



Composición

Recopilación y edición: Eduardo Aguiar Martín
Presidente Sección Fotonaturaleza de la Sociedad Cubana
de Zoología

CICLO DE TALLERES PARA EL DESARROLLO DE LA FOTOGRAFÍA DE LA NATURALEZA

OBJETIVO GENERAL

Crear una opción que permita a todos los interesados en el arte de la fotografía de la naturaleza, conocer los principios fundamentales y las técnicas adecuadas, a fin de facilitar y profesionalizar el uso de la fotografía como una herramienta en defensa de la Naturaleza.

SUMARIO

- Encuadre
- El plano
- El punto
- La línea
- Segmentación espacial del formato
- Sección áurea y ley de tercios
- Diagonales
- Elementos compositivos
- Relaciones compositivas
- Conclusiones

Una buena fotografía casi nunca se hace por azar.

Alejandro Pradera

El arte es un asunto de comunicación. El artista crea y expresa una emoción, una idea, un concepto, un sentimiento, un pensamiento; y la forma en que logra transmitirlo es a través de un lenguaje, propio de cada disciplina. A grandes rasgos: para la música, las notas y los silencios; para el arquitecto, los espacios; para el escultor, los volúmenes y las texturas; para el danzante, los movimientos; para el literato, las letras; para el pintor, las formas y los colores.

Pero este grupo de signos que forman el lenguaje de cada disciplina no es capaz por sí mismo de comunicar; la estrategia del artista para ubicar y disponer estos signos, combinarlos y presentarlos, produce finalmente un mensaje que transmite su expresión. A esto le llamamos: composición o lenguaje compositivo. Igual para la música, la literatura o las artes visuales. El abecedario, por sí mismo, no nos comunica nada; es la habilidad y la capacidad del poeta para acomodar las letras en sílabas, éstas en palabras y éstas a su vez en versos (aprovechando los estímulos que provocan cada uno de estos símbolos) la que resulta en la obra de arte: la poesía. Golpear las teclas del piano arbitrariamente

no produce música pero al utilizar esas mismas notas y silencios en forma ordenada intencionalmente, entonces tenemos una obra musical.

La composición es la estructura del lenguaje visual que nos permite comunicar el mensaje. Es la disposición de los elementos en el espacio, la relación que existe entre ellos y entre éstos y el sustrato, es decir, la base sobre la que descansan. Siempre hay composición, como cuando escribimos letras sobre un papel, existen los elementos y se relacionan de alguna forma pero no siempre eficientemente para lograr comunicar el mensaje. Al igual que el mensaje escrito, los elementos tienen un valor por sí solos y otro diferente al combinarse; depende de la combinación y elección adecuada de estos elementos compositivos para que la intención del artista visual sea comprendida.

Estos signos, propios de cada disciplina, tienen un valor por sí mismos, sin embargo así, aislados, no producen un mensaje. La combinación de estos signos produce símbolos que percibimos como algo conocido (según la disciplina estas combinaciones son variables). Un símbolo aislado, como elemento compositivo, si es capaz de transmitir un mensaje. Combinaciones específicas de elementos compositivos producen estímulos que podemos predecir (con ciertas limitaciones) para provocar intencionalmente que la lectura de la obra logre la reacción deseada en el espectador. En música, por ejemplo: los tonos menores nos dan una sensación de nostalgia, melancolía o suspense; los tonos agudos provocan una sensación de intensidad y los tonos graves de pesadez; en arquitectura: los espacios iluminados tienen un sentido de liberación y los espacios pequeños, de intimidad; en danza: los movimientos bruscos provocan una sensación de fuerza y los movimientos suaves, de ternura y delicadeza; etc.

Cada signo o combinación de estos es un estímulo que produce una reacción en el espectador y se combina con su propia experiencia social, cultural, política, racial, educativa y psicológica respecto al mundo que lo rodea. Es así como, en el momento en que el espectador recibe la obra, el artista ya no tiene ninguna influencia sobre la forma en que éste la interpreta. El artista habla a través de la obra, pero la obra no puede hablar a través del artista; habla por sí misma.

La incisión del arte en la sociedad podemos dividirla en dos partes

- a. Cuando el artista crea.
- b. Cuando el espectador la observa.

El trabajo puro del artista se limita sólo a la primera parte, su necesidad de expresión se ve satisfecha al momento en que la obra está terminada; su proceso creativo culmina cuando toca por última vez la creación. Despues de eso se convierte en uno más de los espectadores que sólo recibe el mensaje.

Cada disciplina artística tiene una simbología y una semántica diferente, los significados cambian según la utilización de esos símbolos. La gramática visual, es decir, las reglas con las que se manejan, disponen y combinan los elementos compositivos y sus relaciones, también se modifican según la técnica.

El lenguaje fotográfico tiene algunas variantes respecto a otras artes visuales y para entenderlo tenemos que partir de tres puntos importantes:

ENCUADRE

El encuadre es el espacio visual que el formato de la película y el tipo de cámara permiten y que es la base y el principio de la composición. El mismo formato de la película 135 puede encuadrarse de forma horizontal o vertical, para variar la combinación de las relaciones entre los elementos que se incluyen en él. Al

momento de elegir el encuadre ya se empezó a componer la imagen, y por lo tanto, a "escribir" el mensaje.



Mientras que en otras artes visuales podemos disponer de formatos diferentes, en fotografía generalmente trabajamos con un tipo de cámara que nos limita en el formato.

Considerando las cámaras de 35mm con las que normalmente trabaja el aficionado y la mayoría de los profesionales, tenemos que considerar el encuadre, las dimensiones y proporciones de su formato.

El negativo de 35mm tiene como dimensiones 24 x 36 mm, lo que le da una proporción de 2 a 3, es decir, si dividimos en dos la línea más corta y multiplicamos el resultado por tres, tenemos la longitud del lado largo.

Otros formatos de cámara fotográfica tienen proporciones diferentes como 6 x 6, 6 x 7, 6 x 4.5 ó 4 x 5, dependiendo del tipo de película. El negativo de 35mm tiene ventajas compositivas sobre otros formatos porque sus proporciones lo facilitan.

Aún así, el formato de la cámara no puede ser una limitante en la expresividad del artista y puede ser modificable siempre que el artista decida que es necesario para el mensaje. Es decir, el formato rectangular de la película 135 puede ser muy favorable para la composición armónica y facilitar la utilización de lenguaje, pero, cuando el fotógrafo requiera recortar o transformar el encuadre, puede hacerlo intentando sacar el mayor provecho de las condiciones.

El encuadre es el espacio visual que el formato de la película y el tipo de cámara permiten y que es la base y el principio de la composición. El mismo formato de la película 135 puede encuadrarse de forma horizontal o vertical, incluso oblicua, para variar la combinación de las relaciones entre los elementos que se incluyen en él. Al momento de elegir el encuadre ya se empezó a componer la imagen, y por lo tanto, a "escribir" el mensaje.

PUNTO DE INTERÉS

Antes de hacer una toma fotográfica debemos definir concretamente cuál es nuestro punto de interés, es decir, qué es lo que realmente queremos captar en esa imagen. Este ejercicio hace que el mensaje sea más claro porque estamos considerando qué vamos a decir antes de decirlo. Además, es recomendable darnos el tiempo para considerar si el resto de los elementos diferentes a nuestro punto de interés son necesarios en el encuadre o podemos desecharlos. Por ejemplo, cuando hacemos un retrato en exteriores nuestro punto de interés es la persona a retratar; los elementos que la rodean deben reforzar la intención de la fotografía, es decir, acentuar o apoyar la personalidad del sujeto. Cualquier elemento dentro del encuadre que no cumpla esta función es un estorbo, sobra,

debe quedar fuera. Todos los elementos inútiles o inertes sólo son distracciones que dificultan la claridad del mensaje; los llamaremos *Elementos no deseados*.

Como principiante es importante hacer el ejercicio de observar detenidamente todo el encuadre para aprender a distinguir los elementos compositivos de los no deseados, especialmente en el fondo (todo lo que se encuentra por atrás del punto de interés) que comúnmente descuidamos inconscientemente por centrar nuestra atención en el sujeto principal.

