

El arte de fotografiar

Por Ansel Adams

***Ansel Adams**, fallecido en 1984, a los 82 años de edad, fue sin dudas uno de los autores más prolíficos de la historia de la fotografía y un ejemplo inigualable de purismo. Perteneció al grupo "F/64" que, junto con Edward Weston e Imogen Cunningham, le dio a la fotografía pictorialista su máxima expresión. En su vasta obra utilizó desde cámaras de gran formato hasta pequeñas 35 mm y su técnica del "sistema zonal" fue uno de sus aportes técnicos más importantes.*

La fotografía es un medio analítico. La pintura es un medio sintético.

Primariamente el acto de fotografiar es un acto de descubrimiento y reconocimiento basado en la intención, experiencia, función o una idea. El fotógrafo no puede escapar al mundo que le rodea. La imagen de la lente es un factor dominante. El punto de vista del fotógrafo, su visualización de la imagen final, impresa o en la transparencia, y los especiales procesos técnicos necesarios para que su visualización sea válida y efectiva, son los elementos esenciales de la fotografía.

El artista pintor, por otra parte, crea más libremente su propio mundo, un mundo que sólo existe sobre la superficie de una pared, tela o papel. Puede ser estimulado por el entorno recibiendo del mismo sugerencias e impulsos; goza en realidad, de una gran libertad e independencia, o esto es al menos lo que cree el fotógrafo. La verdad, sin embargo, es que cualquier arte, para ser un buen arte, exige lo máximo del artista.

Como el fotógrafo puede cambiar el motivo modificando simplemente el ángulo de la cámara, su distancia a la lente y la distancia focal de ésta (no consideramos en este momento la posibilidad de variar la cantidad de luz., los contrastes y texturas que son propios de la fotografía), ha de aceptar tanto las limitaciones como las satisfacciones de este medio. Dentro de estas

limitaciones puede crear un gran arte, pero podrá hacerlo imitando otras formas de arte.

En el pasado, la fotografía ha sufrido mucho de la plaga de la imitación, apologías pomposas, actitudes defensivas. Los fotógrafos de "salón" continúan con la ficción de finales del siglo XIX. Los reporteros gráficos (algunos, no todos) no son "artistas", sino que se vuelven a las experiencias de la vida como ancla que los mantiene en la realidad. Los subjetivistas avanzados rechazan el mundo y desarrollan los contenidos de su conciencia. Algunos incluso se dedican a la fotografía como una forma de terapéutica —que se recetan a sí mismos y también a los demás. Otros se proclaman artesanos y se gozan en su embotamiento.

Hay, sin embargo, un número creciente de hombres y mujeres que practican la fotografía a nivel de adultos. Su mundo es importante, y también lo es el mundo exterior poniendo en relación lo humano con los objetivos y problemas de una sociedad creadora.

El verdadero artista ve el mundo de la manera más intensa posible; es decir, de un modo penetrante y revelador. El arte de la fotografía es el arte de "ver" y su eficiencia depende de la intensidad e integridad de esta "visión". Por ello las llamadas "reglas" de la composición fotográfica son en mi opinión inválidas, irrelevantes e inateriales, no son nada más que obstáculos que se interponen entre el espíritu y la revelación de la naturaleza y del hombre.

La gente tiene miedo de reconocer que "ven" algo por sí mismos. Hacen continuamente comparaciones. Este es un fenómeno característico de la "edad de los virtuosos"; los pocos extraordinarios artesanos —y a veces artistas creadores— se mantienen apartados en su excelencia asustando a los menos dotados, pero con grandes capacidades de expresividad individual. Necesitamos una vuelta al espíritu de los madrigales, a la participación común y al gozo de crear belleza en cualquier forma.

Es verdad que "lo perfecto es enemigo de lo bueno"; la perfección completa puede llevar a la aniquilación total. Lo bueno, sin embargo, tiene que ser bueno. Quizás podamos decir que una buena composición tiene una relación directa con la conciencia. Queremos decir así que en toda fotografía no existen reglas de composición; existen solamente buenas fotografías.

Triángulos, curvas en S, núcleos de interés, líneas de guía, etc. Son todos accesorios de la realidad. La mayoría de los grandes fotógrafos infringen las "leyes gráficas". En realidad, dudo que la palabra composición haya estado presente alguna vez en sus mentes, en referencia a su trabajo. Lo que hacen es ver, visualizan (cada

uno a su manera) y crean.}

Lo asombroso es que un gran número de personas con cámaras fotográficas podrían hacer exactamente lo mismo si tuvieran la confianza necesaria y pudieran desarrollar la técnica adecuada. Quizás no todos llegarían a la excelencia, pero muchos podrían llegar a ser buenos fotógrafos y gozar de sus creaciones.

