

04.

Capítulo cuarto. **Registro Fotográfico Esencial.**

Javier García Cano
Hernán Jagemann
Silvia Nemaric
José Privitera
Fernando Maggiolo
Débora Cerchiara
Carolina Sorzio
Fermín Amado
Antonella Simao
Lucas Domínguez
Marcos Figueroa
Gaspar Sobral
Natalí Guzman
Antonella Viglianco
Candela Delgado

UBAfadu



FACULTAD DE ARQUITECTURA
DISEÑO Y URBANISMO

200

1821 Universidad
de Buenos Aires

SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN
GEOMÉTRICA

CÁTEDRA ARQ. GARCÍA CANO

www.catedragarciacano.com.ar

catedragc



@catedragc



Cátedra García Cano





UBAfadu

FACULTAD DE ARQUITECTURA
DISEÑO Y URBANISMO

200

1821 Universidad
de Buenos Aires

Cátedra Arq. Prof. Javier García Cano
Sistemas de Representación Geométrica

Año 2026

Ver. A

| | |
|---|-----------|
| 01. La acción de fotografiar..... | 03 |
| Debora Cerchiara y Carla Magnetti | |
| 02. La Fotografía como Registro..... | 16 |
| Debora Cerchiara | |
| 03. El Color..... | 17 |
| Debora Cerchiara | |
| 04. Modos de Ver..... | 22 |
| John Berger | |
| 05. Etapas de un registro fotográfico..... | 24 |
| por Hernán Jagemann | |
| 06. La mirada artificial: fotos de Blossfeldt..... | 31 |
| por Roberto Lombardi | |

Revision Editorial 2026-A:

Hernan Jagemann, Profesor Adjunto

Silvia Nematic, Jefa de Trabajos Prácticos

José Privitera, Jefe de Trabajos Prácticos

Fernando Maggiolo, Jefe de Trabajos Prácticos

Matias Nola, Ayudante de Primera

Diseño Gráfico:

Ruga Diseño, Nomi Galanternik

01. La acción de fotografiar

Por Debora Cerchiara y Carla Magnetti

TEMAS BÁSICOS DE COMPOSICIÓN Y ENCUADRE

Componer es juntar varias cosas en cierto modo y orden. Encuadrar es encerrar en un marco. Estas dos ideas juegan juntas en el espacio que capta en cada toma el objetivo de una cámara. El ojo humano lee naturalmente de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, estas direcciones las entiende como armónicas. Lo mismo con las diagonales. Una diagonal es armónica si la dirección va desde arriba a la derecha hacia abajo a la izquierda. Todos los elementos que obliguen al ojo a seguir otra dirección provocan una sensación “forzada” -a veces de molestia- que en muchos casos puede ser un efecto buscado en la imagen. Al momento de sacar una foto hay que considerar los elementos que estoy fotografiando y su lugar en el cuadro. ¿Hay uno solo? ¿Hay más de uno? ¿tienen otros elementos por delante? ¿Y por detrás? ¿Cuál es el fondo? ¿Cuáles son los límites del cuadro? ¿Es horizontal, vertical o cuadrado?, y en la esfera particular ¿Qué es lo importante de esta escena? ¿Qué es lo que estoy contando? ¿es esta la única opción de encuadre posible? ¿Consigo generar el “efecto” que quiero? ¿Estoy transmitiendo efectivamente mi/una idea?

Mirando al mismo objeto, cada fotógrafo responderá personalmente a cada una de estas preguntas. A veces sus respuestas coincidirán con las de los otros, a veces no.

Algunas reglas de composición

Considerando que una imagen es un relato en sí misma, una historia contada a través de la luz (y los colores), un cuento narrado a través de la composición, existen en fotografía varias reglas básicas utilizadas para conseguir un encuadre efectivo.

Si pensamos a la matemática y la geometría como una codificación para la imagen, encontramos muchas herramientas que nos ayudan al momento de diseñar una imagen.

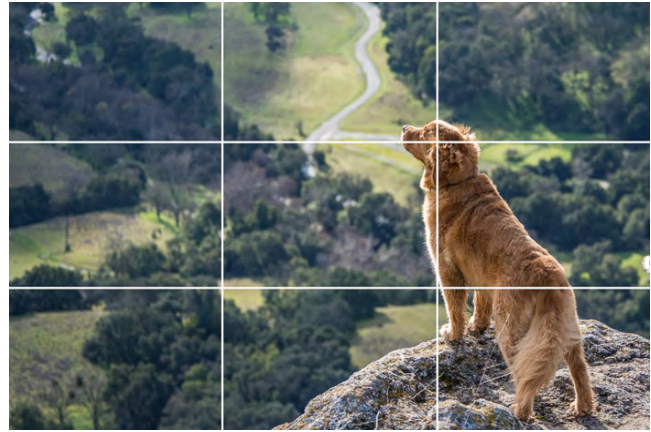
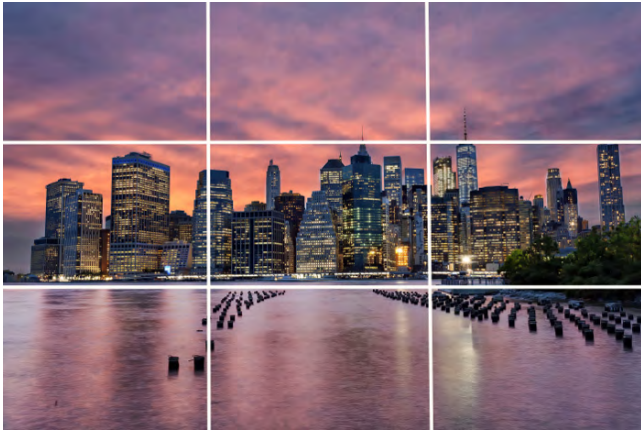
La “proporción áurea” se encuentra siempre en la naturaleza, desde el ADN humano hasta la forma final de algunos seres vivos como flores y caracoles, mucho antes de que se hablara de la famosa sucesión de Fibonacci. La “simetría dinámica” ya se utilizaba como método compositivo en la Grecia Clásica en el diseño de templos, y también es parte de los “trazados reguladores” de Le Corbusier. Tanto la regla de los tercios, como la simetría dinámica (también llamada triángulos áureos) así como el concepto de Proporción Divina, al aplicarse crean fotos naturalmente satisfactorias.

Es difícil decidir de antemano qué tipo de composición usar. La regla de los tercios es la más común y accesible al momento de la toma, pero la elección va a depender de lo que estemos registrando. Los métodos relacionados a proporciones áureas son un poco más complejos pero son una herramienta muy útil en la post producción de las imágenes, al momento de editar y recortar.

Regla de los tercios

La regla de los tercios consiste en dividir el rectángulo en tres partes iguales -tanto vertical como horizontalmente- obteniendo en sus intersecciones unos puntos fuertes que nos servirán para anclar los elementos importantes mientras que las líneas nos servirán para ubicar los horizontes de la fotografía. Como el visor o la pantalla de la cámara nos muestran la grilla, se puede usar directamente en el momento de hacer la toma.

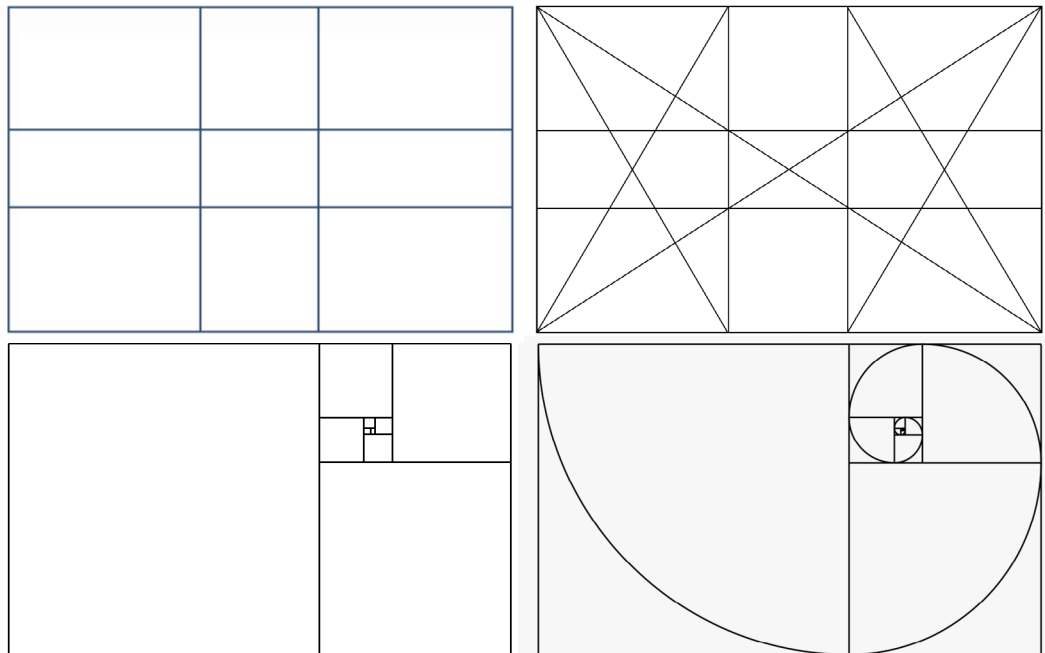
Es cierto que una imagen vale más que mil palabras aunque muchas veces un epígrafe nos ayude a contextualizar lo que estamos viendo.



La divina proporción

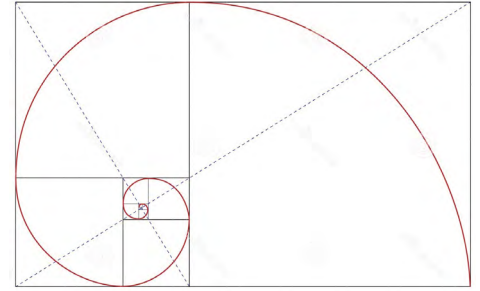
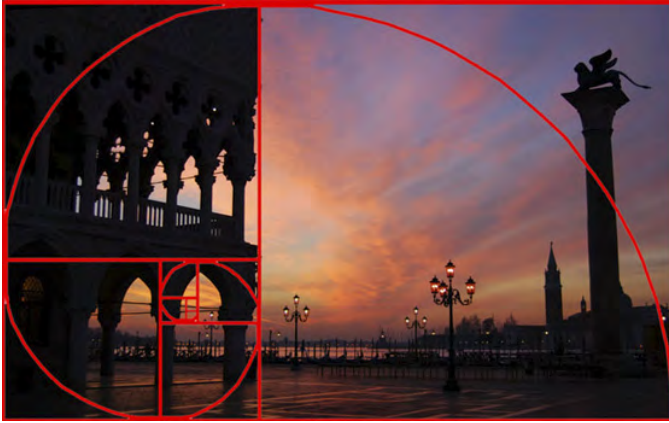
Una regla de composición, que se puede llamar la *espiral de Fibonacci*, la *espiral áurea*, la *proporción áurea*, el *número de oro*. Ayuda a dirigir la mirada a través de toda la foto logrando una composición agradable y balanceada a la vista. Aunque podemos hablar de su uso en obras de arquitectura de la antigüedad y en el arte desde el renacimiento. La proporción áurea viene de las matemáticas y tiene su origen en la serie de Fibonacci, una serie infinita de números que empiezan en: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, etc, en la que la suma de dos números consecutivos siempre da como resultado el siguiente: $1+1=2$; $2+1=3$; etc.; y si dividimos cada número por su anterior la relación es siempre muy cercana al número áureo $\approx 1,618034$.

