinado de unida-- des disponibles. La combinación es la que resulta de manipular las unidades seleccionadas para for-- mar el mensaje visual.

Estas operaciones comunes a todos los me-- dios de expresión y transmisión de la imagen resul-- tan necesarias para crear el "universo semántico", es decir, conjunto de significados que el emisor pretende comunicar mediante un mensaje visual de-- terminado. En la configuración de este universo in-- tervienen otros factores que tienen origen tanto en

la forma y los aspectos superficiales de la imagen como en su fondo o en su contenido: como la significación ideológica, emotiva o sentimental etc.,

#### FORMA Y CONTENIDO

De la conjunción de los factores procedentes de estas dos fuentes de configuración de los mensajes visuales, nacen imágenes de enorme impacto en el receptor denominándoseles "condensadores de significados". Los que pueden ser por ejemplo: de violencia, dramatismo, sexo, etc... que son los que generalmente marcan el carácter de la información.

Aparte de su significación, existe una serie de "protocolos de transformación" del significado de la imagen, logrados a base de combinar la realidad en ella representada con las interpretaciones aportadas por sistemas que le pueden ser ajenas (títulos, lugar donde se colocan, contexto en el que se presenta, etc...)

## SOPORTES TECNICOS

Hasta el advenimiento de los medios tecnológicos de gestación, registro, fijación, proyección y transmisión de la imagen, la mano del hombre (Técnico o artista) constituía , el gran instrumento del agente emisor en el proceso de comunicación visual: los materiales empleados (Paredes, tejidos, pieles, etc..) eran los soportes de la imagen y, finalmente, el receptor tenía que recurrir a la simple observación directa para percibirla.

Esto se prolongó con ligeras variantes hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando las incipientes técnicas de la fotografía abrieron el campo para el desarrollo de la tecnología de la imagen: el cine y la TV. usados como propios o auxiliares fueron perfeccionados y, finalmente surgió el ordenador electrónico que ha proporcionado al universo de la imagen unas dimensiones extraordinarias. En la actualidad dicho aparato, crea -

imágenes e incluso objetos que no existen; en base al cálculo de las superficies maneja la luminosidad, las sombras y las leyes de perspectiva.

Un elemento importante en la génesis de imágenes por medios técnicos eso fue el "studio" irrelevante actualmente en el caso de la imagen fotográfica, que ha pasado a ser hegemónicamente un producto del momento, de la oportunidad (la foto - shock) y (la foto testimonio).

Otro de los grandes descubrimientos de la era electrónica, ha sido el perfeccionamiento de los métodos de archivo, registro, conservación, recuperación y reproducción.

#### GENESIS DE LA IMAGEN

La imagen se inició siendo figurativa, en un intento por parte del hombre, de retener y cristalizar a través del tiempo, un aspecto visual del mundo exterior. De hecho, la imagen sólo es inteligible en la medida en que el receptor que la contempla pueda discernir en ella aspectos universales,

(casas, hombres, etc.); la imagen es descifrable, puesto que es una concretización material (la mayoría de las veces sobre una superficie de papel o de película) de una serie de formas más o menos reconocibles.

Las primeras imágenes fueron dibujos o pinturas que exigían el dominio de una técnica y había un predominio del mensaje estético sobre el mensaje semántico. Posteriormente surge la imagen utilitaria, con la arquitectura; propiciando con ello el proceso de abstracción que provoca una transformación de la imagen que la lleva a perder su iconicidad (grado de coincidencia o similitud entre un signo y lo que éste representa) en beneficio de su significación y de su valor operativo. El signo abstracto, en definitiva, no es ya imagen de la nada, sino codificación directa de algo: su significación.

La imagen puede ser descriptiva o de una situación o de un fenómeno concebido como serie de

situaciones (historietas).

La civilización de la imagen se impone de nuevo en detrimento del signo lingüístico, desde que la imagen puede tomarse rápidamente y a bajo costo y es susceptible de transmitirse y reproducirse sin dificultades técnico-económicas excesivas; como el grabado fué en el inicio. Pero esta civilización de las imágenes no adquiere amplitud hasta el momento en que es más sencillo representar la cosa, fotografiándola y reproduciéndola que describirla con palabras.

#### ETAPAS DE LA EVOLUCION DE LA IMAGEN FISICA

- 1.-La primera imagen: el contorno materializado
- 2.-La aparición de los detalles dentro del contorno
- 3.-La escultura como imagen en tres dimensiones
- 4.-La aparición de las medias tintas
- 5.-Las sombras proyectadas
- 6.-La rotación de los perfiles
- 7.-la yuxtaposición significativa de elementos di--

versos

- 8.-La perspectiva
- 9.-La fotografía
- 10.-La esteroscopia
- 11.-La imagen móvil (cine)
- 12.-La síntesis total: la imagen en el ordenador
- 13.- El holograma: testigo de una imagen en el espacio.

Sin embargo, la mayoría de los mensajes relativos a una descripción del propio mundo, han sido a lo largo de la historia del tipo de doble, hechos a base de imágenes y textos (fotonovelas etc.) Esta superposición de los mensajes en proporciones a menudo muy variables ( en las que a veces la imagen y en otras el texto) responde de hecho, a dos aspectos distintos de la capacidad del receptor para manipular la información; ésto se denomina re-  
cepción en diversidad; donde se tiene en cuenta la integración a través del sistema nervioso central del receptor de un mensaje denotativo funcional y

de un mensaje connotativo estético que aumenta en el circuito nervioso al tiempo de la recepción.

Una manera general de conocimiento de la imagen, se puede dar por el estudio de los diversos grados de iconicidad y de complejidad; dado que toda imagen posee estas dos características.

1) Su grado de iconicidad, correspondiente al tipo de representación de una imagen con respecto al objeto que representa. Es el grado de coincidencia o similitud entre un signo y lo que ese signo quiere decir.