La realidad y el alejamiento de la realidad

Estamos acostumbrados a considerar la fotografía como una impresión “real” del mundo que nos rodea. Muchos pueblos primitivos tienen a veces dificultades en “interpretar” o entender una fotografía, porque no pueden reconocer su mundo en la muestra de dos dimensiones y los diversos valores de una fotografía. Una vez que estas muestras y valores han sido aceptados y reconocidos como símbolos o imitaciones, las imágenes adquieren validez. El significado de los símbolos visuales es un campo amplio, y no deberíamos olvidar que las llamadas fotografías “exactas” contienen símbolos específicos a los que nos hemos acostumbrado y que hemos aceptado como un puente con la realidad.

Incontables fotografías son aburridas y poco gratificantes debido simplemente a que transmiten solamente las luces y sombras superficiales del mundo — no la substancia o el espíritu. ¿Por qué es mucho más emocionante la fotografía de una roca de Edward Weston que otra de tipo puramente informativo y técnicamente perfecta de la misma roca? Es muy posible que la última sea físicamente más “clara”, y podrá revelar al geólogo características geológicas que no podrá la fotografía de Weston. La diferencia entre un acercamiento creador y otro realista reside en el propósito, la sensibilidad y la habilidad de visualizar emocional y estéticamente una imagen incitante. Seguir hablando de ello sería vano, ya que sólo puede ser explicado por la fotografía misma. No es arriesgado afirmar que los factores estéticos y emocionales refuerzan el contenido informativo de cada imagen; son los que crean el interés y este estimula el deseo de comprensión.

Cuando tomamos una fotografía nunca lo hacemos para nosotros solos; es, y debe ser, una comunicación que alcance al mayor número de personas posibles sin perder calidad ni intensidad.

La visualización no depende solamente de la calidad del objeto, punto de vista y valores de relación, sino

también en alto grado de la sensibilidad en el manejo de la cámara y de la función de las lentes, así como de las características del material de impresión. Es en vano visualizar lo mecánicamente imposible; no podemos tocar algo en un violín y esperar que del mismo salgan sonidos de una orquesta completa. La visualización es un complejo proceso de interacciones entre la percepción y la experiencia. Ambas se adquieren mediante disciplinas que en ningún caso son inferiores a las de cualquier arte u oficio antiguos. Ningún arte puede avanzar sin ellas, tampoco la fotografía. Los elementos más importantes son la idea y el espíritu individuales que no deben ser atrapados en las normas y rutinas convencionales. Si ha de conferir un valor a nuestro mundo y al artista, el arte ha de ir mucho más lejos de lo narcisista y terapéutico y ha de excitar el espíritu de las personas y de la sociedad. Esto es lo que ha hecho cualquier arte imperecedero; la mera diversión u ornamentación no son suficientes.

El acercamiento personal

Mi acercamiento básico a la fotografía depende de la visualización de la impresión final antes de hacer la exposición. Cuando la fotografía es imaginada, bien como una manifestación realista, o como una, o como una “desfiguración de la realidad” intencionada, se determinan los valores de brillo del objeto (mediante cuidadosas lecturas del exposímetro) ajustándolos adecuadamente en la escala de exposiciones. El negativo es expuesto y revelado según el resultado que se desea.

La impresión de este negativo requiere un mínimo de controles de revelado, manipulación o la utilización de exagerados grados de contraste en el papel. Este procedimiento no solo es eficiente sino que permite también al fotógrafo un control continuo de su habilidad y la garantía de resultados satisfactorios. Con la práctica — con experimentos cuidadosamente llevados a cabo y un pleno conocimiento del equipo usado — este método se vuelve completamente automático.

El propósito de este acercamiento es simplificar la técnica, proporcionar a la persona el mando de su estilo interpretativo, y resolver una gran variedad de problemas fotográficos. Es lo opuesto al método empírico en el cual, mediante un largo proceso de pruebas y errores, el fotógrafo llega a “descubrir” los métodos y medios más eficaces para conseguir sus fines. Mi acercamiento requiere una actitud seria hacia la fotografía y la voluntad de dedicar considerable tiempo y energía a los estudios fundamentales. En esto, sin embargo, la fotografía no se diferencia de cualquier otro arte u oficio serios, el

resultado final de esta actitud, y de la voluntad de estudio y experimentación, es una mayor libertad y espontaneidad en la práctica.

Podemos hacer una analogía con la música. El compositor tiene una cierta idea musical que materializa escribiendo las notas musicales convencionales. Cuando realiza la pieza musical, aún respetando la partitura podrá dar interpretaciones personales a la escritura básica de las notas. Este es también el caso de la fotografía de expresión. El concepto de la fotografía precede a las operaciones que se hacen en la cámara. La exposición y el revelado del negativo siguen los procesos técnicos seleccionados para obtener las cualidades deseadas de la impresión final, y esta es en sí misma una interpretación —una realización de la idea fotográfica.