PUNTO DE VISTA

Una vez que se ha decidido cuál es el punto de interés tenemos que decidir desde qué punto de vista vamos a observarlo. Una simple variante de ángulo de visión o de distancia puede producir un mensaje completamente diferente. Un paso hacia delante, hacia atrás o subirnos en una silla para considerar otros puntos de vista sobre la misma escena, puede transformar el mensaje. Vamos a analizar tres posibilidades de ángulos de visión como ejemplo: Ya que se conocen las características básicas del encuadre fotográfico y las ventajas y limitaciones de la técnica, entonces podemos iniciar la composición del mensaje visual. Para comprender el lenguaje de la composición vamos a desglosarlo parte por parte y considerar cada uno de sus elementos antes de combinarlos.

En un rectángulo en el que las líneas horizontales son más largas, se acentúa la sensación pasiva de estas líneas dominando sobre las verticales, acrecentándose mientras la diferencia de longitud es mayor. Cuando las líneas verticales son más largas, se acentúa la sensación dinámica de éstas y domina la percepción general del plano haciéndolo más dinámico en general. Además, un rectángulo con proporciones exageradamente largas en cualquiera de sus direcciones, nos produce una percepción exageradamente pasiva o activa, según el sentido horizontal o vertical en que se encuentra. Por supuesto, el formato vertical es mucho más atractivo al primer impacto visual, es decir, que entre un rectángulo horizontal y otro vertical la vista se siente atraída al segundo antes que al primero.

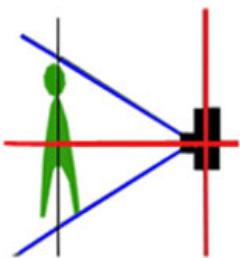
Es por esta razón que los carteles se diseñan generalmente en formatos verticales por la necesidad de impacto visual que requieren para atraer la atención; no quiere decir que así deba ser siempre cuando se requiere captar la vista del observador, porque existen muchos otros elementos que resultan de gran impacto y que pueden adecuarse a formatos horizontales o cuadrados para lograr el mismo efecto.

EL PLANO

El plano es ese espacio vacío al que se enfrenta el artista; vacío de elementos, pero no de estímulos. El formato del plano, incluyendo todas las características antes mencionadas, sugiere y provoca la intención del artista. En fotografía este formato está definido en dimensiones, pero las variaciones vertical, horizontal y oblicua son decisión del fotógrafo. Así mismo, después de la toma todavía cabe la posibilidad de edición para modificar la composición y adecuar el plano base en proporciones que favorezcan la intención del mensaje.

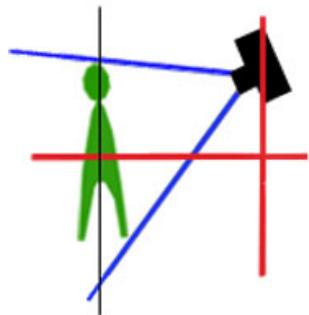
Como estamos enfocándonos a fotografía vamos a considerar al plano como el principio del proceso compositivo; a pesar de que una imagen puede sugerir volumen, la fotografía es plana y mantiene todos sus elementos compositivos en dos dimensiones. Un plano vacío, por sí solo, ya contiene variables compositivas. Es decir que, cuando elegimos el formato sobre el que vamos a trabajar ya estamos iniciando con la composición. La delimitación del formato propone ciertas sugerencias dependiendo de las líneas que lo forman.

EN PARALELO



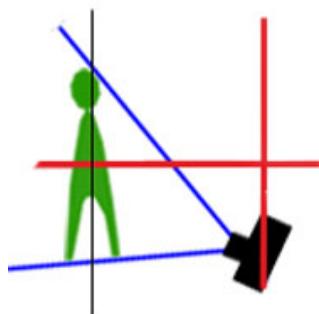
Cuando colocamos la cámara en posición paralela al sujeto, es decir, ubicándola aproximadamente a la mitad de la distancia entre la cabeza y los pies, entonces la distorsión de la perspectiva se anula y las proporciones del sujeto aparecen muy similares a la realidad. Al conocer esto sabemos que cualquier elemento ubicado dentro del plano va a relacionarse diferente con éste dependiendo de su ubicación y de la cercanía con las líneas del borde, sus ángulos y la tensión entre ellos. No puede colocarse ningún elemento dentro del plano sin afectar el mensaje. Si lo comparamos con la música diríamos que no basta con hacer sonar una serie de notas arbitrariamente, sino que es necesario hacerlo en el orden adecuado para producir un acorde.

PICADO



Cuando el sujeto se encuentra por debajo de nuestro ángulo visual y tenemos que inclinar la cámara para incluirlo en el encuadre, estamos haciendo una toma en picada. Este ángulo de visión provoca una distorsión de la perspectiva, como cuando fotografiamos un niño pequeño, su cabeza se ve desproporcionadamente más grande que sus pies y nos da una sensación de inferioridad.

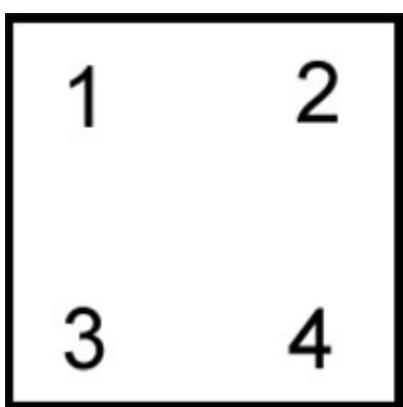
CONTRAPICADO



Cuando el sujeto se encuentra por encima de nuestro ángulo visual y tenemos que inclinar la cámara hacia arriba para incluirlo en el encuadre, estamos haciendo una toma en contrapicado. Este ángulo de visión provoca una distorsión de la perspectiva, como cuando fotografiamos un monumento en un parque, la base y los pies se ven desproporcionadamente más grandes que su cabeza y nos da una sensación de superioridad.

Ya que se conocen las características básicas del encuadre fotográfico y las ventajas y limitaciones de la técnica, entonces podemos iniciar la composición del mensaje visual. Para comprender el lenguaje de la composición vamos a desglosarlo parte por parte y considerar cada uno de sus elementos antes de combinarlos.

En el cuadrado



Los componentes del plano son los bordes que lo delimitan y la proporción y relación que hay entre ellos. La forma más simple del plano es el CUADRADO en el que la proporción de sus bordes es idéntica como sus dimensiones y sus ángulos. Lo que cambia en este caso es la relación que hay entre ellos. Cada elemento visual que captamos en una obra de arte o en el resto de nuestra vida cotidiana tiene una referencia, que de alguna forma es parte de un lenguaje visual que traduce nuestro cerebro. El cuadrado nos da una sensación de pesadez y equilibrio, no parece que se deslice hacia ninguna parte, permanece estático y no favorece que la vista viaje especialmente en ninguna dirección. Sin embargo, las líneas que delimitan sus bordes tienen un peso visual que afecta nuestra percepción.

La línea horizontal inferior: es sumamente pesada y estática, pasiva; es la que ancla el formato a la tierra y lo mantiene en tensión hacia abajo. Sólo nos dirige hacia la izquierda o la derecha pero siempre descansando sobre la base.

La línea horizontal superior: es moderadamente estática pero ligera, porque al estar en contraposición a la inferior, da una sensación de levitación: parece que flota aunque no se mueva. Se mantiene estática pero sin apoyarse sobre la base.

La línea vertical derecha: es la más dinámica de todas porque visualmente nos lleva hacia arriba, parece que sólo la detiene su unión con los otros bordes, pero su sensación de ligereza es inevitable. Cuando la vista viaja hacia arriba tiende a liberarse, al viajar hacia abajo se detiene en la base.

La línea vertical izquierda: es moderadamente dinámica porque su verticalidad le proporciona movimiento innato, pero hacia abajo, donde se combina con la horizontal inferior. La vista tiende a recorrer el espacio de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba.