Mientras que la regla de los tercios divide la imagen en partes iguales, la proporción áurea la divide de forma diferente, en porciones de 1:1.618



Esta serie numérica la podemos aplicar a un rectángulo, colocando los números desde el centro hacia afuera en cada cuadro, donde su lado es la suma de los dos anteriores. Si trazamos arcos de circunferencia en cada cuadrado, obtenemos la espiral áurea, que es una espiral logarítmica cuyo factor de crecimiento es el número de oro.

A diferencia de la regla de los tercios que funciona mejor cuando tenemos que registrar un solo elemento, la espiral áurea sirve para conectar varios elementos diferentes en una composición armónica y estéticamente agradable. Situando el objeto principal en los cuadrados centrales, los otros elementos que conforman la imagen se irán incluyendo en el recorrido de la espiral. La lectura puede ser tanto centrífuga como centrípeta.



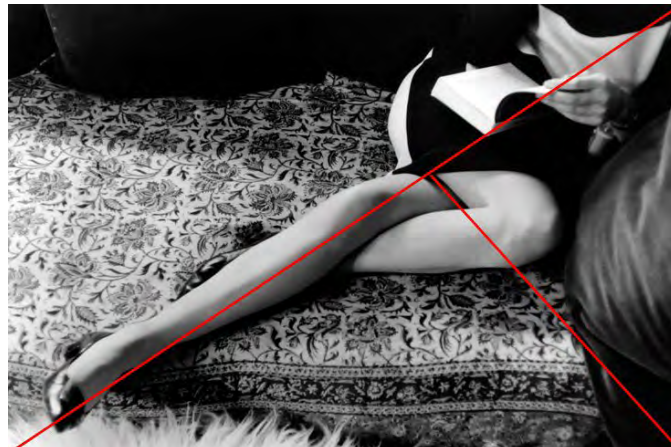
Triángulos áureos o simetría dinámica

Imaginar (o trazar) una diagonal que atraviesa la imagen de una esquina a otra. Luego dos líneas de las esquinas opuestas, que intersectan esa diagonal en ángulo recto, formando cuatro triángulos. Esta regla no es muy exacta, y los objetos registrados encuentran una alineación básica, sin necesidad de una gran precisión.



Ubicar nuestro sujeto en un lugar determinado no va a hacer que el ojo transite la imagen. Las curvas, los arcos, las diagonales y las intersecciones son los elementos que empujan el relato de la imagen quieta.

Lo mejor de todo es que se pueden tener cualquier cantidad de líneas en la toma, siempre que todas funcionen en conjunto. Si buscamos transmitir calma, serenidad y tranquilidad vamos a buscar el dominio de las líneas rectas y si, al contrario, queremos acción y energía, busquemos las diagonales y los triángulos.



Imágenes pertenecientes a Henri Cartier-Bresson.

Punto de vista

Antes de disparar hay que intentar imaginarse el campo de visión como si fuera una foto, lo que nos ayuda a elegir que queremos registrar y que no. Estar en línea recta con el motivo, en vez de disparar desde un ángulo adyacente produce buenos resultados. También fotografiar desde distintas alturas (bien arriba o bien abajo) va a dar puntos de vista a los que el espectador no está acostumbrado.



Simplicidad

Mantener el fondo simple ayuda al espectador a enfocarse en el sujeto.



Geometría

Buscar formas, patrones, simetrías, geometrías atractivas, líneas y curvas. Ubicar esos símbolos dentro del cuadro produce una fuga muy fuerte y hace que el espectador se relacione a partir de un cierto ritmo.



Balancear la imagen

Se trata de equilibrar el “peso” de los elementos para evitar el vacío en la foto. Se puede hacer relacionando el objeto principal con uno secundario, a través de luces y sombras, elementos físicos, personajes, contraste de colores, etc.



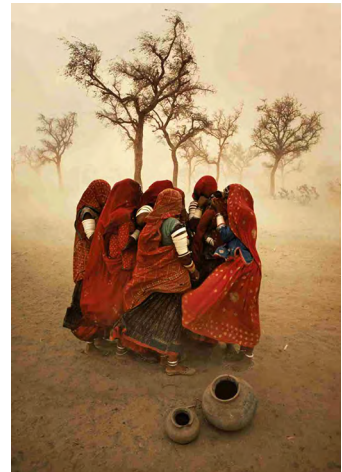
Profundidad

Darle profundidad al fondo haciendo foco en el primer plano y dejar espacio hace que el espectador los separe en capas y sienta que el ángulo es más abierto. La luz natural ayuda a crear profundidad.



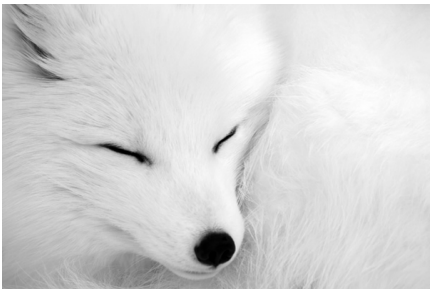
Formas abstractas

Cuando un objeto de forma muy pura aparece dentro del cuadro crea un efecto dramático que el espectador percibe como una intrusión en el tema general de la foto.



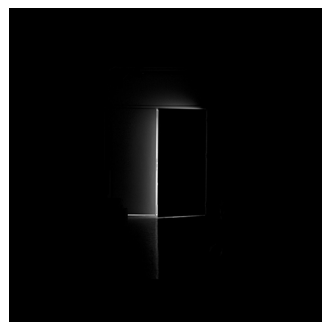
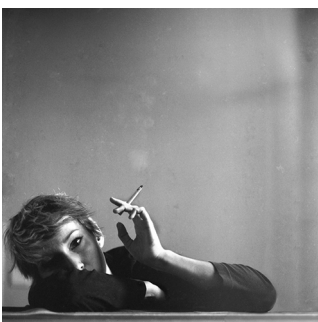
Recorte

No todas las fotos salen perfectas desde la cámara, a veces el recorte las hace más contundentes. Puede ser para eliminar elementos que nos distraen, traer el sujeto a la atención del espectador o cambiar la orientación de la imagen.



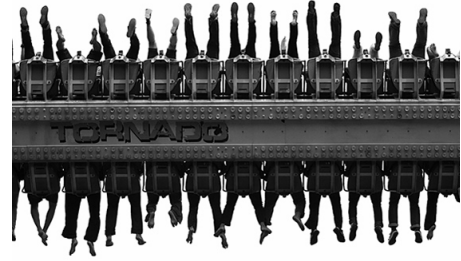
Espacio negativo

Crea más atención hacia el sujeto de la imagen. Muy usado en fotografía artística, el espacio contrasta totalmente haciendo que el espectador identifique enseguida el tema de la imagen.



Romper las reglas

Para poder romper las reglas, primero hay que aprenderlas. Estas son sólo algunas guías para empezar a pensar en los problemas del encuadre y la composición. Si una composición funciona de otra manera, adelante.



CÓMO FOTOGRAFIAR ARQUITECTURA

Hacer un buen registro de un edificio requiere tomar ciertas consideraciones. Una cosa es hacer una foto “en el camino” y otra es elegirlo como motivo. En la segunda instancia, se requieren ciertos preparativos como estudiar la posición del sol y la forma en que afecta al edificio durante el día, para elegir el mejor momento para hacer las tomas, o pensar que orientaciones del edificio son posibles de fotografiar en cada horario. La recomendación es que la iluminación esté distribuida de forma pareja y evitar el mediodía donde los contrastes suelen ser muy agresivos y lograr una buena exposición es una tarea muy difícil. También, la iluminación puede dar resultados muy diferentes en las distintas estaciones del año. Lo mejor es fotografiar en un día soleado y con algunas nubes porque nos permite mantener el contraste de luces y sombras que, con el filtro de las nubes, no es tan pronunciado. Algunos fotógrafos incluso eligen volver al sitio y hacer tomas alternativas en un día nublado (sobre todo las de interiores). Hay que tomarse el trabajo de pensar las tomas principales previamente para aprovechar al máximo el tiempo en la locación.

Cómo vimos en la segunda parte de este apunte, en las *Nociones Técnicas Básicas*, la distancia focal más conveniente para este tipo de fotos es la que corresponde a los objetivos gran angular, porque nos van permitir registrar el edificio completo dentro de la toma desde una distancia relativamente cercana (la vereda de enfrente, por ejemplo). Los objetivos normales también son adecuados pero nos van a permitir sólo vistas parciales, y si estamos haciendo tomas en un área urbana, es posible que -por autos estacionados, colectivos, árboles y otros edificios- no tengamos disponible la distancia necesaria que nos permitiría registrar el edificio entero.

Son fotos que generalmente requieren velocidades de disparo lentas, dada la necesidad de tener poca apertura del diafragma para tener una buena profundidad de campo, y por esto se hacen con un trípode.

Las cámaras con zoom (todas las compactas sin lentes intercambiables) por lo general tienen una distancia focal compatible con un gran angular cuando el zoom está retraído.

Si vamos por la calle y queremos registrar algún edificio que nos llama la atención, tenemos que considerar que al sostener la cámara con las manos vamos a necesitar valores de obturación más altos para asegurarnos que la toma no salga movida, y hacer los respectivos ajustes de la apertura y el ISO para lograr la exposición correcta de la imagen.

CONSEJOS
PROFESIONALES
Gustavo Sosa Pinilla:

1. Empezar de lo general a lo particular.
2. Tratar de que se pueda ver la obra entera
3. Elegir las luces del día para las fachadas según esté orientado el edificio
4. Tratar, en lo posible, de mantener las verticales, no fugar las líneas.
5. Después ir a los detalles.

www.sosapinilla.com.ar

Datos a tener en cuenta:

Distancia. Acercarse al edificio o sujeto tanto como sea posible.

Posición. La dirección en la que apuntamos la cámara es importante, pero el menor cambio en la posición puede afectar la composición de la toma. (y cortar algún elemento como una puerta o una ventana, por ejemplo)

Bordes. Mirar que está apareciendo en los bordes del cuadro cuando hacemos la toma. A veces estamos tan atentos a nuestro foco de atención que nos olvidamos que la cámara ve mucho más y si no tenemos cuidado al encuadrar la imagen, puede aparecer cualquier objeto no deseado.

Organización. Cuidar la relación entre los objetos que tenemos más cerca y los que están más lejos. Considerar que a mayor distancia focal se aplanan y a menor distancia focal se separan.