Cómo se hace un fotógrafo

Las etapas que han de recorrer para llegar a ser fotógrafo pueden resumirse así:

1• Necesidad o deseo de fotografiar. Obviamente esta actitud es esencial. A veces durante un paseo llevando la cámara pueden surgir excitaciones perceptivas y el deseo de fotografiar. Un encargo —un propósito— puede ser el estímulo más grande para el trabajo funcional o creativo.

2• El descubrimiento del objeto, o el reconocimiento de sus aspectos esenciales, evocará el concepto de la imagen. Esto lleva a la explotación del objeto y a la elección de los ángulos de cámara más favorables.

3• La visualización o representación mental de la fotografía final es esencial, cualquiera que sea el medio usado. La función que ha de tener la fotografía, así como las limitaciones del equipo, modifican, como es lógico, la visualización. En lugar de visualización podría decirse “observación” pero la primera palabra es más precisa debido a que tiene un nexo con la fotografía final, su escala, composición y valores tonales, de textura, etc. Así como el músico “oye” las notas y acordes en su memoria acústica, así puede un fotógrafo entrenado “ver” en su memoria visual ciertos valores, contextos y disposiciones. La visualización de un fotógrafo abarca observaciones muy rápidas y estimaciones motivadas y controladas por la intuición y la experiencia. Con la práctica, la ubicación, ajuste y manejo de la cámara (y de las lentes) se realizan con facilidad instintiva, así también como los elementos determinantes de la exposición, etc. De hecho, para el fotógrafo experimentado los factores tratados en los puntos 1, 2 y 3 funcionan más o menos conjuntamente como un siste-

ma perceptivo-creativo.

La visualización de una imagen práctica o informativa y la de una imagen poética subjetiva es básicamente la misma, excepto que la primera requiere una mayor dedicación a los aspectos reales del objeto. Cualquiera que sea la motivación de la fotografía, el fotógrafo entrenado en visualización se halla en una posición más favorable que el que se fia solamente de procedimientos empíricos (prueba y error) y que debe disminuir o mejorar sus errores “corrigiendo” sus exposiciones o manipulando en el cuarto oscuro. Naturalmente, a medida que aumenta la experiencia, el método empírico va siendo más eficiente. Sin embargo, el fotógrafo empírico puede encontrarse ante verdaderas dificultades cuando es confrontado con problemas y situaciones nuevas.

A medida que va aumentando la experiencia y la habilidad de manejo del equipo y procedimientos, el fotógrafo se va volviendo más intuitivo e inmediato. La visualización y la aplicación consciente de las técnicas fundamentales no inhiben las facultades creativo-intuitivas, antes bien las protegen y aumentan. En todo trabajo expresivo deben dominar desde el principio los factores creativo-intuitivos. Si no fuera así, el concepto total de la fotografía como medio creador de arte perdería su validez. Sin embargo, una realización chapucera de una fotografía es tan detestable como una realización chapucera de una pieza de música. El objeto por sí mismo —o cualquier simple simulación de la realidad— no puede ser soporte de una obra de arte, cualquiera que sea el medio.

Familiarizándose con la cámara

Hemos de procurar entender desde el principio lo que ve la cámara, que es muy distinto de lo que ve el ojo. El ojo tiene una tremenda amplitud de visión debido a su facilidad de escudriñar el campo; sin embargo, al concentrarse sobre un detalle particular, el ojo inmóvil tiene un ángulo de visión clara de unos pocos grados (aunque un ángulo de visión periférica borrosa). Sin mover la cabeza el ojo puede cubrir un 70 % del campo, obteniendo una visión clara sobre cada punto investigado. El movimiento libre de la cabeza permite un registro completo del mundo circundante.

En realidad, y en términos fotográficos, es la lente la que “ve el mundo”; la cámara es el vehículo en el que funciona la lente. Una de las cosas más difíciles para el fotógrafo es aprender y convencerse de la mane-

ra de ver que tiene la lente en relación a lo que ve el ojo. El ojo humano es un instrumento extremadamente sensible y adaptable. Cuando se habla de visión, hay que pensar en la totalidad del complejo psíquico-visual: los procesos ojo-cerebro, de percepción, interpretación, "computación" y retroalimentación —un sistema que hace de la imagen relativamente simple proyectada sobre la retina una revelación extraordinaria de los mundos interior y exterior y que estimula la atención intuitivo-creativa del artista.

Lo que "vemos" en el ojo de nuestra mente ha de ser revaluado a nivel de percepción de la lente. En otras palabras, uno de los parámetros de la visualización ha de ser la visión de la mente con sus numerosas limitaciones.