Al combinar las características de los cuatro bordes del cuadrado podemos deducir el estímulo compositivo de sus uniones, es decir, los ángulos interiores del cuadro en los que se combinan las líneas de los bordes con sus propiedades. La forma en que se relacionan estas líneas produce significados adicionales diferentes de los significados aislados, simples.

Estos ángulos combinan las características de las líneas que los forman con las sensaciones que del mismo ángulo percibimos. El ángulo recto provoca una sensación estática que descansa sobre la base (podemos relacionarlo con la pesadez de las construcciones que se afianzan en la tierra); el ángulo obtuso libera la vista y no parece capaz de contener nada debido a su abertura, pero las líneas diagonales conducen la vista de forma dinámica; el ángulo agudo produce una sensación de tensión mayor, y sus lados cercanos que semejan una flecha, se mueven dinámicamente.

Continuando con el cuadrado, y considerando al número 2 como el más estático y al 3 como el más dinámico, tenemos que:

1. Donde se unen la línea horizontal superior y la vertical izquierda
2. Donde se unen la línea horizontal superior y la vertical derecha
3. Donde se unen la línea horizontal inferior y la vertical izquierda
4. Donde se unen la línea horizontal inferior y la vertical derecha

Compositivamente estos ángulos ya tienen un peso visual y la tensión que forma la relación entre ellos es el tercer punto compositivo del cuadrado. Incluso en un plano cuadrado vacío, la relación de todos estos componentes (líneas, ángulos y la correspondencias entre ellos) estimulan un recorrido visual.

Hasta aquí, las características de las líneas de los bordes son similares, aunque algunas opuestas, porque sus dimensiones son iguales en el cuadrado, pero al modificar el plano el peso específico de estos elementos se aprecia en otras proporciones.

En un rectángulo en el que las líneas horizontales son más largas, se acentúa la sensación pasiva de estas líneas dominando sobre las verticales, acrecentándose mientras la diferencia de longitud es mayor. Cuando las líneas verticales son más largas, se acentúa la sensación dinámica de éstas y domina la percepción general del plano haciéndolo más dinámico en general. Además, un rectángulo con proporciones exageradamente largas en cualquiera de sus direcciones, nos produce una percepción exageradamente pasiva o activa según el sentido horizontal o vertical en que se encuentra. Por supuesto, el formato vertical es mucho más atractivo al primer impacto visual, es decir, que entre un rectángulo horizontal y otro vertical la vista se siente atraída al segundo antes que al primero. Es por esta razón que los carteles se diseñan generalmente en formatos verticales por la necesidad de impacto visual que requieren para atraer la atención; no quiere decir que así deba ser siempre cuando se requiere captar la vista del observador, porque existen muchos otros elementos que resultan de gran impacto y que pueden adecuarse a formatos horizontales o cuadrados para lograr el mismo efecto.

El plano es ese espacio vacío al que se enfrenta el artista; vacío de elementos, pero no de estímulos.

El formato del plano, incluyendo todas las características antes mencionadas, sugiere y provoca la intención del artista. En fotografía este formato está definido en dimensiones, pero las variaciones vertical, horizontal y oblicua son decisión del fotógrafo. Así mismo, después de la toma todavía cabe la posibili-

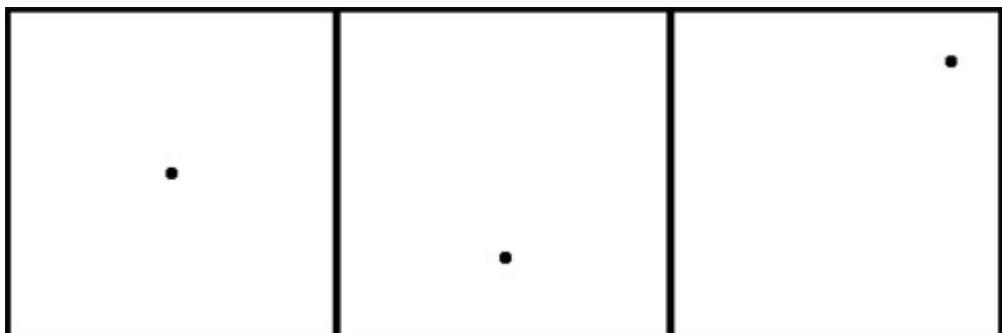
dad de edición para modificar la composición y adecuar el plano base en proporciones que favorezcan la intención del mensaje.

Al conocer esto sabemos que cualquier elemento ubicado dentro del plano va a relacionarse diferente con éste dependiendo de su ubicación y de la cercanía con las líneas del borde, sus ángulos y la tensión entre ellos. No puede colocarse ningún elemento dentro del plano sin afectar el mensaje. Si lo comparamos con la música diríamos que no basta con hacer sonar una serie de notas arbitrariamente, sino que es necesario hacerlo en el orden adecuado para producir un acorde.

EL PUNTO

Una vez que determinamos el sustrato, es decir, la base física sobre la que se va a trabajar, nos encontramos con la unidad más simple de composición visual: el punto. En términos estrictos un punto es un elemento sin dimensión, es decir, que no forma una superficie y, mucho menos, un volumen. Sin embargo, en el lenguaje visual un punto es una mancha considerablemente pequeña que pudiera tener una forma definida pero que se percibe sólo como un punto. Éste crea una tensión visual al contrastar con el sustrato, es decir, cualquier plano vacío se ve afectado con la intromisión de un elemento, aunque sea la unidad más simple, y esto es notorio atrayendo la vista.

Si colocamos un punto aislado sobre un formato cuadrado tenemos dos posibilidades compositivas: la primera es la tensión que provoca un punto en un plano limpio al contrastar sobre éste, y la segunda es la relación que hay entre este punto y las características que delimitan este sustrato.



Un punto en el centro geométrico del cuadrado mantiene una relación similar con todas las líneas de los bordes y crea una tensión tan uniforme que se anula. La sensación de esta composición es pasiva porque tiende al centro del formato.

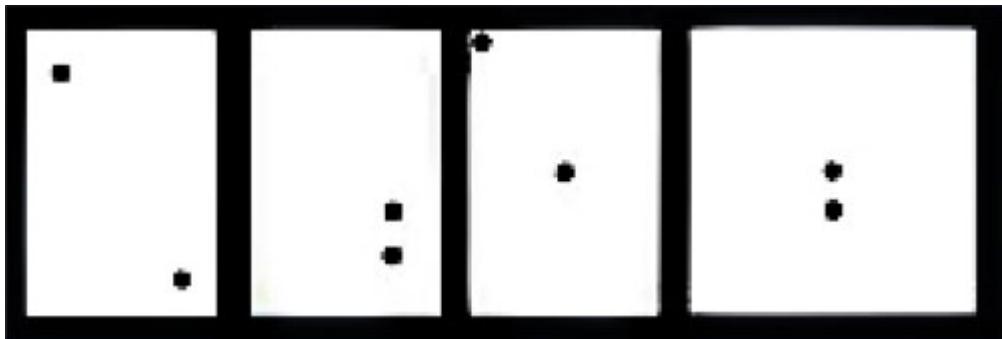
Un punto en el centro del cuadrado pero cerca de la línea horizontal inferior nos da una sensación estática porque su relación con esta línea es muy estrecha y debilita su relación con el resto de los bordes. De esta manera, parece que el punto está detenido sobre la base, sin movimiento.

Un punto cercano al ángulo superior derecho es sumamente dinámico por su cercanía con ese ángulo y su relación con él debilita su relación con el resto de los bordes impulsándolo hacia arriba y dándole una sensación de ligereza. La esquina superior derecha de cualquier paralelogramo es sumamente fuerte en el lenguaje visual.

Un punto sobre un plano es como la luna llena de una noche oscura en el desierto, hipnotizante; no podemos dejar de mirarla porque la tensión y atracción

que produce es impresionante, a pesar de ser sólo un punto luminoso en la inmensidad de la bóveda celeste.

De esta forma podemos deducir todas las combinaciones que pueden resultar de relacionar un Punto, ¿qué pasa si tenemos dos puntos? Pues la situación empieza a ser más compleja.