Perspectiva. Fijarse que las aristas verticales siempre salgan derechas, o lo más derechas posible, dependiendo del lente con el que saquemos las fotos. Para esto, apuntar siempre al horizonte (ya sea a nuestra altura, subidos a algo o agachados) pero que la cámara esté perpendicular al sujeto. Si queremos que la “deformación” sea parte de la composición de la foto, tomemos conciencia de su efecto.

La alineación. Siempre es mejor apuntar perpendicularmente a lo que queremos sacar. Incluso si nuestro objeto es un plano vertical y lo miramos de forma paralela, El plano del sujeto y el plano de la cámara tienen que jugar a nuestro favor.

CONSEJOS
PROFESIONALES
Albano García

Al llegar a la obra a fotografiar, primero hay que recorrerla a pié. Evitar quedarse parado y sacar la cámara para hacer zoom in y zoom out o disparar en ráfaga. Hay que ir y venir, acercarse, alejarse, y ver cómo cambia lo que se muestra y no se muestra de la obra. Cuando identifique qué es lo que quiero “decir” sobre ella, elegir el punto de vista y qué quiero que aparezca en la foto. Recién ahí hay que sacar la cámara para obtener esa imagen. Probar hacer zoom primero con los pies y pensar antes de disparar.

www.albanogarcia.com.ar
www.flaneur.com.ar



Foto de Julius Shulman
Case Study House N°22
Casa Stahl 1959-1960
Pierre Koenig, arq.
West Hollywood
California
EE.UU.

Expansión del espacio. Cuando utilizamos un gran angular, se exageran las profundidades haciendo que los espacios interiores parezcan más grandes de lo que son realmente.

CÓMO FOTOGRAFIAR UNA MAQUETA

Siempre podemos llevar la maqueta al exterior y hacer fotos utilizando la luz natural. Aquí vamos a ver cómo registrar una maqueta en el interior con iluminación controlada. La idea de estas fotos es resaltar las formas, las texturas y los detalles de la maqueta usando la composición y la luz.

Vamos a necesitar

- La maqueta
- una superficie estable de apoyo
- Material para el fondo (tela o cartulinas)
- Una lámpara

Accesorios opcionales: un trípode, un difusor de luz.

Primero vamos a armar la escena. Para esto vamos a construir un “mini estudio” arrimando una mesa contra una pared, y colgando de la pared (plano vertical) una tela o cartulina que forme un plano continuo sobre la mesa, para que funcione como fondo.

El fondo puede ser de cualquier material: tela o papel, blanco, negro o de colores dependiendo de las intenciones del fotógrafo. Hay que prestar atención al grado de reflectividad que puedan tener, y en las telas, considerar las posibles arrugas, porque pueden aparecer sombras no deseadas. Para estas fotos es ideal que el fondo sea liso. El tamaño del fondo va a depender del tamaño de la maqueta, y del lente con el que la registremos.

La iluminación: Cualquier lámpara que tengamos, sirve. (si tiene un brazo extensible, mejor) La luz es fundamental y va a influir en la imagen por su intensidad, posición y temperatura de color (pág. 27) que se puede equilibrar en la configuración de la cámara. (Ver pág. 28). Vamos a iluminar la maqueta con una única fuente de luz y desde un solo lado, para resaltar su tridimensionalidad y darle profundidad. Hay que experimentar y hacer varias fotos de prueba. Si la luz es muy fuerte y quema la imagen, podemos armar un difusor para atenuarla.

La toma: Para este registro sirven el objetivo normal y el macro, que en la cámara está representado con una flor 🌸. Con el lente normal solo vamos a poder acercarnos a una distancia de 50cm, aproximadamente, para hacer foco. Con el macro, podemos hacer foco en distancias mucho menores y capturar detalles muy pequeños. Cuidado con el uso del zoom, porque agrega ruido a la imagen. Es preferible hacer un recorte posterior con el editor de imágenes.

Estabilidad de la cámara: Con la maqueta ubicada e iluminada, vamos a posicionar la cámara. Es muy importante la estabilidad tanto de la superficie de apoyo de la maqueta, como de la cámara, para evitar la trepidación al momento del disparo. Podemos utilizar un trípode o construir un *beanbag*, (una especie de almohadón con un relleno que permite tomar la forma de lo que se apoya) que podemos fabricar llenando una bolsa con arroz que pueda sostener la cámara.

Por las condiciones de iluminación, vamos a utilizar grandes aperturas del diafragma con bajas velocidades por lo que la estabilidad es un factor muy importante a considerar. También es recomendable programar el disparo con el temporizador para no intervenir en el momento de la toma.

Lo ideal es que las fotos de maquetas muestren la materialidad, el grado de brillo de las superficies, sean nítidas, sin trepidación y sin ruido.

Se puede construir un difusor con una caja, cambiando el fondo por una cara de papel calco y colocarlo como pantalla en la fuente de luz.

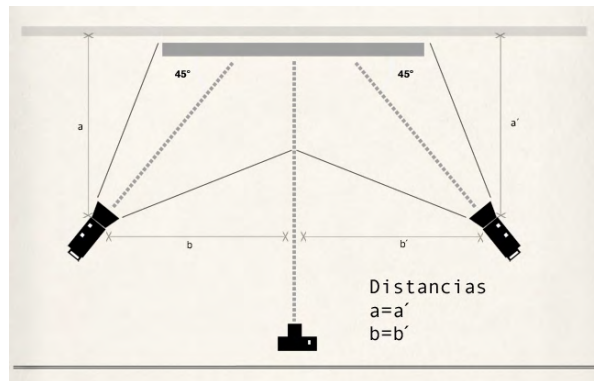


CÓMO DIGITALIZAR UNA LÁMINA

Al momento de reproducir una lámina realizada en lápiz o tinta, deberán tenerse en cuenta una serie de criterios comunes, para lograr un resultado adecuado.

REGISTRO FOTOGRÁFICO

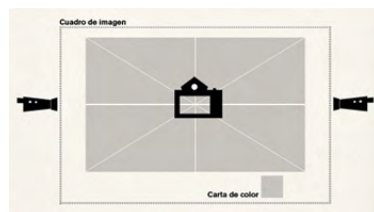
Como punto de partida, hay que colocar la lámina de forma que quede completamente plana y deberá iluminarse desde ambos lados, con dos fuentes de luz, para evitar brillos, reflejos o sombras indeseadas, cuidando que la luz no incida directamente. Es fundamental que la iluminación sea de continua, homogénea, y de una sola tonalidad y hay que asegurarse de calibrar el balance de blancos de la cámara a fines de facilitar el trabajo posterior de edición. Esta condición es probablemente el punto más importante para obtener una buena fotografía.



La cámara se ubicará perpendicular al eje o punto central del dibujo. La distancia de la misma, respecto a la hoja, será decisión del fotógrafo en relación al equipo disponible, pero es importante mantener la condición de perpendicularidad para evitar deformaciones de la imagen.

En caso de haberse utilizado grafito o carbonilla, deberá considerarse que dichos materiales van a producir reflejos metálicos al recibir luz, con lo cual el ángulo de visión (o posición de la cámara) deberá contrarrestar dicho brillo, ubicándose lo suficientemente alto.

No será necesario el uso de equipos profesionales, teleobjetivos, ni grandes angulares, pero resultará de gran utilidad colocar la cámara sobre un trípode o asegurarse sus condiciones de estabilidad (ver pág. 26) a fines de obtener un disparo riguroso.

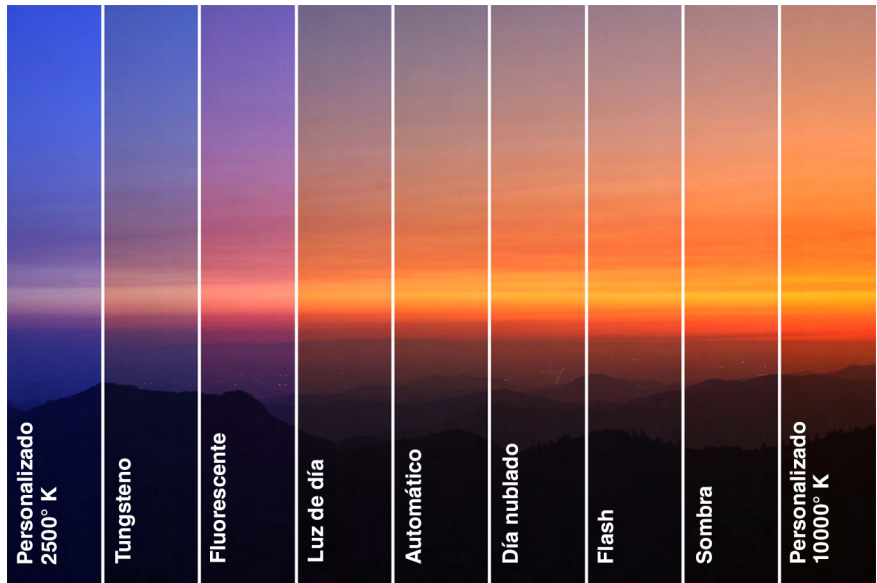


Balance de blancos

Tanto la iluminación natural como las diferentes fuentes de luz artificial poseen distinta temperatura y tiñen de un color particular las fotografías: los tubos fluorescentes hacen que las fotos se vean con un tono verdoso, las lámparas incandescentes hacen que las imágenes se vean más amarillas y cálidas, y la luz del flash imprime una iluminación blanca en los objetos.

Temperatura del color

Las cámaras registran los colores de acuerdo a la luz que entra por el diafragma. Al hablar de balance de blancos, es necesario aclarar previamente el concepto de temperatura del color que se mide en °K, grados Kelvin. Está establecido que la luz de día, teóricamente perfecta, equivale a 5500 °K; para días nublados esta temperatura sube, produciendo un predominio de azul en la imagen (12000 °K); en el interior de un edificio, con iluminación artificial, habrá un predominio del rojo.



Las cámaras digitales tienen una función denominada balance de blancos que permite -eligiendo el tipo de iluminación predominante en el ambiente- sacar la foto compensando dichas condiciones. También existe en las cámaras una función personalizada (custom), que toma de muestra un blanco puro y en base a esta muestra la cámara corregirá los colores en las fotos cuando se utilice esta función.

Por medio del ajuste de blancos, la cámara muchas veces hace correcciones que el ojo humano no puede percibir al momento de tomar una fotografía.



ESCANEO

Concepto de resolución de imagen

La resolución de una imagen es la relación entre su dimensión digital y su medida física. Esta variable se expresa en píxeles por pulgada, e indica la precisión con la que puede definirse la imagen. Como dijimos antes, la dimensión digital se mide en píxeles de largo por alto. (ver pág. 5)

En una cámara, la resolución se representa en la cantidad de píxeles de ancho por alto de la imagen que dan cuenta de la capacidad de esa cámara para reproducir detalles finos.

Es decir, si tenemos la misma imagen en dos versiones, una de 1920px x 1080px y otra de 2220px x 1380px, la segunda va a tener más detalles y va a resistir más ampliaciones sin perderlos.