Estando en un lugar cualquiera, podemos percibir un vasto paisaje; luego vemos dentro del mismo un árbol o roca particular o pequeños detalles de estos objetos. Nosotros podemos visualizar fotografías de la gran vista o detalles particulares; el ojo "barre" el paisaje y puede reducirlo a campos relativamente pequeños conteniendo la roca y el árbol u otros elementos pequeños.

Nuestra visión depende grandemente del elemento tiempo y de la movilidad del ojo. Por ello lo que vemos no es únicamente la impresión de un momento o de una serie de momentos en el espacio y el tiempo, sino una suave progresión de sucesos infinitos organizados y coordinados por lo que llamamos visión. Sabemos que una lente gran angular, apropiada quizás a un paisaje vasto, verá también la roca y el árbol, pero en la escala relativa y probablemente poco emocionante del contorno.

Sin modificar la posición de nuestra cámara podemos utilizar lentes de foco largo, obteniendo imágenes cada vez más grandes de las partes seleccionadas de las escenas. Este incremento directo del tamaño de la imagen, además de la posibilidad de ampliación del negativo, amplía obviamente la capacidad de la cámara (con lentes adecuadas de aproximarse a las exigencias de nuestra visualización. Lo que se olvida generalmente es que nuestra reacción al escenario como una totalidad modifica nuestra visualización de las partes del componente. Es necesario, pues, visualizar específicamente: pensar en una imagen particular sin estar influenciados por el "entorno". Por supuesto el acercarse al objeto presenta aspectos nuevos y diferentes.

Para desarrollar el sentido de la visualización es de una gran ayuda utilizar un cartón negro para enmarcar el objeto. Alejando o acercando el cartón al ojo se obtiene una visión más estrecha o más amplia respectivamente del campo visual, correspondiendo a lentes de distancia focal más larga o más corta (suponiendo que

el ojo y la cámara permanecen a la misma distancia del objeto).

Esto, sin embargo, es sólo una parte del problema; en un objeto de gran extensión y con grandes variaciones de luz y sombra aparecerán naturalmente menos luminosas y de menor contraste interno en comparación con las superficies brillantemente iluminadas. El ojo hace estas correcciones automáticamente, ajustando las dos áreas a un término medio de luminosidad en la escena completa.

Ahora, obsérvese las superficies sombreadas a través de un tubo negro bastante largo, observando solamente estas superficies y excluyendo las iluminadas. Se verá que inmediatamente las superficies sombreadas adquieren una mayor brillantez y contraste y las formas y texturas cobrarán vida. El mismo efecto puede ser obtenido parcialmente si nos acercamos a estas superficies. Midiendo los valores luminosos verdaderos con un fotómetro desde donde está la cámara obtendríamos los valores completamente distintos de los que queremos ver.

Utilizando lentes de distintas distancias focales no es posible obtener diferentes configuraciones del objeto; problemas de perspectiva y de escalan determinan la distancia al objeto. Las lentes modernas con revestimiento óptico antirreflectante producen muy pocos destellos o prácticamente ninguno. Si el interior de la cámara está relativamente libre de destellos no habrá ningún o muy poco efecto de contraste de la imagen independientemente de la proporción de superficies brillantes o sombreadas. Es verdad que el ojo tiene algunas propiedades destellantes, pero el contraste del objeto se ve modificado por el efecto psíquico-visual discutido más arriba.

De aquí que la visualización sea un fenómeno del "ojo de la memoria", y nuestros procedimientos deben basarse más en la evaluación de las cualidades lumínicas del objeto que en la apariencia visual.

La visualización

El concepto de visualización es extremadamente importante; es un acercamiento subjetivo y creativo, y no debe ser confundido con el acercamiento fotométrico "de reproducción de tonos" definido sensitométricamente. Una copia fotográfica es la representación de un objeto o bien una interpretación libre del mismo ("realidad" o "alejamiento de la realidad").

En el primer caso, los valores de la copia están relacionados lo más cerca posible al brillo (reflejos) del obje-

to; esto, sin embargo es solamente una representación sugestiva, ya que ninguna copia puede reproducir exactamente la brillantez de un sujeto medio. Pero si los valores obtenidos tienen una relación proporcional a los del objeto, la representación puede ser considerada como "literal".

Si la fotografía ha de ser una interpretación libre, entonces los valores de la copia pueden representar un apartamiento completo de la realidad. Los valores se ven alterados por la expansión o disminución del contraste —mediante el control de la exposición o el revelado— y también otras exageraciones pueden ser obtenidas mediante filtros. Sin embargo, exceptuando correcciones extremas del color o utilizando emulsiones "ciegas al color" o sensibles al infrarrojo, los valores conservan sus relaciones básicas visuales de la luz-oscuridad. En otras palabras, con los procedimientos normales no podemos invertir la secuencia natural de valores. La piel blanca es siempre más clara que la mayor parte del follaje, y las nubes iluminadas por el sol son siempre más brillantes que el cielo azul. Las exageraciones de contraste, el énfasis en las texturas y los elementos subjetivos que puede introducir el fotógrafo aseguran una amplia gama de posibilidades interpretativas sin desviarse de las técnicas fotográficas correctas. Los límites son estéticos y subjetivos tanto como físicos y objetivos.