Si agregamos un punto a nuestra composición original de plano cuadrado con punto, entonces las relaciones entre elementos aumentan. A partir de aquí las combinaciones comienzan con la relación de tensión y equilibrio entre ambos puntos; al igual que las leyes de la gravedad y la atracción de los cuerpos en la física, visualmente los elementos crean una tensión entre ellos que al mismo tiempo los atrae y los repele. Sus similitudes y diferencias, así como su relación con otros elementos, determina esa tensión.

Además de la relación entre ambos puntos existe la relación entre cada uno de ellos y las líneas de los bordes del plano; y finalmente, la combinación de esas relaciones vuelve a combinarse para formar una nueva tensión visual.

LA LÍNEA

Como tercer elemento básico se encuentra la línea, que en términos estrictos es anterior al plano, porque es un conjunto de líneas lo que lo forman, pero como elemento aislado puede analizarse independientemente. Una línea es una sucesión de puntos o la distancia más corta entre dos puntos y es un elemento de una sola dimensión, es decir, que no tiene ancho, sólo largo. Es la traza que el punto deja al moverse y por lo tanto es un producto suyo. Surge de la alteración del reposo total del punto. Con ella se salta de una situación estática a una dinámica.



© Ariel Pelayo

Las líneas rectas: son aquellas que mantienen una sola dirección y podemos ubicarlas como: horizontales, verticales y oblicuas. Como en las líneas de los bordes de un plano, las líneas horizontales representan pasividad y las verti-

cales dinámica; las líneas oblicuas son un punto intermedio entre aquellas, y depende de su grado de inclinación, si se asemeja más a una vertical o una horizontal, para apreciar la sensación que provoca; pero una línea recta siempre tiene una dirección y representa el signo más simple de movimiento, dependiendo también de su relación con otros elementos.

Las líneas curvas: tienen una sensación de ligereza que les da esa dirección variable en cada una de sus partes. La sensación de movimiento puede ser menos vertiginosa que una línea recta vertical pero es más suave y constante; además, tiene la oportunidad de volver sobre sí misma para propiciar un movimiento continuo indefinido. Como punto culminante para una composición basada en curvas se encuentra la **ESPIRAL**; este elemento conjuga varias posibilidades compositivas en sí mismo como el ritmo, la dirección, el movimiento y la armonía (los cuales trataremos más adelante). En arte, concretamente en fotografía, no es necesario que exista una línea explícitamente trazada para percibir las sensaciones que ellas sugieren, es decir, la ubicación sucesiva de algunos elementos puede simularla en conjunto, entonces esta composición alineada se complementa con las características de línea misma.



© Adriám González Guillen

Las líneas combinadas: son el resultado de la mezcla de las dos anteriores así como de sus características. Su lectura se vuelve compleja debido a la tensión visual que pueda provocar la variación de sus componentes.

Al combinarse las líneas pueden formar planos de formas variables con características similares a las del plano del formato, pero estos planos pueden combinar líneas oblicuas y curvas para crear formas irregulares diferentes de los paralelogramos. En estos planos se combinan las propiedades compositivas de las líneas que lo conforman, las tensiones que crean sus ángulos o la combinación de las líneas y las relaciones de todos estos elementos con los demás elementos dentro del formato y el formato mismo.

Poco a poco el lenguaje compositivo se complica más, como comenzar por vocales, después consonantes, después sílabas, después palabras, oraciones y finalmente ideas.

SEGMENTACIÓN ESPACIAL DEL FORMATO

SIMETRÍA Y ASIMETRÍA

Para comenzar a disponer los elementos que componen el mensaje visual, puede comenzarse por ubicar diferentes segmentos del plano formato con base en normas compositivas que nos proporcionan armonía, equilibrio y balance. Esto es propiamente la **GRAMÁTICA VISUAL**, la forma en que ordenamos los signos para formar mensajes coherentes y claros que sean capaces de transmitir las ideas y emociones del artista hacia el observador. Son una serie de normas

que nos indican los estímulos visuales que los diferentes elementos y las combinaciones que sus relaciones provocan.

Hay tres segmentaciones básicas como soporte para la composición:

Simetría

La manera más primitiva para conseguir el balance es ubicando elementos similares de un lado y del otro. Al dividir el espacio visual del formato en dos partes iguales y tomando la línea que las separa como base de la composición, obtenemos un equilibrio visual muy estático y firme. Ante elementos similares en forma, tamaño, color y luminosidad podemos percibir pesos visuales iguales o equilibrados, es decir, ninguno atrae la vista con mayor fuerza que el otro. Pero componer con base simétrica no significa sólo partir el espacio en dos sino que cada una de esas mitades puede volverse a dividir en dos y así sucesivamente, sin que necesariamente esta división simétrica se haga de igual manera a ambos lados de la primera división. La simetría puede ser rígida o variable.



© Yaquilé

La simetría simple: es aquella que sólo divide el espacio en dos zonas iguales, ya sea horizontal, vertical o diagonalmente y que regularmente se utiliza para provocar una sensación de serenidad.

La primera es cuando los elementos a ambos lados son idénticos y la segunda cuando los elementos son similares en peso visual aunque no idénticos.

Es decir, una composición con simetría simple no produce un gran impacto visual, pero puede atrapar la atención del observador por la tranquilidad que transmita.



© Javier de Armas

La simetría compleja: resulta cuando el espacio, una vez dividido en dos, se divide de nuevo en forma simétrica.

Asimetría

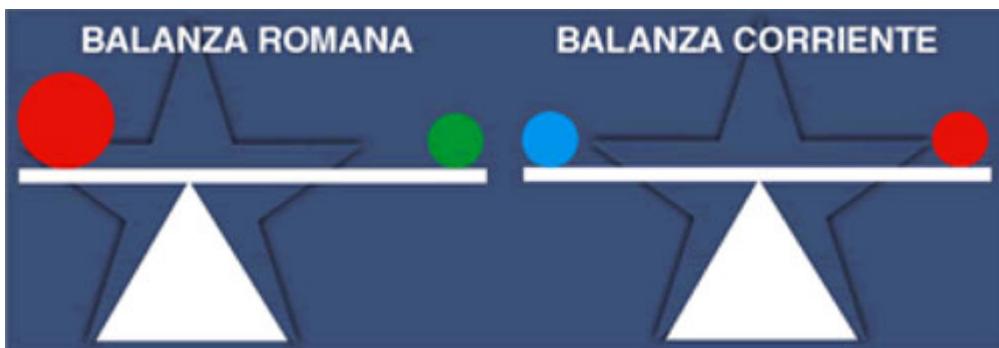
La asimetría crea una tensión que provoca una sensación de inestabilidad (contraria a la simetría), y por lo tanto, movimiento, en donde la vista tiene más juego sobre la imagen. Los elementos tienen mayor peso visual de un lado de la imagen, es decir que, se carga la tensión hacia un lado del formato (no solamente con un mayor número de elementos sino con mayor peso visual).

Esto no quiere decir que no pueda existir equilibrio.



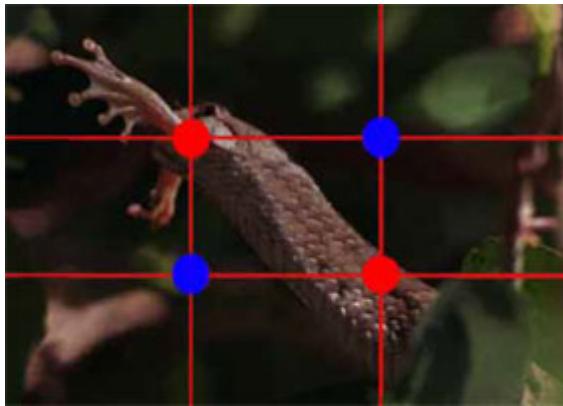
© Joel Hernández

Este equilibrio se logra manipulando el peso visual de los elementos dentro de la imagen. Para pesar la balanza corrientes tienen el fiel al centro y necesita el mismo peso en ambos lados para lograr equilibrio; la balanza romana tiene el fiel descentrado y equilibra elementos de diferentes pesos a ambos lados. El peso visual lo determinan las características del elemento compositivo.