Un caso extremo es el grado de figuración correspondiente a la idea de representación única de objetos o seres conocidos por la imagen percibida por nuestros ojos. Esto se podría denominar: exactitud fotográfica. La fotografía en colores o más genéricamente, el proceso de los contornos y las perspectivas de una fotografía, responden al ideal figurativo.

2) El grado de abstracción, es una magnitud antónima

o inversa al grado de iconicidad. Cuanto más abstracto es un signo con respecto al objeto a que se refiere, menos icónico es.

Entre ambos extremos se situarán las imágenes deliberadamente alteradas (hiperrealismo y abstraccionismo). Fueron los pintores los poseedores de una voluntad de interpretación del mundo visual, quienes iniciaron casi siempre estas variaciones sobre el carácter figurativo de la imagen.

Pero sea cual sea el tipo o estilo elegido, éste deberá ser el adecuado, puesto que de ello dependerá el nivel de comprensión del mensaje, si es que esto se requiere.

Además de los factores de iconicidad o de abstracción, la imagen visual, como lo comentábamos anteriormente; tiene otra característica importante que es la complejidad en su materialización, la que se puede entender al enunciar algunos de sus elementos que son:

A) La elección de sus elementos

- B) Su composición, dimensión formato y diagramación etc.
- C) Su calidad técnica de realización
- D) Sus capacidades de reproducción si se requieren.

#### SEMILOGIA DE LA IMAGEN

Por el análisis del contenido de las imágenes y de las relaciones entre sus partes o de la forma como se dan éstas, obtenemos datos para un mejor conocimiento de la imagen.

En la medida en que una imagen representa a un objeto dentro del conjunto de universales reconocibles y se comporta también como elementos aislables por la (noción de contorno) que obedecen más o menos a las leyes de la naturaleza física y humana. Podemos contemplar los signos visuales coincidentes con los objetos que nos rodean (ceniceros, mesas, elefantes) respecto a los sujetos (artistas, políticos etc.) debidamente reducidos al estado de objetos contextuales por la magia de la imagen, y deducir en esta representación las leyes generales de ensamblaje entre estos elementos. Las cuales po-

seen dos sentidos diferentes que les da su caracterización:

El primero; las leyes intrínsecas a los objetos o sujetos representados.

Y el segundo; las leyes relativas al modo como son representados los objetos. Leyes intrínsecas al mundo de las imágenes que serán a menudo las leyes del arte, de la composición, de la sintaxis de los elementos de las imágenes, del vocabulario, la gramática y la lógica; las cuales nos proponen un sistema de pensamiento visual y una estructura.

La teoría de la Gestalt, considera estas funciones de los elementos constitutivos de las imágenes, bajo una jerarquización y contemplado esto, en marco estructuralista de la percepción, se comprende la existencia de supersignos: signos contruídos por un ensamblaje normalizado o generado por los signos u objetos más pequeños, englobados a su vez en un sistema más amplio. Lo próximo y lo remoto, lo grande y lo pequeño, se hallarán entre los

caracteres que subyacen a esa jerarquía de signos y supersignos por lo que un todo se reconstruye trascendiendo la suma de sus partes.

Existiendo esta jerarquización de signos y supersignos, estamos en posibilidad de estudiar a la imagen mediante lo que ella misma contiene y poder trabajar posteriormente partiendo de sus propios elementos.

#### SOCIOLOGIA DE LA IMAGEN

Para los sociólogos de la imagen interesa más el consumo iconológico que la teoría de la formación de las imágenes. Les es más útil conocer la atención prestada por la audiencia y las exigencias y reacciones del público, que la intención de sus autores, o las características y estructuras del soporte o medio utilizado para comunicar las imágenes. Lo esencial no es la historia de la imagen o el lenguaje visual, sino la relación entre la imagen y sus espectadores.

De acuerdo a los principios de la psico

logía dinámica, ninguna imagen o secuencia de imágenes ejerce una acción aislada. El cerebro del espectador conjuga e imprime automáticamente todo el conjunto informacional.

La psicología del espectador de imágenes nos enseña a estimar determinados factores que; como la atención, la disponibilidad, los centros de interés, el modo de vida y las condiciones afectivas del individuo, pueden desviar, neutralizar, transformar o atenuar los impactos visuales. Las medidas de eficacia del mensaje visual deben basarse en la apreciación de resistencias, distorsiones lagunas o lapsos considerables que atenúan sensiblemente o imponen otra dirección al sentido original de lo comunicado.

De lo que se deduce, resulta imposible aislar al espectador de las imágenes, de su contexto o de su entorno.

Todo evoluciona, y se observan fenómenos de hábito, de saturación, de cansancio y de sensibi

lización a propósito de ciertas imágenes o de determinados soportes visuales y de ahí surge la necesidad de concebir la obra gráfica a realizar como un conjunto de fotografías expuestas en una galería; puesto que ello permitirá conocer las respuestas del observador y éstas serán datos importantes que modificarán la concepción y elaboración de un nuevo trabajo.

Dentro de esta línea de búsqueda LEWIN buscó la síntesis entre la psicología del comportamiento y la psicología de la forma, lo cual fue la clave para establecer ciertas propiedades o reglas del proceso perceptivo.

#### ANTECEDENTES TEORICOS DE LA OBRA

Dentro de la teoría de la imagen encontramos una tendencia desarrollada por Abraham Moles, - junto con Wondt, Fechner, Birkoff y Shannon llamada "estética informacional" y es la que estudia los - efectos de un "mensaje sensualizado" sobre el individuo (ej. mensaje artístico). La estética informa-

cional dice que toda obra de arte en su vertiente de mensaje transmitido por un individuo creador - (el artista) a otro concreto de la masa social - (receptor) obtiene de este mensaje una apreciación o un estado interno convencionalmente denominado - placer estético. Partiendo de la base de que emisor y receptor están integrados en un mismo sistema - cultural; la sociedad impregnada de una concreta - cultura visual, les propone unos repertorios de elementos aceptados y conocidos. De ahí, el artista transmite un mensaje a través del espacio o del tiempo: un cuadro, una fotografía, etc.. que pueden registrarse y descomponerse en elementos analizables. La "estética informacional" se constituyó cuando Shannon introdujo el estudio de la cantidad de información de un mensaje, definiendo en principio los distintos conjuntos de los repertorios de los signos.