El primer paso de la visualización —y con ello de la interpretación fotográfica— es darnos cuenta del mundo que nos rodea. Hemos de examinar y explorar lo que tenemos ante los ojos, no sólo buscando significados, sustancia, forma y texturas, sino también para relacionar brillo y tonalidades.

Entonces cabe preguntar ¿qué pretendemos por "visualización de la copia"? El campo máximo de densidad de reflexión (brillo) de una copia en blanco es de aproximadamente 1:50 (que no debe confundirse con la escala de exposición del papel). Esto significa que la parte más oscura de la imagen refleja solamente 1/50 de la luz que el papel blanco de base. Por ello no importa lo grande que sea la escala de luz del objeto original, la escala visual de la copia final es de 1:50. Lo que es importante recordar es que (con muy pocas excepciones) la ampliación debe representar la escala completa de negro a blanco; los límites de brillo de la escala están determinados por la capacidad reflectora del papel base y de la máxima cantidad de plata revelada. La selección de tonos entre estos límites es en gran parte determinada subjetivamente. En otras palabras, los tonos entre el negro puro y el blanco puro no necesitan ser expresados en relaciones fijas a los extremos. Por ello,

comprendiendo que todas las buenas copias tienen un ambos de los extremos de negro y blanco, además de una amplia gama de tonos medios, podemos entrenarnos a visualizar —es decir ver con el ojo de la mente— valores simples o múltiples en términos de negros, blancos y grises de la copia.

Es conveniente empezar tratando de visualizar los tonos blanco, negros y grises medios; y luego las divisiones más sutiles de la escala. Cuando nos sintamos satisfechos de poder visualizar superficies simples de tono, podemos pensar en componentes específicos de imágenes fotográficas en términos de tonos.

El estudio de las ampliaciones ayuda a aprender a reconocer los varios tonos y separaciones de tono, así como sus relaciones a los valores del objeto. El entrenamiento de los valores e visualización de una ampliación puede ser comparado con el entrenamiento del músico a reconocer los tonos musicales, o el reconocimiento de los valores cromáticos y sus relaciones en la pintura. Sigue a continuación como sugerencia un plan para practicar la atención y visualización:

1• Buscar en el objeto la parte significativa más oscura. No dar nada por sentado; a una primera mirada un lienzo negro puede parecer la superficie más oscura del objeto, pero en un escrutinio más cuidadoso quizás se perciban calidades más profundas, y sombras vacías que son más oscuras que el negro lienzo.

De hecho, muchos objetos que aparecen negros son sólo sombras más oscuras que el gris; las pizarras de las escuelas, los sombreros negros y los gatos negros no son verdaderamente negros en el sentido fotográfico, ya que tienen sustancia y variación tonal. A este punto de la discusión los consideraremos como objetos oscuros, no negros. Pueden ser reproducidos negros, si de desea, pero al principio sólo deben considerarse los valores literales.

Si revestimos una cartulina con hollín obtendremos una superficie muy negra. Pero imaginémos una abertura sin iluminación en una pared, por ejemplo para el aire acondicionado. Si comparamos la intensidad del orificio negro con la superficie de la cartulina negra, esta última aparecerá solamente de un gris muy oscuro. Sin embargo la cartulina sola, contra grises más claros y blancos podrá ser considerada muy bien como enteramente negra, y tratada como tal en la copia final.

2• Buscar en el objeto la parte significativa más clara. Otra vez, no debe darse nada por sentado. El objeto más claro de una escena puede ser un trozo de papel blanco, pero la reflexión especular de la fuente de luz de una superficie metálica pulida tiene una intensidad mucho mayor que la luz difusa más brillante de

esta fuente reflejada por el papel más blanco.

3• El próximo paso es procurar imaginarse el blanco más brillante y el negro más profundo en términos de valores de la copia. Los reflejos especulares de una cuchara de plata pulida sobre un mantel blanco son más brillantes (y deben ser revelados más blancos) que el mantel. La luz alta es adecuadamente reproducida en la copia como una superficie de blanco puro, y el mantel blanco como una superficie de color gris muy claro. Pero, quítese la cuchara; el mantel, que ahora es el objeto más blanco puede ser ahora reproducido más blanco que cuando la cuchara estaba encima; si no se desea la copia de la sustancia, el mantel puede ser reproducido en la ampliación como un blanco puro (sin texturas).