La resolución de la imagen va a estar sujeta a su dispositivo de salida y el tamaño de ese dispositivo. La mínima resolución de una pantalla es de 72ppi., la más común, y la que tienen la mayoría de los monitores. Los smartphones, en cambio, tienen resoluciones mayores llegando en algunos casos a los 469ppi. Las pantallas Retina tienen una resolución de 227ppi hasta 326ppi. El ojo humano sin entrenar no es capaz de distinguir por encima de 287ppi. Por esto, la resolución para una impresión que se utiliza es de 300ppi.

Si el destino de la imagen del ejemplo fuera un archivo digital, la imagen mide;
 $1920\text{px} / 72\text{px/pulgada} = 26,66 \text{ pulgadas} > 67,73\text{cm}$
 $1080\text{px} / 72\text{px/pulgada} = 15 \text{ pulgadas} > 38,1 \text{cm}$
 $1920\text{px} \times 1080\text{px}$, a $72\text{ppi} = \mathbf{67 \times 38\text{cm}}$

En cambio si vamos a imprimirla:
 $1920\text{px} / 300\text{px/pulgada} = 6,4 \text{ pulgadas} > 16,25\text{cm}$.
 $1080\text{px} / 300\text{px/pulgada} = 3,6 \text{ pulgadas} > 9,14\text{cm}$
 $1920\text{px} \times 1080\text{px}$, a $300\text{ppi} = \mathbf{16 \times 9\text{cm}}$

¿En qué casos importa esto?

Si vamos a usar la imagen a 72ppi del ejemplo para una presentación digital en tamaño A3 ($29,7 \times 42\text{cm}$), claramente con $67 \times 38\text{cm}$. sobra, con lo que podemos reducir su tamaño o aumentar su resolución.

La resolución máxima que podría tener para el tamaño A3 es:

$42\text{cm} / 2,54\text{cm} = 16,53 \text{ pulgadas}$.

$1920\text{px} / 16,53 \text{ pulgadas} = \mathbf{116,15\text{ppi}}$

Si quisiéramos imprimirla, con la resolución adecuada de 300ppi , la misma imagen que mide $16 \times 9\text{cm}$, no alcanza para cubrir la hoja. Si la utilizamos, con la máxima resolución de 116ppi , que permite para ese tamaño, van a notarse los píxeles y la imagen no va a tener la definición necesaria.

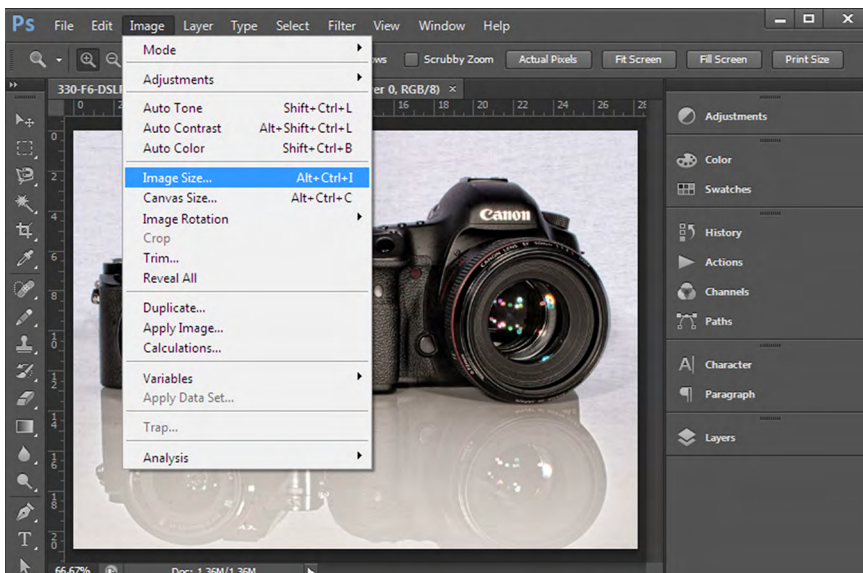
Todos estos cambios en las dimensiones físicas de la imagen no afectan el tamaño del archivo (ver pág. 6). La imagen en colores de $1920\text{px} \times 1080\text{px}$ va a pesar $5,93 \text{ MB}$ tanto a 72 como a 300ppi .

En el proceso inverso, para pasar un elemento físico a una imagen digital utilizando un scanner -que funciona iluminando el documento dirigiendo la luz reflejada sobre un elemento fotosensible- nosotros elegimos la resolución que va a tener esa imagen, que va a depender de la finalidad y de su tamaño original. Siempre es conveniente escanearla en una resolución mínima de 300dpi . Si el tamaño real fuera menor que la medida en cm. pretendida para la imagen final (escanear una estampilla o una foto antigua de $10 \times 15\text{cm}$.) hay que determinar el tamaño resultante, calcular los píxeles en la resolución final deseada; y calcular la resolución efectiva de escaneo. (se escanea a tamaño real, con mayor resolución)

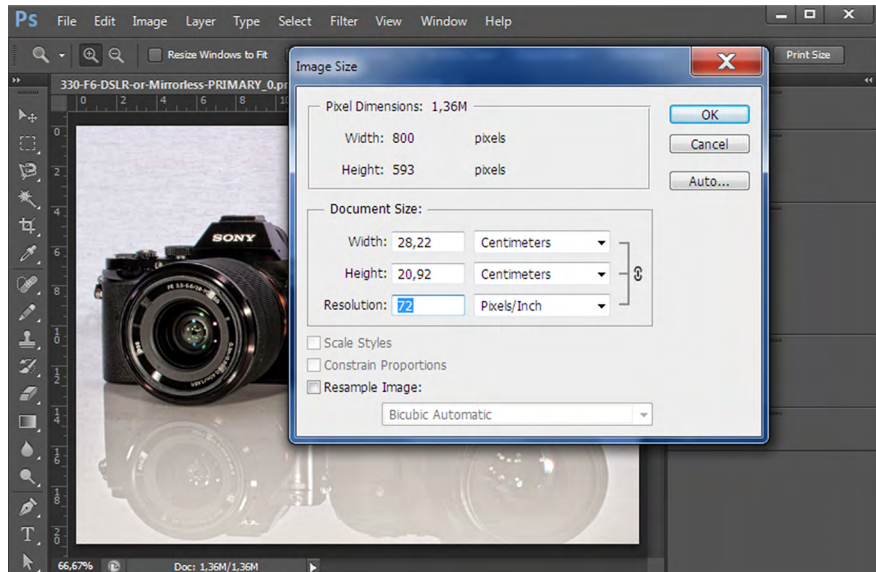
Una vez que la imagen está digitalizada, se puede editar para modificar sus dimensiones con un editor de imágenes, en este caso Photoshop:

> Abrir el archivo

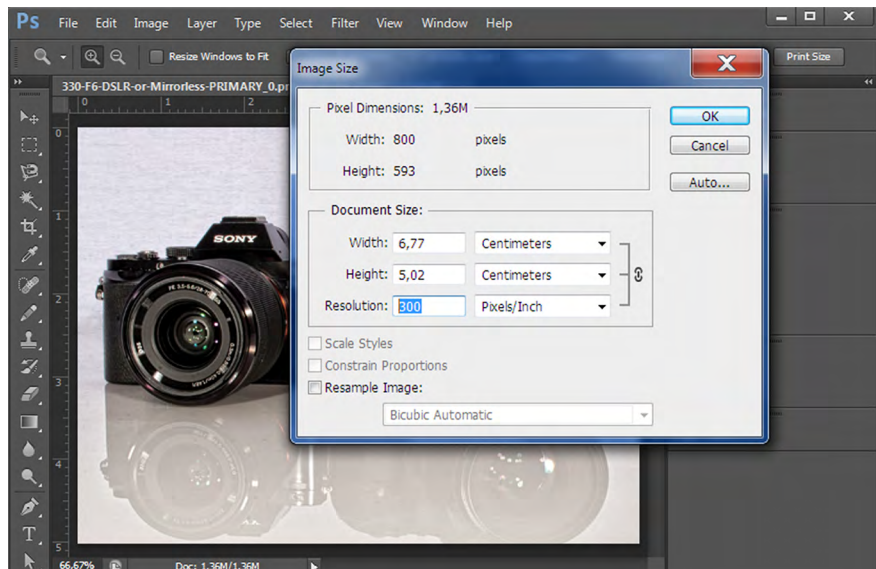
1. Ir a: Imagen (*image*) >Tamaño de imagen (*image size*)



2. se abre un cuadro que muestra el tamaño en píxeles, la medida física y su resolución.



3. Podemos cambiar la resolución (*resolution*) sin alterar los píxeles del archivo cuando tenemos todas las casillas inferiores desmarcadas.



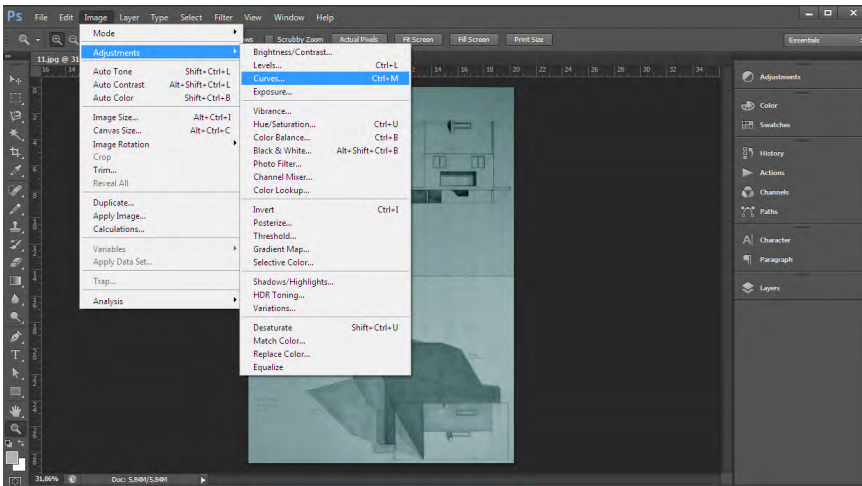
Cuando lo que queremos es cambiar el tamaño físico de la imagen, siempre puede bajarse su resolución sin que pierda nitidez ni calidad. No puede hacerse a la inversa.