El artista (fotógrafo en este caso) deberá organizar una unidad estética denominada mensaje

u obra, en base a una secuencia de elementos tomados de cierta normativa las reglas son: los distintos modos de reunir unos elementos de manera que aporten al individuo receptor cierta cantidad de novedad u originalidad, evitando que el espectador-receptor sea incapaz de realizar una previsión de lo que va a suceder a partir de lo que ya precedió al mensaje.

Este estudio se desarrolla en dos direcciones:

- 1) A través de una teoría de la percepción del mensaje y de la apreciación de las formas que lo estructuran.
- 2) A través de una teoría sociológica que trate de conocer los papeles del creador o el receptor, según sea su cultura, los valores involucrados en el tejido ideológico del mensaje, etc. . Si el mensaje posee una redundancia suficiente, el receptor lo percibirá como una Gestalt.

## POR LO ANTERIOR

Se buscará conjugar aquella síntesis - propuesta anteriormente entre la psicología del comportamiento y la de la forma, tratando de elegir los códigos adecuados que ejemplifiquen las imágenes connotadas o las denotadas con la participación de sus subcódigos iconológicos y estéticos; partiendo tanto de imágenes aisladas como de series informacionales y éstas en sus diversos grados de iconicidad y abstracción; dentro de diversos universos semánticos enfatizados en los casos requeridos, mediante sus condensadores de significado.

Todo ello, más la técnica de elaboración, permitirán obtener en principio una muestra útil que ejemplifique las cualidades polisémicas de la imagen fotográfica.

**CAPITULO III**

**DE LA FOTOGRAFIA**

## INTRODUCCION

Por lo anterior, es necesario recordar un poco las capacidades de la técnica fotográfica puesto que ello nos dará la pauta para la realización de la obra gráfica propuesta.

### DIVERSOS TIPOS DE FOTOGRAFIA

La imagen artística, el cuadro deliberadamente posado para el pintor y realizado con todo cuidado y calidad técnica, basado sobre una conciencia de la realidad; fué puesta en entredicho por la fotografía, ya que ésta utilizó desde sus inicios una técnica simple que garantizaba la exactitud del detalle (salvo en el caso de trucaje, reduciendo así cualquier pretensión de exactitud).

La fotografía liberó con ello a la pintura de su carga funcional y la puso en trance de renovarse, llámese a esta renovación impresionismo, expresionismo, surrealismo, etc..

La imagen artificial de la pintura, se

liberó de la mimesis y posteriormente un campo de la fotografía hizo lo mismo. La imagen puede entonces volverse o no, figurativa o abstracta o ambas cosas. Partiendo de que la fotografía es una imagen, se le pueden aplicar las dos características principales para su clasificación:

- A) Su contenido: de su expresión lograda por su nivel de iconicidad y abstracción.
- B) Su nivel de complejidad en la realización física

A partir de ello, podemos clasificarla según sus fines en:

**Fotografía Documental:** se la caracteriza por representatividad pura y simple de los hechos, objetos o acontecimientos.

**La Foto Testimonial:** al servicio de la memoria, reflejo de un tiempo ejemplo: fotos familiares, históricas, de actualidad.

**La Foto Descriptiva:** foto imagen del mundo, ejemplo: fotos geográficas, aéreas, etc..

**La Foto Científica:** fijación o comunicación de obser

vaciones y experiencias referentes a un proceso o una investigación científica.

La Foto Estética: establece una comunicación sobre la base convencional de la belleza.

Fotografía Semántica: como texto o lenguaje, permite la generalización, la conceptualización y la expresión dentro de lo posible de una realidad total.

La Foto Narrativa: montaje de imágenes-palabra y de imágenes-idea ejemplo: fotonovelas.

Estos tipos generales de función de la fotografía no constituyen elementos separados, pueden aparecer reunidos en un documento visual, susceptible por su riqueza de permitir varios niveles de lectura de la imagen (polisemia). Una fotografía podrá ser a la vez documental, artística o semántica. La calidad del impacto de una imagen puede medirse gracias a esta complejidad de elementos capaces de entrar en varias combinaciones de sintaxis visuales.

Esta capacidad polisémica de la fotografía, se acentúa por las amplias posibilidades que brinda su propia técnica de realización y es así como se logra que, lo que era en su origen una imagen radicalmente figurativa, cobre altos niveles de abstracción o de significación. Por ello, para la realización de la obra gráfica resultante, se recurrirá a una aplicación adecuada de estas cualidades, no sólo porque le son intrínsecas, sino por la riqueza que nos ofrece, de opciones formales.

#### LA TECNICA FOTOGRAFICA CREATIVA

Una fuente importante de creatividad, es el laboratorio fotográfico por su mágica alquimia. Películas especiales o procedimientos particulares donde reina la imaginación y surgen resultados inusitados e interesantes. En este capítulo trataremos de ello y de los procesos de realización.

El proceso más simple que se puede obtener en un laboratorio es la obtención de fotogramas. Puesto que la fotografía se realiza en el laborato-

rio sin requerir de una ampliadora; los únicos materiales son unos papeles de ampliación y quími--cos. Para su obtención basta colocar un objeto o--paco cuzlquiera, sobre el papel de ampliación y exponerlo a la luz. Los objetos dejarán su silueta blanca sobre el papel.

A medida que se vayan controlando estos experimentos obtendremos resultados más interesan--tes. Se pueden realizar exposiciones de distinta -duración. Con ésto se tienen zonas totalmente ne--gras, otras grises y algunas absolutamente blancas. Las siluetas grises quedarán subordinadas en la je--rarquía de valores, a las siluetas negras o blancas.