4• Habiendo practicado la observación de valores extremos, y pensando sobre ellos en relación a la ampliación final, se podrá practicar la observación y visualización de otros valores de la mitad de la escala. Compárese una cartulina de gris medio como un objeto blanco, después con un objeto negro y luego con los dos al mismo tiempo. Ni visual ni emocionalmente parecerá la misma en las diferentes comparaciones. Ningún valor ha cambiado, pero las diversas combinaciones han dado lugar a efectos subjetivos. Efectos parecidos, pero mucho más estimulante pueden ser observados cuando se combinan colores, por ejemplo, póngase una hoja verde sobre una superficie roja, y luego sobre una azul. Los efectos emocionales varían de un modo impresionante, aunque los colores en sí mismos permanecen invariables.

Cuando se ha conseguido un concepto duradero de la escala de gris –no debe tomar más de algunos días de práctica– se podrá empezar a relacionar los valores subjetivos de las ampliaciones, ensayando así la verdadera visualización fotográfica.

Los valores del objeto pueden ser descritos como reflejos o brillo de los reflejos. En cada objeto hay una gama definida de valores desde el más oscuro al más claro –en un sentido relativo, desde el negro al blanco–. La luminosidad real de un paisaje iluminado por el sol puede tener una gama en exceso del 1 al 1600 mientras que los objetos de contraste bajo pueden estar dentro de una gama de 1 a 10 o incluso menos.

Por ejemplo, un bosque oscuro en la sombra puede dar dos unidades de luminosidad en un paisaje iluminado por el sol, mientras que una piedra blanca al sol puede llegar a registrar 600 unidades. Del negro al blanco representa aquí una gama de 1 a 600.

Así insistiendo, en una habitación suavemente iluminada la sombra en el interior de un armario puede registrar una unidad lumínica, una pared gris claro 25

unidades, y un papel blanco sobre una mesa 40 unidades. La escala de negro a blanco representa entonces 40 unidades. En cualquier caso una copia puede hacerse para sugerir una gama completa. Si la ampliación es sobre un papel brillante y a plena escala, su gama negro a blanco será aproximadamente de 1 a 50; dentro de esta gama puede ser simbolizada la de 1 a 600 del paisaje, la de 1 a 40 de la escena interior, o la gama muy cercana de un objeto de contraste excepcionalmente pobre. Sin embargo ni la compresión ni la expansión de la gama de luminosidades parecerán artificiales al ojo, debido que al contemplar cualquier escena el ojo se acomoda a la luminosidad media del objeto; la escala de brillo percibida es independiente de la gama verdadera del objeto. En la ampliación –y por esto en el negativo del que se saca la copia– no es la luminosidad real lo que deseamos representar, sino más bien las relaciones entre las luminosidades. En el trabajo creativo, deberíamos pensar antes bien las relaciones entre las luminosidades. En el trabajo creativo deberíamos pensar antes bien en la transcripción en lugar de la representación.

Nuestro problema, pues, incluye tanto el concepto como el procedimiento.

Primero nos damos cuenta del objeto debido a su contenido real y emocional.

En segundo lugar visualizamos la copia través de la cual deseamos expresar nuestro concepto del objeto, y percibimos en el ojo de nuestra mente determinadas tonalidades de la copia relacionadas a importantes valores del objeto.

En tercer lugar medimos el brillo dominante del objeto (con el exposímetro fotoeléctrico), determinando su gama y ajustándolo a la escala de exposiciones.

Como la ubicación en la escala de exposiciones determina el grado de revelado necesario para obtener un negativo de la gama de densidades (opacidades) deseada, la exposición y el revelado del negativo pueden en realidad estar ya delineados antes de apretar el disparador. Una vez establecidos la visualización y el plan de procedimiento, la exposición y el revelado del negativo son cuestiones de puro control mecánico. El negativo puede ser “diseñado” para un tratamiento especial del positivo –bien copia de contacto o ampliación (con difusor o condensador) (1).

Por ello lo que se requiere en una fotografía creativa –aparte de los factores funcionales– es el establecimiento de una “norma” en relación a la opacidad del negativo. En un negativo “normal” la gama de opacidades es convenientemente adaptada al papel de ampliación que se va a utilizar, y a los medios de obtención de la copia

(de contacto o ampliación). Como las lentes y obturadores difieren en su eficacia y exactitud, y los diferentes materiales negativos y reveladores tienen diferentes efectos y resultados, cada fotógrafo a de establecer su propia norma en relación a su equipo y materiales. Además, la norma es influenciada no sólo por las consideraciones prácticas involucradas, sino también por los objetivos propios del fotógrafo, emocionales e interpretativos.