Edición del balance de blancos

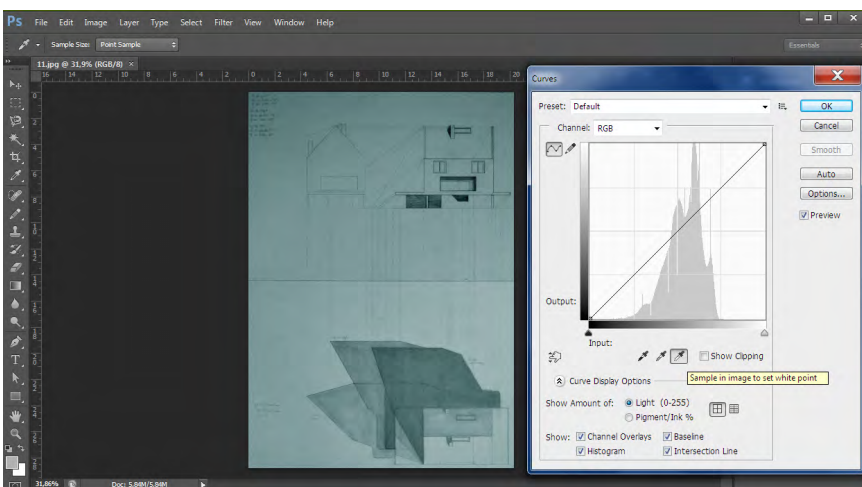
Realizado el proceso de digitalización mediante registro fotográfico o escaneo, es posible que los colores de la imagen aún no resulten los deseados, para esto vamos a aplicar una corrección del balance de blancos con el editor de imágenes (Photoshop)

>Abrir el archivo

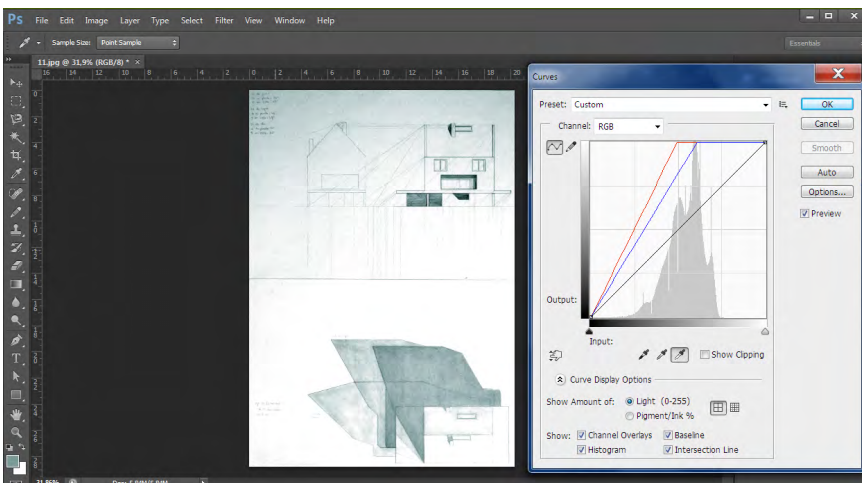
1. Ir a: "Imagen" (*image*) >"Ajustes"(*adjustments*)> "Curvas" (*curves*)



2. Se va a abrir un cuadro de funciones. Verificar que diga Canal RGB en la parte superior. En la parte inferior, debajo del cuadro de curvas, tomamos el gotero de la derecha, que corresponde al blanco, los otros dos son para negro y gris



3. Con el cursor en forma de gotero, hacemos click en la parte de la imagen que queremos convertir a blanco y le damos ok.



4. Archivo (*file*) > “guardar como”(Save As). Se recomienda conservar siempre el original.

Opcional: Si la imagen queda demasiado clara, luego del paso 3 vamos a: “Imagen”>”Auto Contraste” y seguimos con el paso 4.

Cuanto más cuidado y dedicación le brindemos a la toma de la imagen, mejor va a ser el resultado y más simple cualquier edición posterior.

02. LA FOTOGRAFÍA COMO REGISTRO

por Debora Cerchiara

La fotografía es la herramienta de construcción de imágenes más utilizada en la actualidad.

Desde el principio siempre estuvo aparejada con la tecnología. Una vez que la imagen pudo capturarse a través de un lente, su principal problema fue la permanencia. ¿Cómo hacer para que esa imagen capturada no se desvanezca? Esta fue la preocupación de los pioneros de la fotografía que en el SXIX, formaban clubes en distintos lugares del mundo para encontrar soluciones a este problema. Cuando esto pudo solucionarse alrededor de 1850¹ Se empezaron plantear otras incógnitas ¿Cuál era el lugar de la fotografía?. El valor de una imagen era comprensible para todos. Durante varios siglos la creación de imágenes era el lugar de la pintura, las escenas bíblicas, el registro de las batallas y eventos recientes y del pasado, los retratos de la nobleza y de la burguesía. Desde antes del Renacimiento, en adelante se valoraba a los artistas por su capacidad de registro la realidad, por ser “fieles a la vida”.

Si bien alrededor de 1850 el tema de la duración de las imágenes registradas a través de una cámara estaba solucionado, la fotografía aún se encontraba lejos de ser popular.

Como utilidad, la fotografía empezó a tomar el lugar del registro fidedigno de obras construidas con el fin de estudiarlas o difundirlas y para principios del S.XX, ya era común la democratización del retrato, donde cualquier persona, independientemente de su clase social, podía darse el gusto de tener su imagen tomada.

La pintura, mientras tanto, en esta época encontraba un rompimiento con lo con lo establecido. Los cuadros grandes estaban reservados a temas históricos, bíblicos, mitológicos o alegóricos, según la tradición académica, y algunos artistas de diferentes movimientos empiezan a expresar visiones más personales de la vida y a aplicar el simbolismo en la forma y los temas que elegían retratar. Primero a partir de los temas, y después a partir de las técnicas -¿puede un cielo ser rojo, o el pasto, violeta?- el registro de la realidad objetiva se pone en jaque.

El artista Francis Picabia (1879-1953) –uno de los fundadores del movimiento Dadá- en su adolescencia era un impresionista de ley que registraba cuanto paisaje se le pusiera enfrente. Su abuelo Alphonse Davanne (1824-1912), con quién vivía, era un químico desarrollador de la impresión fotográfica y director de la *Société Française de Photographie*. Cuentan que el abuelo le dijo al joven Picabia que la pintura iba a quedar obsoleta cuando fuera posible hacer fotos en colores, a lo que el joven respondió: “vos podés fotografiar un paisaje pero no las ideas que tengo en la cabeza”.

Lo cierto es que al existir la fotografía la pintura pudo liberarse definitivamente del corset del registro “realista” pero la cámara también captura una realidad subjetiva.

Más allá de las capacidades técnicas que tenga quien saca la foto y de los equipos que use, la pregunta escondida en todas las imágenes fotográficas es ¿qué tiene mayor importancia, qué registro o cómo lo registro? La fotografía da cuenta, siempre, de esta tensión entre el retrato y lo retratado.

La idea de este apunte, es explicar cuáles son los elementos de la fotografía en la actualidad –imágenes y cámaras digitales- y los conceptos básicos para empezar a entender y poder utilizar, esta forma de registro.

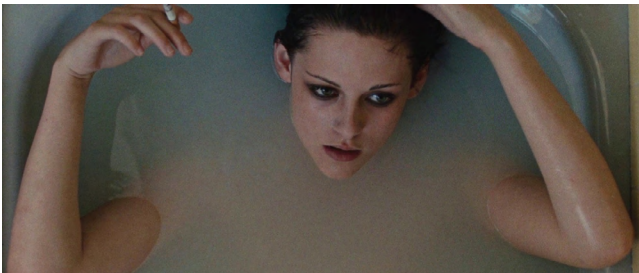
¹La primer imagen fotográfica que se conoce es de 1824, tomada por Nicéphore Niépce

03. EL COLOR

Por Debora Cerchiara

SOBRE EL COLOR Y LAS IMÁGENES

Pensemos en las variaciones de color de los emojis, la piedra en el anillo que cambia que color según nuestro estado de ánimo o el registro fotográfico del aura. Como la música en el supermercado o en una sala de espera, el color tiene el poder de influenciar las emociones sin que nos demos cuenta. Desde siempre los cineastas exploraron esta conexión, de hecho todos los coloristas -los encargados de manipular el color de una película- siguen un *reglamento para las emociones* en el que apoyan sus elecciones. Algunos críticos de cine creen que con una sola mirada al tratamiento del color en una película inmediatamente podemos adivinar su género. Tonos cálidos y rojos para el romance; colores desaturados para films apocalípticos; tonos fríos y azules para el horror; verdes fluorescentes para la ciencia ficción, tonos amarillos para películas basadas en el desierto, tonos brillantes y saturados para comedias, y para todo lo demás: naranja y azul, ya se trate de una aventura épica, un drama o una biografía. ¿Cuál es la importancia de este par de colores complementarios? ¿Qué emociones buscan despertar los cineastas con este o cualquier otro tratamiento de color?



TEORÍA BÁSICA DEL COLOR

Podríamos llenar varias enciclopedias con definiciones y conceptos sobre la teoría del color. Primero fue Isaac Newton y la síntesis aditiva, donde la luz es blanca y se descompone en todos los colores del espectro visible -el caso del arco iris- cuando un haz de luz incide sobre un prisma; después Johann Wolfgang von Goethe y la síntesis sustractiva, donde con una mayor apertura del mismo haz de luz, el espectro se pierde y comienzan a manifestarse bordes de color rojizo-amarillo y color azul-cyan. El espectro visible sólo se plantea cuando estos bordes se acercan lo suficiente a la superposición de los colores. Para uno, la luz blanca compuesta de distintos colores y para el otro, el color es resultante de la interacción entre la luz y la oscuridad. Goethe fue un poco más allá y les dió un significado simbólico a los colores.

Robert Plutchik, presentó una teoría interesante utilizando a las emociones como un símbolo significativo de los colores y es en la cinematografía donde encontramos comúnmente ejemplos de la aplicación emocional del color.



El círculo cromático

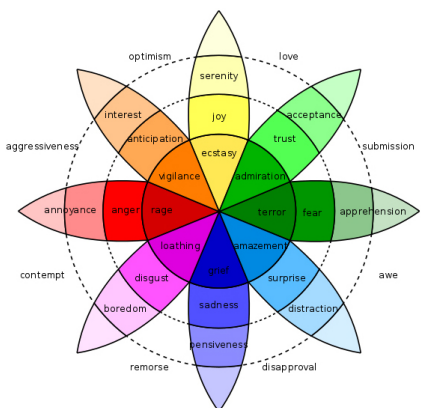
Es un círculo de colores desarrollado por Isaac Newton en 1666. Numerosos científicos y artistas estudiaron y diseñaron variaciones de este concepto y todavía se debate la validez de un formato sobre otro. En realidad, cualquier círculo o rueda que presente los colores en una secuencia lógica de tonos puros tiene sus méritos.

En el círculo, los colores se dividen en tres categorías: los colores primarios (rojo, azul y amarillo), los secundarios, (verde, naranja y violeta) que se forman mezclando dos colores primarios, y los terciarios que surgen de la combinación de un color primario y secundario y llevan el nombre de los dos: amarillo anaranjado, rojo anaranjado, rojo violáceo, azul violáceo, azul verdoso y amarillo verdoso.



Los colores, además, se pueden dividir en cálidos (que son vívidos, energéticos, y tienden a resaltar) y fríos (que dan una impresión de calma y relajante). El blanco, el negro y el gris se consideran neutrales.

Los matices, las sombras y los tonos, describen conceptos de color bastante simples: matiz, cuando un color se vuelve más claro agregando blanco. Si se agrega negro, la versión más oscura del color se llama sombra. Tono, es el resultado al agregarle gris.