#### TONALIZACION

Mediante los procesos de alto contraste - que son en realidad una forma de tonalización, se lo gran calidades contrastantes semejante al aspecto de los carteles trabajados con imágenes obtenidas mediante procesos de separación de tonos.

Con las posibilidades del procedimiento, podremos -

obtener copias procediendo de la siguiente forma:

Con un negativo normal expuesto sobre película de alto contraste durante diferentes tiempos para obtener varios positivos que reproduzcan diversos valores tonales, con los cuales, por contacto, se obtienen tantos negativos como calidades de grises requieran. Posteriormente se amplia en el siguiente orden:

Primero, el negativo más oscuro, utilizando una exposición que dé un gris suave, luego proyectaremos los negativos medios y, finalmente el más tenue. La exposición debe ser la misma en los tres casos. El resultado será una perfecta separación tonal por áreas.

#### DIBUJO FOTOGRAFICO

Otra posibilidad que ofrecen las películas de alto contraste, consiste en unir una película negativa con un positivo. Si el registro entre ambas no es perfecto, se obtendrá un negativo a base de líneas.

## TEXTURIZACION

Para dar a nuestras fotografías una textura, se pueden realizar pantallas, fotografiando cristales esmerilados, superficies de cemento, serrín, superficies granulosas, etc. Produciendo negativos o positivos que intervengan por sobreposición en la copia final que vayamos a obtener.

Para aprovechar al máximo las posibilidades de las pantallas de textura, conviene experimentar con entera libertad y utilizarlas tanto con negativos, de alto contraste, como de medio tono.

## SOLARIZACION

Este proceso consiste en exponer la película o el papel de ampliación a la luz blanca durante el revelado, provocando un efecto de inversión de los tonos de la imagen. Este proceso recibe el nombre de efecto Sabattier, por haberlo descubierto Armand Sabattier en 1862.

## SOBREPOSICION DE NEGATIVOS

Consiste en utilizar más de un negativo

para obtener una copia. En su forma más simple es combinar dos o más negativos normales, de tonos graduales para formar una sola fotografía. Ejemplos típicos son añadir nubes a un cielo despejado o animales a un paisaje desértico. Otra forma de ello es utilizar pantallas de textura.

Los montajes más creativos sin embargo, no son simples, sino que combinan el uso de siluetas, pantallas de textura, conversiones a líneas y negativos de alto contraste.

Se puede emplear materiales opacos para - eliminar detalles indeseados e incluso llevarnos a pintar el negativo para eliminar algunos elementos. En esta técnica la imaginación es importante.

#### FILTROS ESPECIALES

Existen diversos filtros que pueden modificar nuestra imagen. Estos los podemos agrupar de la siguiente manera: a) multiplicadores, b) cromáticos, c) difusores, d) enfáticos.

Los primeros proporcionan una repetición

de la imagen tantas veces como cortes tenga el filtro elegido. Los filtros cromáticos se dividen en dos tipos: los que propiamente modifican el color de una imagen y los que por su tonalidad especial son para acentuar el contraste. Los filtros difusores son lentes suavizadores del contraste normal. Estos son de uso común en la fotografía de retratos.

Los filtros enfáticos son de varios tipos: los que añaden elementos como brillos especiales y las pantallas que discriminan elementos para destacar los objetos principales.

#### LA MACROFOTOGRAFIA COMO FUENTE DE CREATIVIDAD

La macrofotografía permite captar toda e clase de objetos tan de cerca, que es difícil reconocerlos. Permite expresarse a través de formas, líneas, colores y estructuras. También puede conseguirse mediante ella resultados interesantes, combinando varias de las técnicas anteriores o luces coloreadas o desenfoques, en fin, influyendo sobre

el efecto final.

Puesto que la muestra gráfica propuesta está dentro de estos terrenos, quisiera comentar un poco sobre esta posibilidad tan rica en capacidades plásticas como interesantes en su técnica de realización.

Para reproducir fotografiando de cerca, tratando de que aparezca la foto perfectamente nítida y a un tamaño regular, será necesario "modificar" el sistema óptico de la cámara, se puede hacer de varias maneras:

Con un lente de aproximación

La solución más sencilla es el uso de uno o más lentes de acercamiento de los cuales existen distintos tipos. La lente se ajusta en la cámara a fin de que se pueda enfocar correctamente a distancias cortas.

#### ARTICULOS DE VARIACION FOCAL

Para las cámaras de objetivo intercambiable existen además otras posibilidades para hacer

fotos de cerca. De acuerdo con las leyes de óptica el objetivo de la cámara proporciona una imagen mayor cuando se aumenta la distancia entre el objetivo y el plano de la película.

Este desplazamiento según la distancia del objeto, hace que éste se aproxime cada vez, permiti--  
tiendo fotografiar desde más cerca. Pues bien, para fotografiar a menor distancia de la normal fijada por la cámara, sólo es necesario alejar un poco el objetivo del plano de la película, intercalando entre ambas partes uno o más anillos intermedios, quedando garantizada una imagen nítida.

Con más posibilidad que lo anterior, es el fuelle regulable, situado entre el objetivo y la caja de la cámara que permite variar fácilmente la distancia objetivo-película.

Cualquier cámara puede ser ajustada, me--  
diante uno o más lentes de aproximación, para hacer fotos cercanas. Sin embargo, el problema se complica cuando la cámara no permite controlar la nitidez a través del objetivo, es decir, cuando va equipada -

con un visor separado. Y entonces surgen dos puntos que debemos tener en cuenta:

El efecto de paralaje y la manera de enfocar.

a) El efecto de paralaje se explica diciendo que: si a través de un visor situado al lado o encima del lente miramos un objeto que se encuentra a corta distancia de la cámara se entiende que el visor y la lente nunca pueden reproducir lo mismo. En las distancias medias y largas esta diferencia no tiene importancia, pero cuando el sujeto se halla a corta distancia los problemas de coincidencia se presentan: cuánto más próximo esté el motivo, mayor resulta la diferencia.