Para establecer la norma deberían ser elegidos como referencia o "control" algunos valores definidos reconocibles del objeto que generalmente pone valores consistentes en la copia. Por mi parte selecciono el valor de la piel blanca normal (a un ángulo de 45° del sol, o a plena sombra) como valor universalmente reconocible. Objetos tales como cielo azul, bosques grises, piedras blancas, etc., son demasiado variables, pero cualquiera es capaz de reconocer los tonos de la piel blanca normal como substrato de una gama razonablemente estrecha de valores. Los tonos de piel corresponden aproximadamente a la zona VI de la escala de exposiciones. Este valor que está un opoco por encima del gris medio de la escala, puede ser utilizado como base de pruebas para la norma. La cartulina gris estándar (la cartulina Kodak de test neutro), que representa el 18 % de la reflexión es actualmente utilizada comúnmente como el valor básico del test.

Antes de seguir adelante es conveniente explorar y darse cuenta de los valores de algunas buenas ampliaciones elegidas al azar explorando luego y advirtiendo los valores de varios aspectos del mundo circundante. Hágase luego un esfuerzo para visualizar una copia que se desee hacer para expresar cualquier cosa del entorno inmediato. Hallará usted entonces que dentro de poco tiempo se habrá agudizado su habilidad para visualizar copias. Antes que nada Ud. habrá desarrollado una riqueza de apreciación mucho mayor del mundo a su alrededor y de las posibilidades fotográficas. La atención es esencial en fotografía, al igual que en todas las demás formas de arte.

El fotógrafo que busca registrar e interpretar cualquier parte de este mundo tiene poco control —excepto mediante selección de ángulos de cámara— sobre las innumerables variaciones y cualidades de cada objeto. Tamaño, figura, color, posición, luminosidad y superficie, todo debe ser traducido en formas bidimensionales en diversos grados de gris que, a discreción del fotógrafo, sean concebidos como símbolos de la realidad.

Siguiendo esta experiencia estética de visualización de la copia, practicaremos luego los procedimientos mecánicos de :

a) medición de la luminosidad del objeto.
b) ubicación de esa luminosidad en la escala del exposímetro.

c) determinación del grado de revelado requerido para dar al negativo la gama deseada de opacidad.

Una técnica difícil de dominar para cualquier fotógrafo es la visualización de varios colores, en términos de tonalidades en blanco y negro. La reacción de diversas emulsiones a diferentes colores de luz sólo puede ser exactamente medida si todos los colores son considerados como saturados y emitidos por superficies de igual intensidad reflectante.

Cuando varían las intensidades reflectantes de la superficie y cuando los colores tienen diferentes grados de saturación, se crea mucha confusión. El ejemplo clásico es la manzana roja sobre la hoja verde; las películas pancromáticas registran estos valores cromáticos en la misma tonalidad de gris, lo que no puede ser adecuado, ni emocionalmente, ni desde el punto de vista de la mera representación. Esto no preocupa al especilista fotométrico, pero sí, y profundamente, al fotógrafo práctico. Su problema es conseguir una imagen que constituya un mensaje adecuado visual y/o emocional. Quizás podrá visualizar algunos tonos de la copia que no son fotométricamente exactos. El vocablo convencional "corrección" como se aplica a los filtros tiene poco significado práctico o expresivo. "¿Corregir qué?" Es la primera cuestión que se pregunta al fotógrafo creador. El científico replicará que con los filtros se "corrigen" las imágenes en términos de la equivalencia fotométrica de monotonos (colores distintos que rinden iguales tonos de gris). Por otra parte el fotógrafo quizás desea una imagen en la que los grises no sean los equivalentes fotométricos de colores dados. Podrá decir que es un procedimiento de corrección (desde su punto de vista creativo) si —utilizando los filtros que producen el efecto deseado —ha obtenido una imagen de la manzana roja sobre la hoja verde que es aceptable tanto emocional como visualmente. Cuando se trata de una desviación de la realidad, emocional o estética, hemos de reconocer que el control es tan altamente personal que es imperativo un acercamiento experimental. Los valores y los colores deberían ser primero reconocidos como son verdaderamente en relación a los valores monotonos, antes bien que por sus cualidades emocionales.

Si ustedes estudian el mundo circundante a través de un filtro monocromático (como el Wratten N° 90) en el que todos los colores quedan reducidos a su valor monocromático más próximo, comprenderán rápidamente lo que se acaba de decir.

Verán inmediatamente cómo varios colores que pre-

sentan al ojo una hermosa claridad y separación aparecerán en valor monocromático como grises casi idénticos. Si descubren objetos de estas relaciones cromáticas, deberán entonces experimentar haciendo exposiciones con varios filtros y anotando cómo pueden ser modificados los valores relativos.