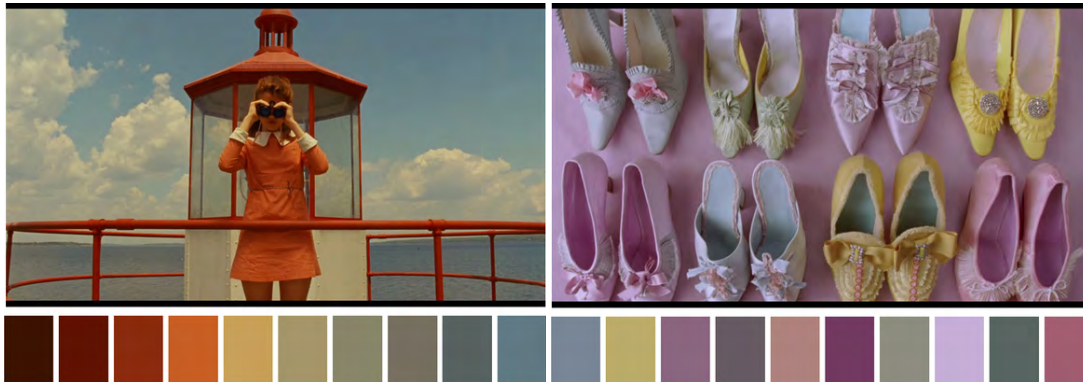


El círculo de las emociones también se basa en los principios del círculo cromático, resultando en una disposición simétrica, con pares opuestos complementarios de colores y emociones. La transición de color tanto en el brillo como en la saturación, influencia su intensidad

ARMONÍA DEL COLOR

COLORES COMPLEMENTARIOS

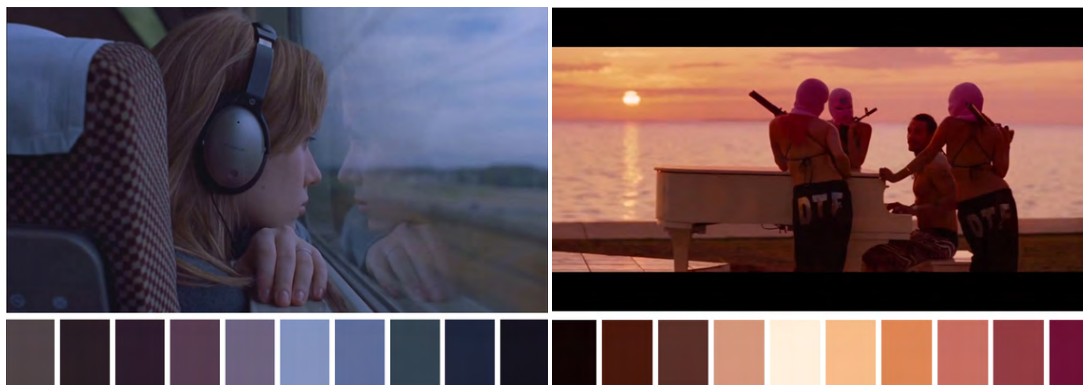
Dos colores diametralmente opuestos en el círculo cromático que tienen alto contraste y crean una apariencia vibrante, especialmente cuando son saturados. Es una combinación fuerte, que funciona bien cuando se busca destacar algo.



MOONRISE KINGDOM (2012), DF: Robert D. Yeoman, Director: Wes Anderson.
MARIE ANTOINETTE (2006), DF: Lance Acord, Director: Sofia Coppola.

COLORES ANÁLOGOS

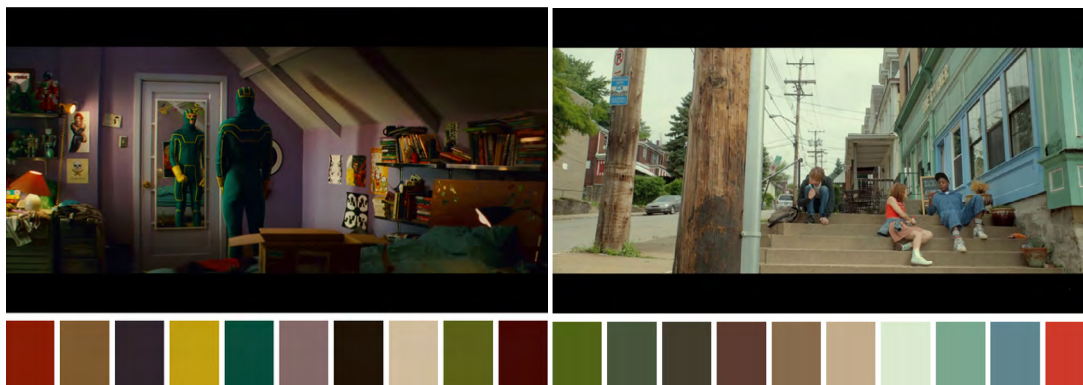
Están uno al lado del otro en el círculo cromático. Estos colores se combinan bien y crean diseños serenos y agradables a la vista. Cuando se elige este esquema de colores hay que asegurarse que tengan suficiente contraste.



LOST IN TRANSLATION (2003), DF: Lance Acord, Director: Sofia Coppola.
SPRING BREAKERS (2012), DF: Benoît Debie, Director: Harmony Korine.

TRIADA DE COLORES

Tres colores que forman un triángulo equidistante en el círculo cromático. La combinación tiende a ser bastante vibrante, incluso eligiendo versiones pálidas de los colores.



KICK-ASS (2010), DF: Ben Davis, Director: Matthew Vaughn.
ME AND EARL AND THE DYING GIRL (2015), DF: Chung-hoon Chung, Director: Alfonso Gomez-Rejon.

Estas son las armonías básicas de color. Otros esquemas frecuentemente utilizados son complementarios divididos, tres colores donde uno es la base y los otros son los colores adyacentes al complementario; y dobles complementarios, dos pares de colores opuestos donde hay que prestar atención a los tonos cálidos y fríos en la combinación.

Nuestra respuesta al color varía según la cultura y el contexto. A continuación, algunos ejemplos comunes de la aplicación emocional del color

La graduación de color es el proceso de aplicar esta comprensión del color y su poder alterar y realzar el color de una imagen tanto fija como en movimiento, ya sea electrónicamente, fotoquímicamente o de manera digital.

"Oh, brother, where art thou?" fue la primera película con una corrección del color totalmente digital. La historia se desarrolla en los años 30 y el Director de Fotografía eligió un tono sepia para hacernos sentir que estamos viviendo en la era de la gran depresión.

O BROTHER, WHERE
ART THOU (2000),
DF: Roger Deakins,
Directors: Joel y Ethan
Coen.



Desde entonces, el color digital es la práctica común para todos los cineastas y la combinación más efectiva, fácil y accesible emocionalmente es la del azul y el naranja.

En el círculo cromático, los tonos de la piel se encuentran principalmente en el rango de los naranjas y su color complementario es el azul.

Dos colores del lado opuesto en el círculo cromático se resaltan mutuamente de una manera llamativa. El azul y el naranja son los colores de las dos cosas que más vemos en una película: cielo y piel.

La piel humana, clara u oscura, está siempre en los tonos naranjas y el cielo generalmente en los tonos de azul.

Además, a diferencia de otros pares de colores complementarios, el azul y el naranja tienen fuertes asociaciones simbólicas como, por ejemplo, el agua y el fuego. Azul y naranja representan lados opuestos de una manera que se ajusta convenientemente con temas narrativos comunes.

Ahora que entendemos los conceptos básicos del tratamiento del color y algunos de sus usos más comunes, podemos pensar dos veces al momento de seleccionar uno de los filtros precargados que nos ofrecen las aplicaciones más utilizadas. Saber cómo manipular el color es menos importante que saber cómo el color nos manipula a nosotros.



TRON: LEGACY (2010)
DF: Claudio Miranda
Director: Joseph Kosinski.



DRIVE (2011)
DF: Newton Thomas Sigel
Director: Nicolas Winding Refn



MAD MAX FURY ROAD (2015)
DF: John Seale
Director: George Miller



EYES WIDE SHUT (1999)
DF: Larry Smith
Director: Stanley Kubrick

04. MODOS DE VER

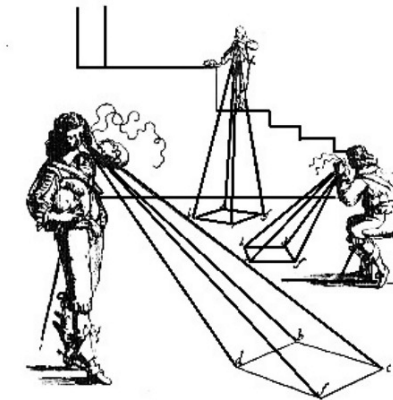
por John Berger

Primera parte
(extracto, pág. 23-25)
Editorial Gustavo Gili.
Barcelona, 1980

Hoy vemos el arte del pasado como nadie lo vio antes. Lo percibimos de un modo realmente distinto.

Podemos ilustrar esta diferencia con el ejemplo de la perspectiva. La perspectiva estaba sometida a una convención, exclusiva del arte europeo y establecida por primera vez en el Alto Renacimiento, que lo centra todo en el ojo del observador. Es como el haz luminoso de un faro, sólo que en lugar de luz emitida hacia afuera, tenemos apariencias que se desplazan hacia dentro. Las convenciones llamaban realidad a estas apariencias. La perspectiva hace del ojo el centro del mundo visible. Todo converge hacia el ojo como si este fuera el punto de fuga del infinito. El mundo visible está ordenado en función del espectador, del mismo modo que en otro tiempo se pensó que el universo estaba ordenado en función de Dios.

Según la convención de la perspectiva, no hay reciprocidad visual. Dios no necesita situarse en relación con los demás: es en sí mismo la situación. La contradicción inherente a la perspectiva era que estructuraba todas las imágenes de la realidad para dirigir las a un solo espectador que, al contrario que Dios, únicamente podía estar en un lugar en cada instante.



Tras la invención de la cámara cinematográfica, esta contradicción se puso gradualmente de manifiesto.

Foto fija de hombre con cámara de cine.
Vertov



Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, la máquina, os muestro un mundo del único modo que puedo verlo. Me libero hoy y para siempre de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me aproximo a los objetos y me alejo de ellos. Repto bajo ellos. Me mantengo a la altura de la boca de un caballo que corre. Caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Esta soy yo, la máquina, que maniobra con movimientos caóticos, que registra un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas.

*Libre de las fronteras del tiempo y el espacio, coordino cualesquiera y todos los puntos del universo, allí donde yo quiera que estén. Mi camino lleva a la creación de una nueva percepción del mundo. Por eso explico de un modo nuevo el mundo desconocido para vosotros**

*Cita tomada de un artículo escrito en 1923 por Dziga Vertov, el revolucionario director de cine soviético.