Antiguamente en algunas cámaras incluían en las lentes de aproximación unas referencias que indicaban exactamente la parte del espacio e imagen que se iba a reproducir en la película. Si no disponemos de éstas, tendremos que dirigir la cámara más o menos al azar, con la esperanza de que luego aparezca fotografiada la imagen deseada.

b) Las diferentes distancias de enfoque a que puede fotografiarse con las lentes de aproximación, están indicadas generalmente en una tabla incluida. Todo ello depende además de las características del aparato. Es importante atenerse a la distancia calculada controlando ésta con suma precisión.

En teoría, el lente de una cámara sólo reproduce con absoluta nitidez un sólo punto. Si en vez de él, fotografiamos una superficie amplia como un dibujo que quisieramos reproducir, la nitidez no será perfecta en los bordes. Para corregir el error es necesario cerrar el diafragma.

Si en el caso de un plano tenemos problemas de nitidez, los habrá con más razón con el volumen, por lo que a distancias muy cortas o se cierra el diafragma o la nitidez queda limitada a un punto. Cuanto menor es la abertura del diafragma (osea, -- cuanto más alta es la cifra en la escala), tanto más nítido se hace el espacio delante y detrás del punto o plano de enfoque máximo. Esta nitidez en la profun-

didad de campo.

En el caso de la macrofotografía estas -  
Zonas de enfoque son críticas y por ello la profun-  
didad de campo es determinante, la cual depende de:  
la distancia focal del lente, la abertura del dia-  
fragma y la distancia de la cámara al objeto.

Debemos tener muy en cuenta que una distan-  
cia de toma muy corta, combinada con una gran abertu-  
ra de diafragma, produce una profundidad de campo es-  
casa que es uno de los problemas primordiales de la  
macrofotografía, por lo que tendremos que hacer fren-  
te a estos dos obstáculos básicos: distancia y abertu-  
ra, combinándolos en el punto adecuado, según el resul-  
tado que queremos conseguir.

Al disminuir la distancia focal por ejemplo,  
por el uso de un lente de aproximación más potente, ob-  
tendremos menos profundidad de campo menor, por lo que  
habrá que cerrar más el diafragma para poder reprodu-  
cir nítido un sujeto o modelo con volumen. Pero cerrar  
más el diafragma también significa dejar pasar menos

luz hacia la cámara.

Y por otro lado, un tiempo de exposición más largo crea problemas de movimiento de la cámara y/o del objeto, lo que constituye un nuevo problema que también exige solución. De todos estos factores citados, hay que elegir la combinación adecuada a sus necesidades para cada toma.

Si un objeto ha de aparecer en la foto, ni tido en todas sus partes, en principio conviene no acercarse demasiado. La regulación de la cámara deberá ser de tal forma que tras diafragmar suficientemente todo lo deseado, lo que salga de la zona de nitidez tanto delante como detrás quede correctamente situado.

Si deseamos captar con nitidez el primer término, debemos enfocar sobre la parte anterior del sujeto y diafragmaremos hasta que la nitidez se pierda gradual o rápidamente, hacia el fondo. La elección del fondo conjuntamente con una iluminación adecuada puede acentuar el efecto.

Si deseamos un primer término no nítido, de

beremos enfocar sobre un punto más alejado. De esta forma, jugando con la nitidez selectiva, se puede obtener imágenes de interés.

#### LAS PELÍCULAS EN LA MACROFOTOGRAFIA

Tanto para las películas en blanco y negro como en color rige la siguiente norma general; en la ampliación y en la proyección la nitidez de la imagen disminuye a medida que aumenta la sensibilidad de la película. Hay que tener en cuenta sin embargo, que con una película muy sensible se puede reducir el tiempo de exposición, con lo que disminuye el riesgo de foto movida. Y planear correctamente la dimensión final de la aplicación para que se obtenga con las características deseadas.

#### POR LO TANTO

Los requisitos especiales que deben cumplirse en la fotografía de cerca para llegar a buenos resultados son los siguientes:

Tiempo de exposición corto ( para evitar el desenfoque por movimiento), diafragma pequeño (para obtener

mayor nitidez en la profundidad), material lento de grano fino: para conseguir el máximo detalle de nitidez y de posibilidades de ampliación.

Estos tres factores tienen una estrecha relación entre sí pero desgraciadamente para nosotros la tienen en una forma desfavorable. Si por ejemplo, queremos exponer poco tiempo con una película lenta en la cámara, significa que hemos de abrir el diafragma y nos faltará profundidad de campo, es decir nitidez. Si intentamos combinar una abertura pequeña del diafragma con una película lenta el tiempo de exposición resultará tan largo que durante la toma producirá la falta de nitidez por movimiento, sea porque se mueve el tema, sea porque le falta estabilidad a la cámara.

Una solución para elegir entre estas contradicciones es buscar suficiente luz; con lo cual puede operarse con tiempo de exposición corto, incluso utilizando una película lenta y un diafragma pequeño.

La mayor fuente luminosa es la natural la que se puede utilizar al máximo en el exterior. Si las condiciones luminosas no son adecuadas para hacer una buena foto de cerca, puede añadirse luz de flash en todos los casos. Aunque con la desventaja de no poder determinar de antemano el efecto de iluminación. El flash tiene grandes ventajas, especialmente para este tipo de fotografía.

**CAPITULO IV**

**OBRA PERSONAL**

**POLISEMIA DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA**  
**(OBRA PERSONAL)**

**OBJETIVO: LA BUSQUEDA DE ALTERNATIVAS  
PLASTICAS EN EL CAMPO FOTO-  
GRAFICO MEDIANTE TECNICAS -  
DE REALIZACION ESPECIFICA -  
QUE PERMITAN LA ALTERACION  
DEL SIGNIFICADO PROPIO DE -  
UNA IMAGEN.**

En esta parte del trabajo, pretendo describir la muestra gráfica que presento y la técnica con la que fué realizada para satisfacer el objetivo.