SECCIÓN ÁUREA Y LEY DE TERCIOS

Para lograr una composición armoniosa que no estuviera basada en la simetría, los griegos utilizaron, en su arquitectura principalmente, la sección áurea. Esta es una proporción de las formas en la que, al dividir una línea en dos partes, la parte más pequeña es proporcional a la parte más grande así como ésta lo es a la línea total. En sí, esta forma de segmentación del espacio no es un invento sino un descubrimiento basado en formas tomadas de la Naturaleza como: las líneas curvas de los caracoles, las radiales de las estrellas de mar y otras tantas figuras, todas con un origen común.



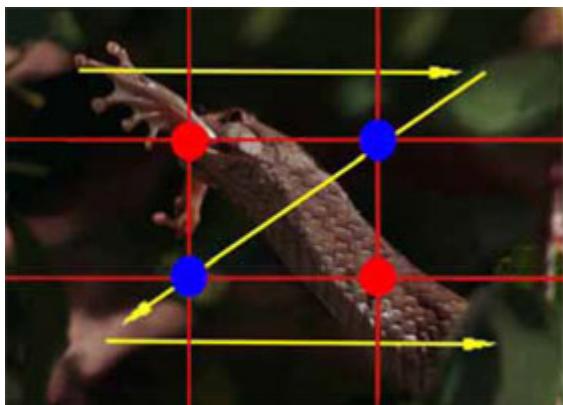
© Eduardo Aguiar

Esta proporción puede utilizarse para segmentar cualquier espacio y combinarse en sí misma indefinidamente.

En fotografía no es posible hacer cálculos geométricos exactos y mucho menos matemáticos, por eso la forma práctica que utilizamos los fotógrafos para aplicar la sección áurea se llama ley de tercios. Ésta consiste en dividir visualmente el espacio o encuadre de la escena en tercios, ya sea con líneas verticales u horizontales, y subdividir los fragmentos cuantas veces sea necesario. Esta segmentación del espacio proporciona una composición armoniosa y balanceada que facilita la disposición de los elementos en la imagen.

Si dividimos un encuadre fotográfico en tercios con líneas verticales y horizontales, tenemos cuatro puntos en los que se cruzan estas líneas. Esos puntos son conocidos como puntos áureos y tienen gran peso visual.

El punto más cercano a la esquina superior derecha tiene el mayor peso, después el punto cercano a la esquina superior izquierda, después el punto cercano a la esquina inferior derecha y por último el punto más cercano a la esquina inferior izquierda.



© Eduardo Aguiar

Esto surge de la relación y la tensión que forman los puntos áureos con los ángulos del plano formato.

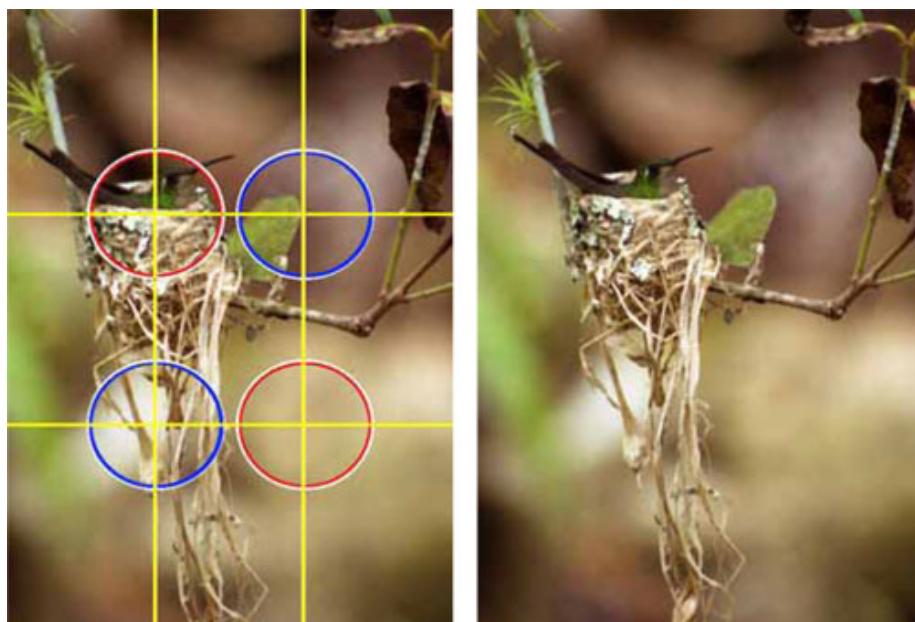
Estos puntos y las líneas que los forman pueden ser la base para disponer los elementos dentro de la fotografía y lograr una composición armoniosa pero no estática, a diferencia de la simetría.

Para un principiante es común colocar los elementos de interés al centro del encuadre lo que generalmente convierte la imagen en sosa, es decir que registra la escena que el fotógrafo observaba pero no transmite ninguna emoción.

Atendiendo a la ley de tercios para ubicar puntos importantes, como el horizonte en un paisaje, se logra una imagen con más vida.

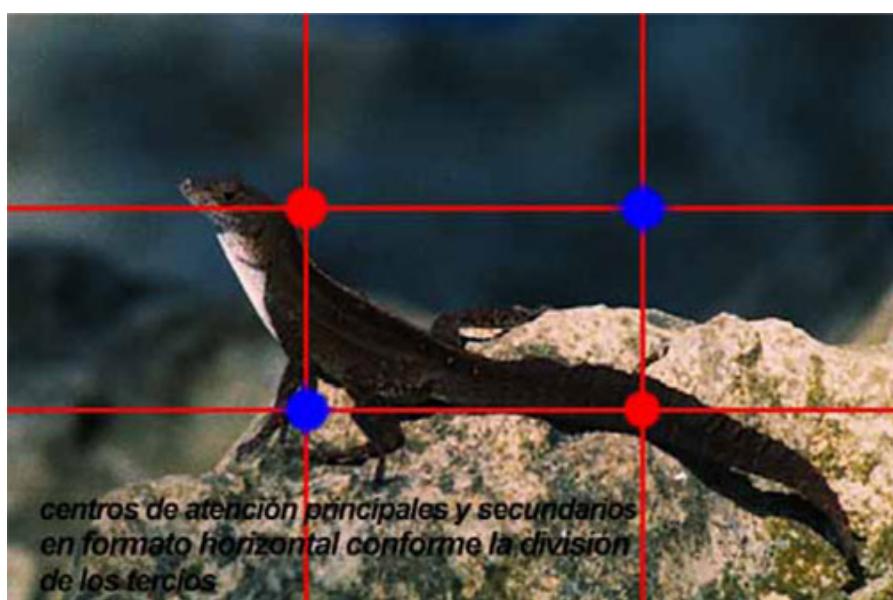
Pero esta ley de tercios no sólo funciona al dividir geométricamente el espacio sino que la proporción de 1/3 a 2/3 del espacio logra un equilibrio similar. Por ejemplo, cuando hacemos un retrato podemos ocupar 2/3 del espacio con el sujeto retratado y dejar 1/3 de aire; si el retrato es un close up entonces podemos dedicar 2/3 del espacio al rostro y 1/3 al cabello y cuello o viceversa, 1/3 para el rostro y 2/3 para los hombros y el busto. Al combinar estas posibilidades, con las características individuales y el peso visual de cada elemento podemos modificar el recorrido visual, la tensión y el contraste de la imagen.

Podemos con facilidad aplicar estos conceptos, estudiados generalmente para la fotografías de seres humanos, a las imágenes de cualquier otra especie.