La cámara aislaba apariencias instantáneas y al hacerlo destruía la idea de que las imágenes eran atemporales. O en otras palabras, la cámara mostraba que el concepto de tiempo que pasa era inseparable de la experiencia visual (salvo en las pinturas). Lo que veíamos dependía del lugar en que estábamos cuando lo veíamos. Lo que veíamos era algo relativo que dependía de nuestra posición en el tiempo y en el espacio. Ya no era posible imaginar que todo convergía en el ojo humano, punto de fuga del infinito.

Esto no quiere decir que antes de inventarse la cámara los hombres creyeran que cada cual podía verlo todo. Pero la perspectiva organizaba el campo visual como si eso fuera realmente lo ideal. Todo dibujo o pintura que utilizaba la perspectiva proponía al espectador como centro único del mundo. La cámara -y so-re todo la cámara de cine- le demostraba que no era el centro.

La invención de la cámara cambió el modo de ver de los hombres. Lo visible llegó a significar algo muy distinto para ellos. Y esto se reflejó inmediatamente en la pintura.

Para los impresionistas, lo visible ya no se presentaba al hombre para que este lo viera. Al contrario, lo visible, en un fluir continuo, se hacía fugitivo. Para los cubistas, lo visible ya no era lo que había frente a un solo ojo, sino la totalidad de las vistas posibles a tomar desde puntos situados alrededor del objeto (o la persona) representado.



Cita tomada de un artículo escrito en 1923 por Dziga Vertov, el revolucionario director de cine soviético.

Bodegón con asiento de rejilla, Picasso 1881-1973

05. ETAPAS DE UN REGISTRO FOTOGRÁFICO

por Hernán Jagemann

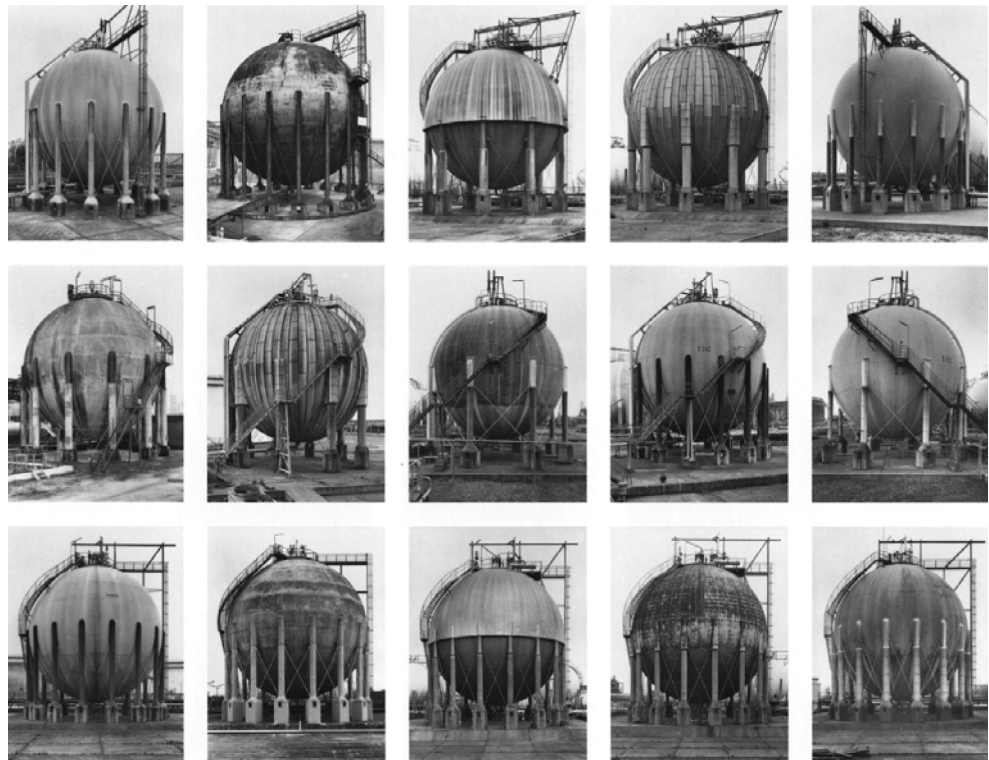
Desarrollo de técnicas de registro y producción.

Tal cual se vió en los textos que abarcan el tema, la fotografía se plantea como un mecanismo de registro el cual se realiza a través de una máquina (cámara) que impone condiciones previas en cuanto a sus modalidades de uso, las cuales fueron variando, sobre todo en los últimos 20 años con el desarrollo de las tecnologías digitales. Esto no solo generó un cambio en las posibilidades del registro a través de la cámara sino en las de la producción posterior (a la que llamaré post-producción). Estas tareas de post-producción al ser en muchos casos el fin que se busca lograr, predisponen también las formas del trabajo inicial de registro, ya que este se realiza pensando en las posteriores transformaciones sobre el material de base obtenido a través de la cámara. En este sentido podemos prever las siguientes condiciones de post-producción del material de registro, en base a un trabajo de análisis y entendimiento de un material arquitectónico.

SERIES

Denominamos serie al material reunido bajo una condición común (pudiendo ser esta formal, funcional, etc). Definición:

1. Conjunto de cosas que tienen una relación entre sí y que se suceden unas a otras
2. Conjunto de cosas o personas que tienen algo en común, aunque no estén ordenadas.



Fotografías de Bernd/
Hilla Becher
Series Tanques de
Agua

Las series de fotografías de construcciones industriales del matrimonio Becher, no obtienen su sentido de la imagen individual. Toman su valor como registro en el conjunto, tanto en los momentos de similitud, como en la apreciación de los grupos diferentes. Para esto necesitan de una gran precisión tanto en la manera del registro (encuadre, distancia, luz, relaciones figura-fondo), como en el posterior armado de las series.



“Su trabajo mostraba la fascinación de ambos por la similitud con la que habían sido creados ciertos edificios. Las fotografías fueron realizadas desde diferentes puntos de vista con una cámara de gran formato, pero siempre en un plano perpendicular al objeto que retrataban. Las imágenes de los edificios con idéntica función fueron mostradas juntas invitando al público a comparar las formas y diseños. Estos edificios eran principalmente graneros, torres de agua, Silos de almacenamiento, castilletes de extracción o altos hornos.

Los Bechers fotografían estas series de edificios industriales siguiendo unas pautas muy definidas. Durante más de 50 años han recorrido plantas industriales de Alemania, Inglaterra, Bélgica, Francia o EE.UU. Todo su trabajo es en blanco y negro. Ellos mismos cuentan que en el momento en el que aparecieron las primeras películas en color hicieron algunas pruebas sin convencerles lo más mínimo: “al fotografiar en color se extrae un tono que realmente no existe. El carácter escultural se presenta mejor con la utilización del blanco y negro”. Para tomar sus imágenes suelen situar una cámara en un punto elevado y luego con una luz difusa (para no crear sombras) dejan abierto el objetivo durante un largo tiempo de exposición, de esa forma no aparece la figura humana.

Su rigor llega a ser tan obsesivo que le transfiere a sus escenas un carácter científico. Esto último es lo que creó cierta polémica sobre su rígida estética, que en principio solo fue valorado por ingenieros y arquitectos. Es justamente este rigor, el que, cuando visto no aisladamente sino una imagen detrás de otra, cuando constituyen su verdadero valor, como “una lección de anatomía”, consiguiendo obtener una abstracción realmente novedosa para la fotografía contemporánea.”

Las series de fotografías muy bien analizadas en el texto de Roberto Lombardi (que compone parte de este mismo apunte) son un gran ejemplo de series, tanto por la manera de posicionar la cámara donde se conjuga la forma de disponer fondos y encuadres, junto con la manipulación de las plantas, para lograr tanto el efecto individual como global:

“Karl Blossfeldt veía sus fotografías como material de aprendizaje, no como obras de arte autónomas. Sus fotografías, cuya escala agrandaba y que convertía en diapositivas, se han proyectado sobre paredes y han servido como modelo para clases de dibujo y para observar detalles de plantas.

Además, ilustró formas y estructuras naturales y sus obras se han utilizado como modelos ornamentales de productos.

El mismo Blossfeldt se consideraba más un fanático de las plantas que un fotógrafo. Con sus estudios precisos, descubrió detalles gráficos y cual botánico nombraba sus fotografías con nombres latinos.”

Series Tanques de Agua

Página: Bernd e Hilla Becher /Autor: colaboradores de Wikipedia /Editor: Wikipedia, La enciclopedia libre. /

Última revisión: 10 de marzo del 2013, 13:52 UTC

Libro: KARL BLOSSFELDT. THE COMPLETE PUBLISHED WORK
Autor: ADAM, HANS CHRISTIAN

SECUENCIAS

1. Sucesión ordenada de cosas que guardan alguna relación entre sí: *al conocer la secuencia de los hechos, la policía descubrió al asesino.*
2. En cinematografía, sucesión de imágenes o escenas que forman una unidad.
3. Orden que siguen las palabras en la frase: *la secuencia normal en español es la siguiente: sujeto, verbo, complementos (directo, indirecto y circunstancial).*



MONTAJES

Es una de las formas más modernas del trabajo fotográfico y le debe mucho al séptimo arte. Los hay de varios tipos, de los cuales daré algunos ejemplos de los que se usan como herramientas de análisis y de proyecto en la arquitectura. El montaje es dentro de la fotografía tanto la posibilidad de ampliar el registro, que la cámara ve reducido en sus posibilidades de medida y forma -debido a los grados de acercamientos de lente y proporción rectangular de su encuadre- (ver a continuación los montajes de Gordon Matta Clark, David Hockney y Enric Miralles), como también la posibilidad de unir materiales disímiles en pos de una nueva imagen (Loos-Siza)

Definición:

1. Acción de montar o armar un objeto: *montaje de motores de automóvil.*
2. Objeto ya construido y terminado, resultado de haber unido todas las piezas que encajan entre sí.
3. Organización y preparación de una representación teatral u otro tipo de espectáculo, y especialmente el conjunto de decisiones que toma un director para ajustar un guion a su plan artístico. *Los montajes de este director siempre consiguen acercar al público actual las obras clásicas.*
4. En cine, radio y televisión, selección y unión de una serie de escenas o de sonidos previamente grabados para elaborar la versión definitiva de una película o de un programa: *la Academia de cine premió esa película por su estupendo montaje.*
5. fam. Situación preparada para hacer parecer verdadero lo que es falso: *el asesino intentó demostrar que todas las pruebas eran un montaje de la policía.*

Trabajo Morfología 1
Cátedra García Cano
Maqueta Analítica
Sant'Ivo alla Sapienza
de Francesco
Borromini