Ella está formada por un conjunto de 5 temas fotografiados con diversos propósitos semánticos, coincidentes unicamente en la pretención polisémica, los cuales han sido elegidos por ser representativos de diversas formas de elaboración y técnica de la concepción teórica de la imagen.

El conjunto total consta de 70 fotografías las cuales corresponden además a una escala determinada de manejo macrofotográfico.

- 1.-Módulos urbanos. Escala de ampliación 1 : 15
- 2.-Detalle de transportes. Escala de ampliación 1:10
- 3.-Manos Escala de ampliación 1 : 5
- 4.-Vegetales Escala de ampliación 2 : 1
- 5.-Microcosmos humano Escala de ampliación 5:1

## CAPACIDADES DE LA MUESTRA TEORICA

1. Módulos urbanos.-imágenes denotadas, icónicas con mensajes connotativos y condensadores semánticos.
- 2.- Detalles de transportes.-Imágenes denotativas, icónicas extremas. Parte de un universo semántico y serie informacionales.
- 3.-Manos.-Imágenes denotativas connotadas, icónicas abstractas, con condensadores semánticos.
- 4.-Vegetales.-Imágenes connotativas, abstractas, con necesidades condensadores semánticos.
- 5.-Microcosmos Humano.-Imágenes connotativas, polisémicas, abstractas y complejas en su realización.

La triplicación anterior destaca los únicamente factores predominantes; puesto que en muchas de las fotografías participan de varias más de las enunciadas.

**ESTRUCTURA DE LOS COMENTARIOS**

- TITULO DEL TEMA**
- PROPOSITO BUSCADO**
- OBJETO ELEGIDO**
- TECNICA DE LA TOMA FOTOGRAFICA**
- TECNICA DE REVELADO DEL NEGATIVO**
- DIMENSION DE LA AMPLIACION**
- TECNICA DE LA AMPLIACION**
- COMENTARIOS**

- 1.-Título      Modulos Urbanos.
- 2.-Propósito fue la búsqueda en el cambio elemental del significado inicial de una imagen.
- 3.-Objeto elegido: elementos que por su constitución o disposición permitieran la alteración del significado inicial de su imagen; por tal motivo se fotografió un conjunto de adoquines dispersos los cuales tenían moldeada la inscripción "Sociedad de Colonos"
- 4.-Se utilizó una cámara de visor telemétrico con una lente angular con el propósito de conseguir un máximo rango de nitidez, dado que requería utilizar la mayor capacidad de acercamiento posible del aparato para enfatizar detalles significantes útiles para nuestro propósito, sin tener necesidad de usar ningún accesorio de apoyo. Se empleo además película reversible de color - que posteriormente sería el negativo de trabajo con la idea de invertir elementalmente la imagen, para que mediante este tipo especial de uso de la

diapositiva, provocara un dramatismo especial por los contrastes obtenidos.

- 5.-La técnica del revelado fué hecha con el proceso E6 de Kodak a una temperatura de 18°C para suavizar el exceso del contraste y lograr una mayor calidad de grano.
- 6.-La dimensión de la ampliación fue de 8 x 10 pulgadas tratando de conseguir uniformidad en el conjunto, utilizar al máximo el material y lograr una sensación de estandarización respecto al significado de estos objetos producidos en serie
- 7.-En la ampliación se utilizó papel grado 3 para tener un punto más alto en el contraste, y revelador dektol diluido en proporción de 1 : 2 con el mismo propósito.
- 8.-Comentarios:

Este tipo de fotografías presentó un resultado visual desconcertante puesto que nos refiere a una situación de irrealidad producto de la propia in...

versión del objeto y del manejo particular de los valores tonales, logrados por las condiciones técnicas con que se elaboró; para conseguir la alteración del significado inicial de la forma e intentar el propósito pretendido; la iconocida de la imagen original adquirió mediante la técnica empleada características connotativas importantes y ésto permitió insuscribir el conjunto dentro de un universo semántico.

- 1.- Detalles de transportes
- 2.- Propósito, fue el cambio de significado de la imagen particular al significado del conjunto.
- 3.- Se eligieron detalles de objetos cotidianos como transportes urbanos, los cuales fueron - fotografiados en su aspecto exterior, destacando ciertos elementos significativos, pero todo ello con el propósito de hacerlos participar de un guión determinado.

#### 4.-<sup>T</sup>écnica de la toma

Con el afán de respetar el aspecto del objeto fotografiado se eligió una película de grano medio con posibilidades de contraste y amplia gama de cualidades tonales la HP4 de la casa ILFORD. Se utilizó además, una cámara de formato 6 x 6 con óptica de 80 milímetros, para evitar al máximo posible la deformación y lenticillas de aproximación de grado intermedio en el caso de las tomas de detalles.

Se trabajó con cierto rigor compositivo cada imagen, con el propósito de evidenciar las cali

dades estéticas de los elementos fotografiados.

#### 5.-Técnica de revelado del negativo

Por las razones anteriores se usó un revelador de contraste medio como el D76 de Kodak que - al ser usado a 24° C enfatiza el detalle sin demérito de valores tonales.

#### 6.-Dimensión de la ampliación

La ampliación se realizó dentro de una dimensión constante de 8" x 10" para buscar unidad en la seriación.

El formato fue diagramado internamente en proporciones para garantizar una composición congruente con la pretensión esteticista de cada imagen, condición inicial de este conjunto.

#### 7.-Técnica de la ampliación.

Esta fue realizada sobre papel brillante y de grado normal para conservar los valores formales de los objetos fotografiados y éste fue - tratado con revelador Dektol en proporción de 1 : 1 para enfatizar ciertas calidades de detalle.

## 8.-Conclusión

En este caso, la técnica de laboratorio no fue determinante como en el caso anterior, en el presente el trabajo consistió en la toma fotográfica, ajustes compositivos de la ampliación y en la seriación misma de - de las imágenes resultantes.