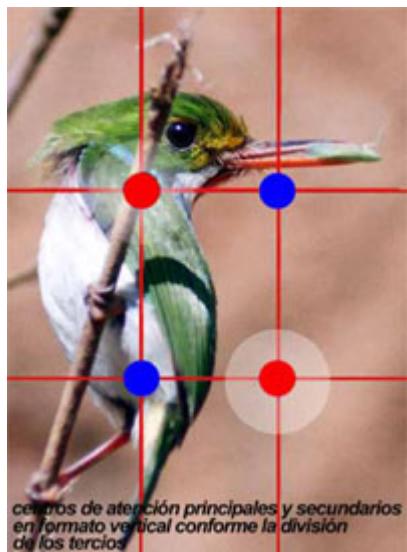
© Eduardo Aguiar

Los puntos o intersecciones que forman esas líneas también son guía para líneas diagonales o curvas.



© Eduardo Aguiar

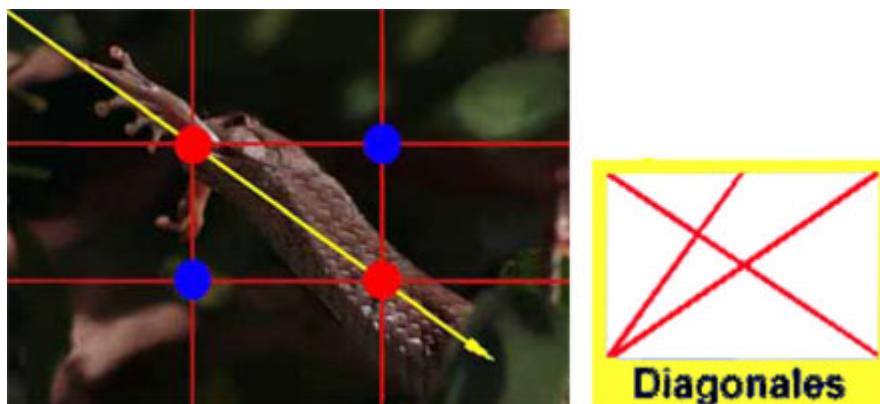
Los centros de atención secundarios son de gran ayuda para aportar información sobre el medio donde se desenvuelve la acción o la especie.



© Eduardo Aguiar

DIAGONALES

Como las líneas de los bordes del formato son verticales y horizontales las líneas diagonales sobre éste provocan una tensión contrastante; además, al estar directamente relacionadas con los ángulos del plano, su peso visual es mayor. Si disponemos algún elemento en forma diagonal le otorgamos un peso visual y una dinámica que probablemente no tenga por sí solo. Estamos acostumbrados a que todo se forma con líneas horizontales sobre el suelo y líneas verticales que suben, así que una línea diagonal inmediatamente nos produce una sensación de movimiento, como si despegara para volar.



Puede mezclarse este tipo de segmentación en diagonales con las anteriores. Por ejemplo, si trazamos una diagonal que vaya de la esquina superior derecha a la esquina inferior izquierda, estamos partiendo el plano en dos partes iguales aunque no completamente simétricas y provocamos una especie de balance pero con cierta dinámica. Si trazamos una diagonal desde la esquina inferior derecha hasta el primer tercio de la línea horizontal superior estamos mezclando la ley de tercios con las diagonales y combinando sus propiedades compositivas.

Las líneas diagonales forman composiciones triangulares que han sido muy recurridas por pintores en la historia y que producen una sensación de armonía

dinámica y equilibrio dependiendo de las características del triángulo y la dirección que indica.

ELEMENTOS COMPOSITIVOS

Como se hace en la pintura abstracta, vamos a considerar los elementos compositivos de manera aislada para ubicar sus propiedades y entender la relación que pueden formar con otros elementos. A diferencia de otras artes visuales, como la pintura, en la fotografía sólo disponemos de elementos compositivos de dos dimensiones, es decir, planos; no podemos considerar opciones como el relieve. La abstracción en el arte significa llegar a los principios más simples que construyen el lenguaje visual y en fotografía este análisis nos sirve para apreciar de qué manera manejamos el lenguaje y construimos el mensaje.

Como elementos compositivos fotográficos tenemos:

- Forma y tamaño
- Textura
- Ritmo e intervalo
- Volumen y valor tonal
- Contraste
- Dirección, movimiento y perspectiva
- Signo y símbolo

FORMA Y TAMAÑO

Entendemos por forma a las figuras de dos dimensiones delimitadas por líneas. Sobre ella afectan varias características. Primero que nada, su peso visual está definido por las características de las líneas que la delimitan: una figura de lados rectos que forman ángulos es mucho más agresiva que una figura de bordes curvos y suaves.

Podemos dividir las formas en tres tipos según su peso visual.

Natural

Cuando representa algún elemento de la naturaleza como la silueta de una hoja de árbol, de un caracol, o el perfil de un rostro. Estas formas tienen, además del peso visual que le dan las líneas que la delimitan, el peso del objeto reconocido al que nos recuerdan, es decir, no lo vemos sólo como una forma sino como la forma de algo que conocemos.



© Sergio Pimentel

Geométrica

Cuando existe esa relación matemática entre sus bordes y encontramos figuras que reconocemos de manera abstracta como el cuadrado, el círculo o el

triángulo. El peso visual de estas formas también depende de cómo las relacionamos con elementos conocidos.



© Julio Maldonado

Caprichosa

Cuando no representa ninguna forma geométrica o natural que pudiéramos reconocer y puede estar delimitada por líneas rectas, curvas o combinadas. Su peso visual depende de sus características abstractas como las líneas que la delimitan y su tamaño.



© Juan Font

Para cualquiera de los tipos de formas antes mencionadas, después de sus características innatas, su peso visual está determinado por su tamaño. Una forma grande atrae la vista más fácilmente que una forma pequeña. Pero, al combinar formas de diferentes tipos con diferentes tamaños, entonces las relaciones y tensiones entre ellas pueden modificar sus pesos visuales.



© Carlos Borrego



© Leonid Reinoso Medina



Por ejemplo, una forma natural de muela de un cangrejo no tiene un alto peso visual en el espacio abierto de toda una playa y sus formas caprichosas delimitada por curvas tiene un peso visual mucho menor, pero si la forma caprichosa es más grande, entonces esto puede ser suficiente para equilibrar las tensiones y apreciarlas visualmente con igual importancia.

Por supuesto, este peso visual de las formas que reconocemos es directamente proporcional a nuestro entorno social y cultural.

TEXTURA

En fotografía no hablamos de textura material como podría ser en la escultura o la pintura donde los diferentes materiales provocan diferentes sensaciones al tacto, sino que consideramos la **TEXTURA VISUAL**, es decir, esas diferencias de sensaciones que nos sugieren las superficies de los materiales fotografiados. El gran peso visual que tiene la textura es que a través de uno de los sentidos, la vista, nos provoca sensaciones que reconocemos con el tacto y, aunque no podemos sentirlo, podemos imaginar como se sentiría. Incluso podríamos hablar de texturas meramente visuales, donde no existía una textura material en la escena original pero se aprecia como tal en la reproducción fotográfica. La textura visual que provoca la granulosidad de la película puede aprovecharse como recurso compositivo.



© Raimundo López



© Raudel del Llano

La técnica fotográfica tiene la capacidad de reproducir con fidelidad, y a veces con dramatismo, las texturas de los materiales y esto la convierte en un elemento compositivo básico de esta técnica. Las diferencias de texturas y las sensaciones que éstas provocan pueden ser el punto de interés del fotógrafo, aún más que los objetos o sujetos de la escena.

RITMO E INTERVALO

La sucesión pausada de una serie de elementos en una dirección o la repetición de un mismo elemento visual nos provoca una sensación de ritmo, es decir, que la vista hace una pausa en cada uno de los elementos, combina la tensión que los relaciona como elementos individuales y como conjunto.



© Eduardo Aguiar

Cuando se trata de elementos iguales o muy similares que se separan en espacios regulares lo llamamos ritmo.

Llamamos intervalo cuando se trata de elementos distintos o poco relacionados a distancias irregulares.

En este último caso la sensación de unidad entre los elementos es menor porque las características que los relacionan no son tan fuertes.

La combinación de las propiedades innatas de las formas con sus relaciones de ritmos o intervalos crea el peso visual del conjunto como unidad.