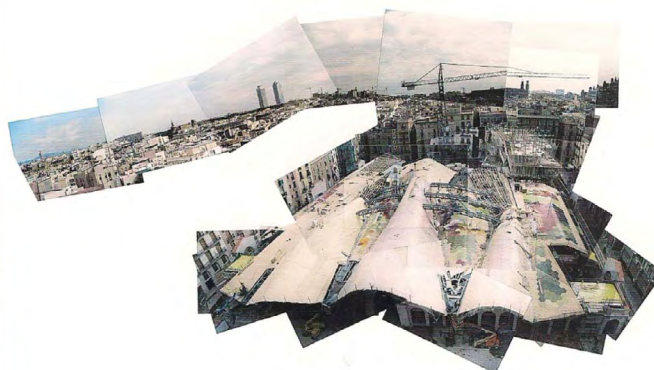


Gordon Matta Clark

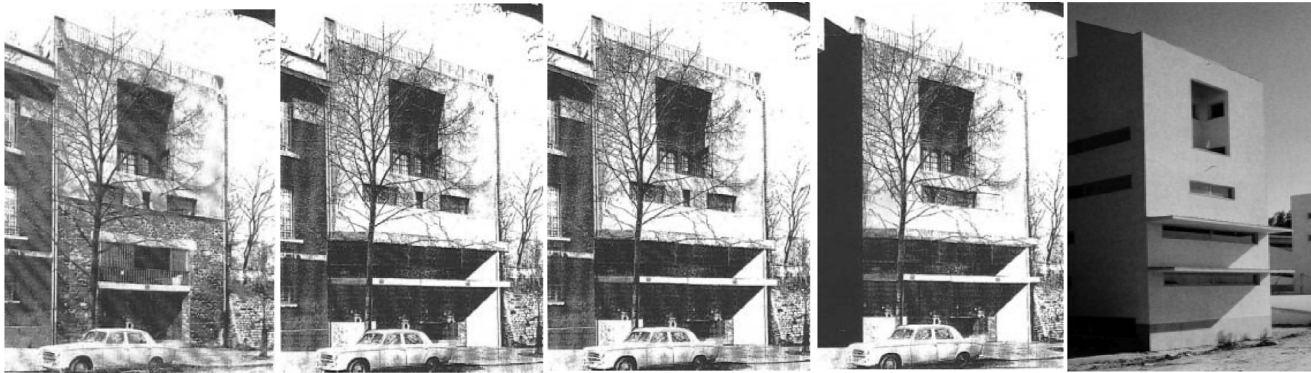
David Hockney –Artista – Nacido en 1937 –
Obras de arte en montajes fotográficos



The new roof on Santa Caterina invents a different level of horizon.
La nova coberta de Santa Caterina inventa un nivell d'horitzó diferent.



Enric Miralles
Montajes espaciales y
panorámicos
(Mercado de Santa
Caterina)



Montajes secuenciales transformación casa para Tristan Tzara, Adolf Loos, arq. (1926-27)
 Facultad de Arquitectura de Oporto Álvaro Siza Vieira entre 1985 y 1996 (Hernán Jagemann)

RECORTES

A través del recorte se permite desvirtuar la medida de la foto y apreciar la medida de lo fotografiado. Para entonces aislar, relacionar, transformar, escalar, para comparar el material enfocado mediante el recorte.

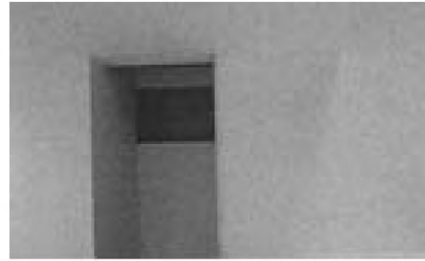


“Ha propuesto casi científicamente el problema de las fachadas y de su especialidad interior: la fachada se ha transformado en un organismo autónomo, y ya no es más el elemento de terminación de una arquitectura dada, sino un organismo que sirve de conexión entre el espacio público civil, la calle y el espacio público sagrado, el interior de la iglesia.”

Argan, Giulio Carlo. Lección V “Las fachadas de Pietro da Cortona”



Trabajo analítico sobre la Iglesia de Imatra de Alvar Aalto 1955-58
 Morfología 1 García Cano



Casa Avelino Duarte
Imagen girada



Casa Avelino Duarte
Imagen real

Casa Avelino Duarte
Exterior



Escuela de Ato de Oporto



Encuadres y operaciones sobre el recorte
(escalado, giro)
Trabajos de comparación y encuadre sobre
relaciones proporcionales en la obra de Alvaro
Siza. (Hernán Jagemann)

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

El tema de la fotografía, y la fotografía digital, está ampliamente cubierto en sitios de internet, con enciclopedias, tutoriales y videos. Para este apunte se utilizaron las fuentes mas diversas.

En español:

www.dzoom.org.es
www.todo-fotografia.blogspot.com.ar
www.xatakafoto.com
www.masfocosymenosplugins.wordpress.com
www.multimagen.com
www.hugorodriguez.com
www.artelista.com
www.u-modelismo.com
www.guillermoluijk.com
www.canonistas.com
www.library.cornell.edu
www.canonarg.com.ar
www.memoflores.com
www.fotonostra.com
www.thewebfoto.com
www.victortabernero.wordpress.com
www.naturpixel.com
www.samsung.com
www.smartblog.es
www.teknofilo.com
www.androidpit.es
www.digitalfotored.com
www.joanboira.com
www.platea.pntic.mec.es
www.ojodigital.com

En Inglés:

www.121clicks.com
www.digital-photography-school.com
www.digitalcameraworld.com
www.digital-photo-secrets.com
www.amateurphotographer.co.uk
www.digitalphotographylive.com
www.school-of-digital-photography.com
www.exposureguide.com
www.cambridgeincolour.com
www.apertureacademy.com
www.takebetterphotos.com.au
www.shutterstock.com
www.whatdigitalcamera.com
www.techradar.com
www.digital-slr-guide.com
www.dpreview.com
www.apple.com
www.oled-info.com

En portugués

www.marioamaya.com.br/blog

05. LA MIRADA ARTIFICIAL: FOTOS DE BLOSSFELDT

por Roberto Lombardi

Introducción a técnicas indisciplinadas para reconstruir arquitectura.

El trabajo de Karl Blossfeldt sorprende inicialmente por el extrañamiento de la medida de los objetos fotografiados. La distancia a la que los vemos los enrarece: por volver visible lo que era difuso adquieren cualidades que asumimos como propias de otros objetos. Cargando a las imágenes de componentes imprevistos, convierte a la fotografía en un ejercicio de descubrimiento, un artificio de atención, sustentado en el enfoque. La cantidad de partes comprendidas en cada enfoque y sus medidas, tienden a percibirse con cierta autonomía del tamaño real, aunque involucran algo que podríamos llamar densidad de un campo determinado, que funciona como patrón de escala: una escala inherente a la constitución de la parte y no a un patrón métrico externo (“denso: que contiene mucho en poco espacio”).

La densidad es lo que permite fijar la atención sobre un evidente recorte de un conjunto, que se presenta como imagen intensiva, cargada de datos. Una particularidad de las imágenes es que las formas analizadas permiten imaginar frecuentemente acercamientos y alejamientos, no dependiendo tanto de la escala de observación definida, sino de la densidad de la forma. Lo que podríamos llamar detalle, cuando aparece dotado de esta capacidad, es un momento intensamente cualitativo de la forma. De hecho, el trabajo de Blossfeldt le da valor de forma completa (definitivamente liberada del conjunto) a la parte, haciéndonos ver extrañadamente aquello que siempre comprendimos con la naturalidad de la simple jerarquía de lo mayor predominando sobre lo menor. Liberada de esa jerarquía, la selección del enfoque aparece indefectiblemente referida al objeto de su atención, así como siempre también parece depender de la propia mirada la capacidad de discriminar las imágenes hasta distinguir aquella que captura las cualidades buscadas, sugeridas al mismo tiempo por la configuración del objeto y la curiosidad del fotógrafo. No creemos equivocarnos al llamar a esta relación afectiva (como verse afectado por algo).

Pero además de hacer visible lo invisible mediante el agrandamiento y re-cualificarlo, el enfoque define un nuevo instrumento de atención: su encuadre. Los objetos (botánicos) fotografiados se registran por un lado recurriendo a la selección de partes que los identifican (flores, frutos, hojas) en un trabajo particularmente figurativo; pero por otro lado la colección incluye una enorme cantidad de imágenes que podríamos llamar abstractas (o no figurativas) donde se diluyen las partes relevantes de la taxonomía botánica y se priorizan las relaciones entre partes organizadas a partir de divergencias, alternancias, reiteraciones, simetrías. Un trabajo sobre la disposición –deberíamos decir la sintaxis?– a contrapelo de la semántica de la imagen. En esas tácticas se combinan los órdenes simétricos más canónicos (espejularidad, repetición) con relaciones que podríamos llamar topológicas, apoyadas en las proximidades, contigüidades, inflexiones, más que en la rítmica métrica. Asimismo, las piezas (esas partes que conservan su sentido fuera de contexto, por mantenerse completas, cerradas y consistentes) mutan en otra clase de partes -zonas- que se definen por la extensión de sus cualidades en un campo visible, aunque sus bordes sean difusos.

De la misma manera que el campo figurativo se presenta particularmente expandido, también la fabricación del encuadre presenta un interesante despliegue técnico. Aunque muchas de las imágenes actúan como apariciones, mediante la simple naturalidad de enfocar un detalle curioso en un conjunto completo, pueden reconocerse numerosas formas de disección (desde separarlas del conjunto para fotografiarlas aisladas hasta cortarles tramos para re-construir o reforzar las relaciones relevantes entre las partes de la imagen). Esa acción analítica se apoya además en la elección de los fondos, nunca naturalistas, siempre señalando la

la deriva de la planta respecto de su ambiente de origen, introduciendo un nuevo rango de intervención sobre la cualidad de la imagen empastando o contrastando a las figuras de acuerdo a las condiciones elegidas para cada foto.

Una vez desembarazado del tabú de conservar el aura natural de la muestra encontrada, las disecciones llegan a volverse sistemáticas y en algunos casos se elaboran mediante procedimientos definitivamente drásticos: recortar y pegar piezas sobre un cartón, proyectando las nuevas relaciones de disposición. Es particularmente sorprendente que la obra de Blossfeldt, frecuentemente presentada como un desvelamiento de las propiedades de la naturaleza fomentada por el desarrollo de las lentes de aproximación en fotografía, aparezca frente a un análisis apenas inicial como un trabajo artificial (artificioso-artefáctico-artístico) sostenido en la desfiguración, la descontextualización y la reorganización del material con técnicas que parecen especialmente inherentes a la fotografía (encuadre, enfoque, contraste) pero que indudablemente podríamos llamar constructivas.

Fotos de Karl Blossfeldt:

Urformen der Kunst. Karl Blossfeldt. (1928). Harenberg Kommunikation. 1982.
Wundergarten der Natur. Karl Blossfeldt. Verlag fur Kunstwissenschaft. Berlin. 1932.

Karl Blossfeldt. The Alphabet of Plants. Gert Mattenklott. Schirmer Art Books. 1997.

Karl Blossfeldt. Fotografías. Angelika Muthesius, Rolf Sachsse. Taschen. 1994.
La mirada artificial: fotos de Blossfeldt. Roberto Lombardi.