Las cuales no fueron agraciadas en su propósito serieinformacional tal vez, porque la trama elegida era demasiado común con el objeto y esto provocó confusión en el espectador que inconsciente o conscientemente buscaba elementos de mayor interés. Sin embargo como imágenes icónicas estéticas - parte de un universo semántico fueron aceptadas.

1.- Manos

2.- Propósito. A partir de la imagen de un objeto de uso específico, alterar su significado cargándolo de connotaciones de diversas índoles.

3.- Objeto elegido

En este caso fueron las manos, puesto que son instrumentos de trabajo que tienen funciones perfectamente establecidas, por tanto sus factores denotativos son altos; pero que además poseen capacidades de expresión humana notables.

4.- Toma fotográfica: en ella se trabajó mediante una cámara de 35 mm con sistema Reflex de enfoque que permitió observar con precisión las zonas de nitidez significativa, además de tubos de acercamiento que provocaron la variación focal y en consecuencia la capacidad de acercamiento mayor, consiguiendo por los rangos de nitidez condensadores semánticos.

A diferencia del caso anterior se usó una película de alta velocidad como la Trix de Kodak; dado que la mayoría de las tomas se hicieron en movimiento con la intención de evitar la posible artificialidad del objeto fotografiado.

#### 5.- Técnica de revelado del negativo

Por las características de la película empleada que posee una alta granulosidad y un bajo contraste se utilizó el revelador HC 110 en dilución de 1 : 2 de solución de almacenamiento más 1 : 7 para el uso, con el fin de controlar lo anterior y lograr un mayor contraste y definición,

#### 6.- Dimensión de la ampliación 8" x 10" y composición libre en actitud significativa del propósito.

#### 7.- Técnica de revelado

Se utilizó papel brillante revelador Dektol en dilución 1 : 3 y pantallas de difusión o

concentración para enfatizar detalles.

#### 8.- Comentarios del resultado

Este trabajo fue muy interesante, no sólo por el cambio de significados expresivos logrados o por los aspectos formales resultantes sino porque además constituyó la veta y antecedente de los siguientes.

### 1.- Vegetales

### 2.- Propósito

Dado objetos que posean características formales con un mínimo de referentes semiológicos, intentar por medio de la técnica fotográfica o de la composición generar con ellos nuevas imágenes con significado propio.

### 3.- Objeto elegido

Los objetos que se juzgaron útiles para este propósito fueron detalles de gran acercamiento de vegetales y frutas, las imágenes generaron riqueza textural y campo propicio para el propósito.

### 4.- Técnica de toma fotografica

La técnica utilizada para ello fue de gran interés. Se eligió una cámara de visor telemétrico ayudada con un visor de espejo para controlar lo crítico de los enfoques requeridos con una óptica gran angular que permitiera un rango más amplio de la zona de nitidez

y esta lente desfasada de su distancia focal 5cm para lograr el acercamiento requerido, - además la iluminación fue por medio de una lámpara de destello colocada a 45° de ángulo superior con una distancia de 10 cm del objeto. Este tipo de iluminación permitió destacar los valores textuales. La película utilizada fue panatomic X por su gran fidelidad, poca granulosidad y contraste medio.

#### 5.-Técnica de revelado del negativo

Dado lo crítico de la iluminación utilizada, el revelado no se sujetó al tiempo común recomendado sino éste fue reducido en un 2% y vigilado el proceso mediante luz de seguridad. El revelador utilizado fue Microdol X de Kodak. Al máximo de la granulosidad se controló el posible abuso del contraste producto de la iluminación y aumentar la valoración de los grises.

#### 6.-Dimensión de la ampliación

La dimensión fué mayor que en los trabajos ante-

riores. Esta se obtuvo a partir de la medida comercial de 11" x 14" la cual fue alterada para evidenciar el sentido formal de la horizontalidad y verticalidad de las imágenes.

La proporción resultante que se creyó adecuada fue la áure que se consigue al darle valor de unidad a las 14" y reducir al correspondiente .618 las 11" completantes del plano.

#### 7.-La técnica de ampliación

Esta fue libre composición, basada en una diagramación inicial producto del formato elegido buscando destacar los elementos significativos de la imagen que permitieran obtener el objetivo perseguido.

Se utilizó papel de contraste medio con superficie mate esto se hizo con la idea de ablandar la imagen y conseguir cierto aspecto orgánico, sin embargo se requería la presencia de negros e enfáticos por lo que se utilizaron dos baños de revelado: uno inicial suave para obtener valores

tonales. Este fue  $\text{HCl}10$  en dilución de 1 a 14 y un revelador final para conseguir contrastes. Para ello se empleo el Dektol puro.

#### 8. Comentarios del resultado

Lo más importante de ello, fue la pérdida del significado del objeto inicial y la presencia de imágenes con connotaciones totalmente diferentes.

- 1.- Título del tema    Microcosmos Humano
- 2.-Propósito: El cambio de significado de una imagen por dos diferentes y opuestos.
- 3.-Objeto elegido: Estos fueron detalles del cuerpo humano, dado que su aspecto macrofotográfico presenta características de amibalencia significativa.
- 4.-Técnica de toma fotográfica: Ella fue semejante al realizado en el tema anterior.
- 5.-Técnica de revelado: semejante al tema anterior.
- 6.-Dimensión de la ampliación: Con el propósito de - destacar los valores de significado visual perseguido y de enfatizar el concepto de ampliación de los elementos se trabajo en un formato mayor que los anteriores éste fue 16" x 20" .
- 7.-Técnica de ampliación : la parte química fue semejante a la anterior, pero no la óptica que se usó en la ampliadora que fue de mayor luminosidad por la necesidad de una diafragnación mayor; con el - propósito de condensar lo más posible las imágenes porque ésto además provocaría un tiempo de exposi-

ción mayor que habría de compensar. Se utilizó papel brillante grado 3 para rescatar la posible pérdida de contraste por el tipo de revelado del negativo.