VOLUMEN Y VALOR TONAL

A pesar de que la fotografía se plasma sobre dos dimensiones, en formatos planos, el valor tonal de las figuras puede sugerir volumen, es decir, que las diferencias de tonos, sombras y luces, representan un volumen visual que puede o no ser semejante a la escena original.



©Eduardo Aguiar

De la misma forma que pueden sugerirse texturas visuales que no existen al tacto en la escena original, pueden sugerirse volúmenes con un adecuado manejo de la gama tonal.

El peso visual del volumen se debe principalmente al contraste conceptual que nos provoca la apariencia de un objeto en tres dimensiones sobre un formato de dos dimensiones; cuando parece que los objetos se salen de la fotografía.

CONTRASTE

El contraste: es uno de los elementos compositivos más importantes en la fotografía, principalmente al hablar de fotografía blanco y negro. El contraste es la diferencia de color, valor tonal, luminosidad, tamaño, textura e idea que existe entre dos elementos dentro de la composición.



© Sergio Pimentel

En fotografía de color, el contraste visual se provoca con los colores complementarios, es decir, los que se ubican en lados opuestos del CÍRCULO CROMÁTICO: azul y amarillo, verde y magenta, rojo y cian, etcétera. En blanco y negro el contraste del valor tonal se consigue con las diferencias de luminosidad de los elementos.

El contraste visual: es la diferencia de características aparentes, es decir, relacionadas al color, textura y tamaño.



© Carlos Borrego



© Javier de Armas

También puede conseguirse el contraste conceptual, que es la diferencia en las características propiamente conceptuales del objeto, sujeto o elemento.



© Yaneisy Morales

El contraste es el elemento compositivo primordial para conseguir tensión visual o para llamar la atención del espectador, el contraste conceptual está dado por lo que los objetos representan, más que por sus características físicas o visuales.



© Jorge Clinche

Técnicamente, el contraste de una fotografía también se refiere a la diferencia en toda la imagen, entre las sombras y luces, y a la amplitud de la gama tonal que produce la apariencia general de la imagen. Este contraste resulta de la armonía y equilibrio tonal entre todas las zonas y elementos de la imagen.

Cuando la imagen en general es oscura o clara, entonces hablamos de CLAVE BAJA y CLAVE ALTA. La clave baja es cuando la imagen general es oscura pero con algunas zonas luminosas que delimitan un objeto u objetos y la clave alta se refiere a una imagen muy luminosa con algunas zonas oscuras que delimitan los objetos. El contraste acentuado provoca imágenes más dramáticas.

DIRECCIÓN, MOVIMIENTO Y PERSPECTIVA

Es importante en la composición que la vista no permanezca estática, sino que con los elementos compositivos provoquemos que la vista del observador viaje por toda la imagen y lo atrape. Este movimiento siempre tiene una dirección que está dada por la consecución de elementos, tonos, colores o formas y las tensiones y relaciones entre ellos. Pero otra manera de conseguir dirección en la composición es con la utilización de líneas, que, como ya explicamos ante-

riormente, siempre indican una dirección y sus características como líneas rectas, curvas o combinadas determinan las características de ésta.

Las líneas de esta imagen nos guían al centro de la fotografía, punto considerado como de reposo y estabilidad y el azul de fondo realza que este arriero está descansando.



© Carlos Bastón

Las líneas forman otro elemento compositivo importante que indica dirección. Este es la perspectiva. Esa sensación de profundidad que producen las líneas fugadas, es decir, que se dirigen a un punto de fuga; este es el punto imaginario en donde coinciden las líneas en una escena de tercera dimensión.



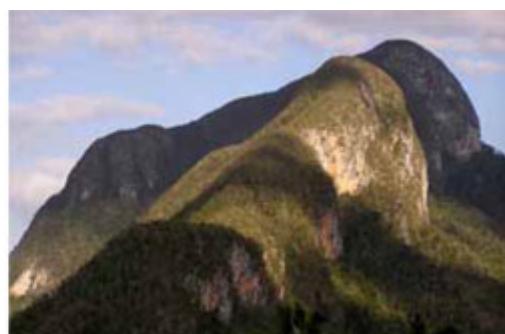
© Carlos Borrego



© Carlos Bastón



© Ariel Pelayo



© Raimundo López

La perspectiva combina las sensaciones visuales de dirección que provocan las líneas y la sensación conceptual del punto de fuga que nos indica profundidad.

En fotografía, esta perspectiva puede acentuarse, suavizarse o distorsionarse con la utilización de diferentes objetivos con longitudes focales distintas, ya que estas modifican la percepción del espacio. Un gran angular distorsiona y amplía la sensación de perspectiva y los teleobjetivos disminuyen esta sensación al disminuir la profundidad de campo.

SIGNO Y SÍMBOLO

Como ya comentamos en la sección de contraste, algunos elementos compositivos afectan nuestra percepción de manera conceptual más que visual, por el significado que pueda contener ese elemento más que por sus características físicas.



© Eduardo Aguiar

Un signo es una figura que hace referencia a algún elemento de la realidad y que nos da una indicación de manera abstracta, por ejemplo, las señalizaciones de tránsito como un disco de alto o un señalamiento de ganado. La diferencia con los símbolos es que éstos hacen referencia no sólo a un elemento conocido sino a una idea más compleja, por ejemplo, la cruz nos refiere a la religión cristiana, la estrella de seis puntas nos refiere a la religión judía, las banderas nos refieren a un país con todo lo complejo que éste representa.

El signo tiene un gran peso visual sobre otras formas porque sus características conceptuales lo refuerzan, pero el símbolo es el que mayor peso tiene porque su referencia conceptual es muy compleja y todo eso influye en la tensión y relación que tiene con los demás elementos compositivos. El símbolo está formado en base a la cultura de los individuos que intervienen en la comunicación es por esto su gran impacto.

RELACIONES COMPOSITIVAS

La forma en que los elementos se relacionan y las tensiones que forman entre ellos son la tercera parte del proceso compositivo, después de los elementos

aislados y la segmentación del espacio. Siempre existe una relación entre los elementos dentro de una composición, el problema es que esa relación concuerde con el concepto del artista, por ejemplo, si colocamos una serie de letras en fila podemos leerlas pero probablemente no tengan un significado específico. La elección de los elementos compositivos, su disposición en el espacio y la relación que exista entre ellos y el sustrato nos da finalmente el mensaje completo.

Es decir, que debe existir una coherencia entre todas estas funciones, enfocadas a lograr el significado de la obra según la intención del artista.



© Vanessa Ruiz



© Joel Hernández

UNIDAD Y VARIEDAD



© Lázaro García

Cuando existe variedad el espectador se siente atraído por el cuadro; esa variedad reclama su atención, intensifica su interés. Pero tampoco esta variedad puede ser tanta que llegue a desconcertar y dispersar la atención y el interés creados inicialmente. Es preciso entonces que la variedad esté organizada, respondiendo a un orden y unidad de conjunto.

Unidad dentro de la variedad y variedad dentro de la unidad.

La variedad debe existir en color, tono, tamaño, textura y forma, pero de tal manera que todos los elementos y sus relaciones formen un conjunto, una unidad, para que el mensaje sea coherente y claro. Un exceso de variedad provoca confusión pero la falta de ésta puede provocar desinterés; un exceso de unidad puede provocar monotonía, pero la falta de ésta puede provocar dispersión.

ARMONÍA

Para que las relaciones entre los elementos compositivos sean coherentes necesitamos encontrar armonía entre ellos, ya sea en su disposición o en las similitudes y diferencias de sus propiedades. Una composición armoniosa no significa estática, sino que, hay claridad en los significados de los elementos y en la relación entre ellos.

COMPETENCIA



© Lázaro Garcías

Cuando utilizamos el contraste como elemento compositivo principal, provocamos una competencia entre los elementos contrastados, esto es, que el peso visual de ambos puede ser similar aunque sus características sean distantes y pueden atraer la atención de igual forma pero en sentido contrario. La competencia visual puede provocar una sensación de falta de armonía porque percibimos que los elementos están en contraposición y su tensión los separa.