La interpretación se basa en la modulación intencional de los valores reales. Sin embargo la habilidad real para obtener esos tonos en la imagen a través de filtros, control de la exposición y revelado, es señal de que el artista domina su instrumento.

En teoría un filtro rojo debería reproducir la hierba verde en negro en la imagen fotográfica, y esto sería absolutamente verdadero si la hierba fuera totalmente verde y si reflejara solamente luz difusa. Sin embargo, este no es el caso. La hierba verde refleja una determinada cantidad de luz blanca junto con el dominante color verde, y esta luz blanca está formada por todos los colores, incluyendo el rojo, y el componente rojo es transmitido libremente por el filtro rojo.

La hierba verde quedará ciertamente con el tono reforzado, pero no negro. Además, cada hoja de hierba presenta una determinada cantidad de reflejos especulares —llamémoslo “altas luces”— y el brillo y los destellos son especialmente visibles bajo la luz solar directa. Estas altas luces son, por supuesto, muy brillantes (al ser reflejos directos de la fuente de luz), así que no tiene importancia el filtro que se usa, en la imagen son siempre reproducidos muy claros.

De aquí que con película pancromática y un filtro rojo (o con película ciega y sin filtro) la hierba puede ser reproducida a la vez con delicadeza y profundidad de tono; en cualquier caso las superficies reflectantes de luz difusa son reproducidas bastante oscuras, pero los reflejos especulares atraviesan cualquier tipo de filtro.

En cualquier caso, el progreso desde la visualización a la imagen deseada debería basarse primordialmente en la escena tal como se ha fotografiado en una película pancromática sin filtros. Esto le proporciona un punto de partida, y el acercamiento a la visualización deberá hacerse mediante la aplicación de los filtros de corrección más suaves (esto es, los Wratten N° 6, 8, etc.) y no mediante aventurados experimentos con filtros de “contraste”.

Si usted fotografía paisajes típicos compuestos por rocas, árboles y un cielo en el que hay nubes muy tenues, su primer impulso quizás sea utilizar un filtro rojo “para hacer resaltar las nubes”. Lo que usted debería hacer en primer lugar es preguntarse el clima de la escena, y el clima que desea que tenga la copia. Si las nubes son tenues, la aplicación de un filtro rojo potente

oscurecerá simplemente el cielo y las sombras creando un efecto de gran contraste que desfigurará el “clima” que desea obtener.

Considerando entonces un filtro Wratten N° 6 como posiblemente inadecuado, quizás elija un filtro N° 8 que, en vista a nuestra experiencia, parece bastante correcto, o bien un “filtro sin azul” (Wratten N° 12), que para muchos propósitos proporciona un efecto óptimo en los exteriores.

La utilización de un filtro Wratten N° 15 (amarillo profundo) o de un anaranjado-amarillo puede resultar demasiado áspero. Ahora bien, suponiendo que el filtro N° 8 (el filtro amarillo más corriente) sea el apropiado a su problema de nubes-cielo deberá revisar los otros elementos del escenario, porque el fotógrafo a menudo piensa solamente en los elementos dominantes y descuida otros, lo que resulta frecuentemente en un fracaso.

Como el paisaje puede contener grandes formas cercanas (rojas por ejemplo) que arrojan sombras bastante fuertes y de gran tamaño, el filtro N° 8 puede hacer muy bien que estas sombras sean reproducidas tan oscuras que destruyan el clima o talante de la fotografía; esto es, un clima de luz envolvente y delicado.

Teniendo en cuenta este segundo efecto, la única solución práctica sería la utilización de un filtro Wratten N° 6 (amarillo claro) con una exposición ligeramente reducida (teniendo la seguridad de que las sombras están ubicadas no más abajo que la zona III), o bien usar el filtro N° 8 y aumentar ligeramente la exposición seguida de un ligero subrevelado.

Otro factor del escenario está relacionado con el follaje verde. La visualización de los valores de este follaje en la copia sugiere la utilización de un filtro verde amplio como el N° 11 que teniendo aproximadamente el mismo efecto que el N° 8 en los valores del cielo y de las sombras, ilumina los valores del follaje intensificando así el clima de la suave luz envolvente. El filtro N° 58 (monocromático verde) reproduciría el follaje bastante claro, pero distorsionaría también los objetos rojos y azules.

(1) Con ampliadoras de condensadores se requiere un negativo de menor contraste (menor gama de opacidad) debido a que la luz que pasa a través de los condensadores está ajustada, dirigida en líneas rectas. Las grandes opacidades del dispersor negativo alinean la luz en mucho mayor extensión que la luz difusa, de aquí que el contraste eficiente de cualquier negativo es mayor con luz condensada que con luz difusa. Esta diferencia de contraste puede ser expresada como una constante matemática conocida como “efecto de Callier” (por Andre Callier, que fue el primero en observarla y describirla)