- 8.-Comentarios: Este trabajo se hizo con el propósito de aplicar las experiencias anteriores tanto técnicas como expresivas. Su resultado fue interesante en ambos casos, lográndose en buena medida, los aspectos buscados; puesto que las imágenes presentaban un tipo de sensación a primera intención (diferentes, claro, a la imagen propia del objeto) y al observarlas en detalle estas eran modificadas y transformadas.

**Nota.**-Por motivos de claridad las imágenes ilustrativas no se incluyeron dentro del texto. Por lo cual se anexa un juego de diapositivas.

**BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA DE FOTOGRAFIA

Adams Ansel Easton/Natural Light Photography/  
New York, Morgan And Lester/ 1952

Ansel Adams Ansel/Basic Photo/New York, Morgan  
And Lester/ 1948.

Arijon Daniel/Grammar Of Film Language/New  
York, Hastings House/1976.

Simon Peter/Decent Exposures/Berkeley Lalif  
Winsbowpress/1980.

Chamberlain Katerine/An Introduction To The  
Science Of Photography/New York, MacMillan/  
1951

Constantine Mildred/Tina Modotti: A Fragile  
Life/New York, Paddington Press/1975.

Clerc. L/La Técnica Fotográfica/ Barcelona,  
Gustavo Gili/1954

Ghislain Joseph/lootens On Photographic  
Enlarging And Print Quality/Baltimore, The  
Camera/1945.

Hammond Artur/Pictorial Composition In Pho-  
tography/Boston, American Photographic/1970.

Hedgecor John/Manual de Técnica Fotográfica/  
Madrid, Blume Eds./1977.

Jacobs Lou/how To Use Variable Contrast Pa-  
pers/New York, Amphoto/1960

Keim Jean/História de la Fotografia/Barcelona, Oikos-Taw/1971

Kemp Weston/Photography For Visual Communicators/Englewood Cliffs N. J. Prentice-Hall.

Mees Kenneth/The Theory Of The Photographic Process/New York, MacMillan/1978.

Morgan Willard/Correct Exposure In Photography/New York, Morgan And Lester/1944.

Morgan Willard/The Leica Manual/New York, New York, Morgan&Lester/1940.

Mortensen William/Projection Control/San Francisco, Cal., Camera Craft Publ/1977,

Nebllette, Carroll Bernad/Careers In Photography/Chicago, Ziff-Davis Publ/1980.

Nurnberg Walter/La Iluminación en la Fotografía/Ediciones Omega Barcelona/1979.

Gelf Charles/How To Take Action Photographs/New York, Dolphinbooks/1975.

Shepard Harriet/Rosing For The Camera/New York, Hastings House/1960.

Sontag, Susan/Sobre la Fotografia/Barcelona, Edhasa/1981.

Steichen, Edwrd/The Family Of Man/New York, Maco Magazine/1955.

Swedlund, Charles/Photography, A Handbook Of  
History, Materials And Processes/New York,  
Hoir, Rinehart And Winston/1973.

Wilkie Bernard/Creating Special Effects/New  
York, Hastings House/1977

Velsmann Jerry/Silver Meditations/New York,  
Morgan And Morgan Inc./1975.

## BIBLIOGRAFIA DE COMUNICACION

Aicher Orl./Sistema de Signos en la comunicación Visual./ Ed. Gustavo Gili. / 1978

Barthes, Roland. /La semiología. / Ed. Tiempo Contemporáneo. /1970

Berger, René. / Arte y Comunicación. Ed. Gustavo Gili./ 1972.

Berjer, J. /Modos de Ver. / Ed. Gustavo Gili./ 1975.

Berlo, D. / El Proceso de la Comunicación Introducción a la Teoría y a la Práctica. /Ed. Ate<sub>ne</sub>o. / 1973

Cossasús, José Ma. / Teoría de la Imágen. Salvat Editores./ 1973

Dondis, D. /Sintaxis de la Imagen. /Ed. Gustavo Gili. / 1978

Ducrot Ooswald. / Diccionario enciclopédico de las ciencias del Lenguaje. / Ed. Siglo XXI. / 1974

Eco Humberto. /La estructura ausente. Introducción a la Semiótica. / Ed. Lumen. / 1972

Elmer, H. Ket alt. /Miseria de la comunicación visual elementos para una crítica de la industria de la conciencia./ Ed. Gustavo Gili. 1971

Frend, Gisele. /La fotografía como documento social./ Ed. Ateneo. / 1973

Gerstner, Kad. / Diseñar programas. / Ed. Gustavo Gili. / 1979.

Girand. P. / La Semiología. / El Siglo XXI. / 1971.

Itten, J. / Design and Form. / Ed. Reinbrald. 1970

Irimo, W. M. / Imagen Impresa y conocimiento. Análisis de la imagen Prefotografía. / Ed. Gustavo Gili 1975.

Helbo, Andre et alt. / Semiología de la representación. / Ed. Gustavo Gilo. / 1975

Moles, Abraham. / La Comunicación y los Mass Media. Ediciones Mensajero. / 1975

Morris, Charles. / La Significación y lo Significativo. / Ed. Alberto Corazón. / 1964

Moles, A. / Teoría de la Imagen. / Ed. Alberto Corazón 1965

Panders, Pairce. / La Ciencia de la Simiotica. / Ed. Nueva Visión. / 1974

Penicu, G. / Semiótica de la Publicidad. / Ed. Gustavo Gili. / 1972

Prieto, Daniel. / Una introducción a los fantasmas. Elemento para el análisis de mensajes retóricos. Ed. UAM Azcapozalco. / 1978.

Prieto, Luis J. / pertinencia y Práctica. Ensayos  
de Semiología. / Ed. Gustavo Gili. / 1975

Rossi-Landi, F. / Semiotica y Estética. / Nueva  
Visión. / 1976

Sansoure, Frerdinaud. / Curso de Linguistica Gene  
ral. / Ed. Lozada / 1974.