La vista siempre tiende hacia la luz porque es ésta la que nos permite ver, es una reacción innata. Así que las zonas luminosas tendrán siempre un peso visual mayor que las zonas oscuras, por lo tanto, un punto luminoso puede atraer la vista más fácilmente aunque se encuentre en competencia con un objeto grande y atractivo pero oscuro. Por el contrario, el tamaño y textura del objeto oscuro son un elemento atractivo para la vista que compite con el punto luminoso.

TENSIÓN

Un punto muy importante en el proceso compositivo es crear tensión en la imagen para provocar la atención del observador. Si no existe una tensión que jale la vista entonces la imagen puede pasar desapercibida. Entre todos los elementos siempre existe una tensión que los atrae y los separa, pero en distintas proporciones, dependiendo de las características formales de éstos. El contraste y la competencia forman una tensión alta que mantiene un juego visual constante dentro de la imagen mientras que el ritmo puede cautivar la vista por su tensión suave pero constante que no permite retirar la mirada. La tensión del punto

luminoso sobre un fondo oscuro puede combinarse con las tensiones de los ángulos del formato para crear nuevas tensiones resultantes de sus relaciones espaciales.



© Leonardo González



© Raimundo López

PROPORCIÓN ESPACIAL

La proporción de espacio está dispuesta por la segmentación que hemos hecho de éste antes de colocar los elementos compositivos dentro del plano formato, pero al hacer esto, las proporciones espaciales se modifican según las tensiones provocadas.



© Ariel Pelayo



MONOTONÍA

Puede ser provocada por la falta de variedad en los elementos, la ausencia de éstos o la pobre disposición u originalidad en la composición. Es una percepción de pobreza visual en la que sentimos que falta algo o que el mensaje no tiene una carga significativa importante o relevante.



© Libro: Caracoles de Cuba

COMPLEJIDAD



© Eduardo Aguiar

Lo complejo no tiene que ser difícil de percibir pero si variado y rico en significado.

Puede conseguirse complejidad con pocos elementos o con elementos simples siempre que el mensaje sea claro y relevante.

No sólo debemos decir cosas, sino que, lo que se dice, debe ser relevante.

CAOS



© Ariel Pelayo

Cuando las relaciones entre elementos compositivos o su disposición son demasiado complejas y se convierte en confusa, entonces encontramos una situación de caos, donde el mensaje es difícil de captar. Esto no es un defecto cuando se utiliza intencionalmente; si el artista quiere crear confusión en el observador puede hacerlo con una composición caótica.

ESPACIO VACÍO



© Adriám González Guillen

De la misma forma que en la música, la composición no sólo está dada por los elementos concretos sino por la ausencia de éstos. Un espacio vacío provoca una tensión visual precisamente porque la vista espera encontrar un elemento donde no lo hay. Un espacio vacío también puede funcionar como un descanso junto a un conjunto de elementos complejos y compensar esta complejidad equilibrando la composición general.

A veces es más difícil quitar los elementos excesivos de la composición y dejar un espacio vacío, que agregar elementos para llenar.

Para el poeta, es más útil la goma de borrar que el lápiz.

ABSTRACCIÓN FORMAL Y EXPRESIVA

El arte figurativo aprovecha las propiedades de los elementos compositivos de forma aislada pero las ubica en ideas concretas que son igualmente valiosas. El arte abstracto toma los elementos compositivos aislados y les reconoce un valor por sí mismos. Es decir, una textura puede ser atractiva por la simple sensación que nos provoca, no es necesario saber a qué pertenece esa textura. La gama tonal puede tener gran peso visual, y por lo tanto emocional, sin importar el objeto que la produce. La percepción de las cualidades de estos elementos esenciales nos produce emociones válidas por sí mismas sin tener que recurrir a una idea concreta que la soporte.



© Leonardo González



© Carlos Bastón

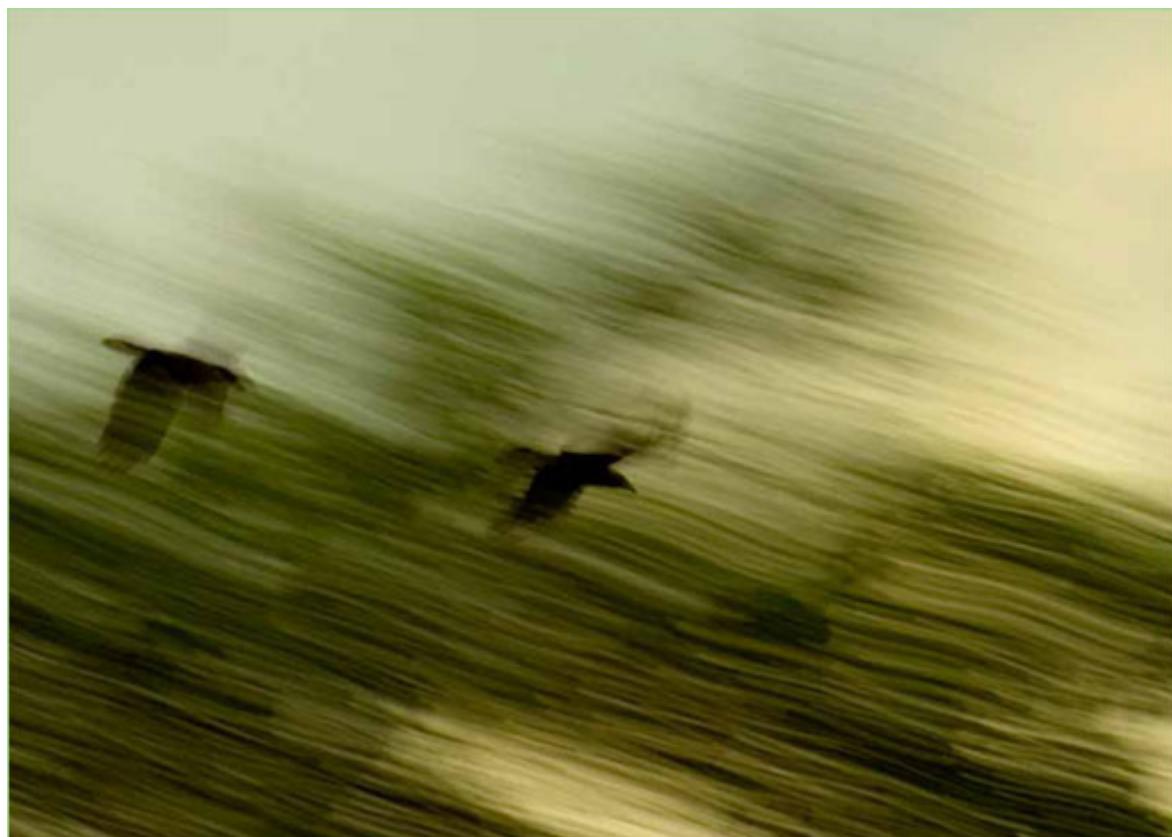
En la abstracción formal se percibe principalmente la relación entre las figuras y sus características, produciendo un efecto principalmente visual, pero explotando al máximo la percepción de este sentido.

En la abstracción expresiva son más importantes las emociones y sensaciones que nos producen los elementos visuales que la relación entre éstos por

sí mismos. En este punto las artes visuales se asemejan más a la música que a cualquier otra disciplina, porque funciona con la base de elementos muy simples, como sonidos, que al combinarse provocan emociones que a veces no identificamos concretamente y que pueden variar según nuestro estado de ánimo o la situación específica.

CONCLUSIONES

Las reglas del lenguaje compositivo en las artes visuales, como en todas las artes no son absolutas, es decir, se conoce las sensaciones que estos elementos o sus relaciones provocan en la mayoría de las personas pero lo más importante es que el artista se sienta satisfecho con el mensaje que emite.



© Ariel Pelayo

Es importante conocer todas las posibilidades que tenemos a nuestro alcance para aprovecharlas, lograr y crear las imágenes que no existirían sin nosotros.

fotonaturalezacuba@yahoo.es
www.fotonatura.cu