

MÁS DE 600 000 EJEMPLARES VENDIDOS

EL OJO DEL FOTÓGRAFO

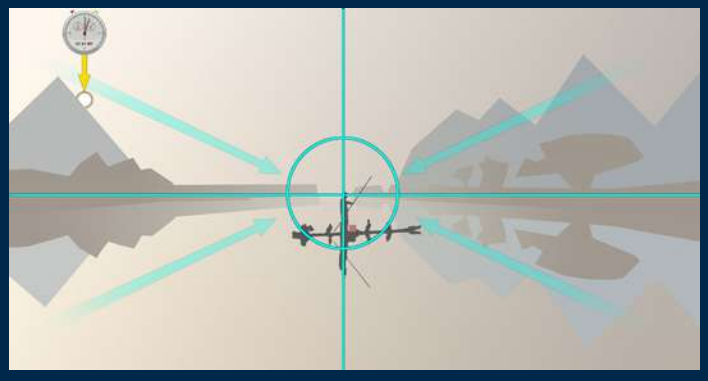
COMPOSICIÓN Y DISEÑO PARA CAPTAR MEJORES FOTOGRAFÍAS

MICHAEL FREEMAN

EDICIÓN DEFINITIVA

COMPLETAMENTE REVISADO Y ACTUALIZADO





BLUME

BLUME

Título original *The Photographer's Eye*

Edición Alison Starling, Richard Collins, Rachel Silverlight, Stephanie Selçuk-Frank
Dirección de arte Ben Gardiner
Traducción y revisión de la edición en lengua española Francisco Rosés Martínez
Fotógrafo profesional
Coordinación de la edición en lengua española Cristina Rodríguez Fischer

Nueva edición revisada y actualizada 2025
Reimpresión 2026

Primera edición en lengua española 2008; primera edición en rústica 2009
Reimpresión 2009, 2010 (2), 2011 (2), 2012, 2013, 2015, 2016
Primera edición del décimo aniversario, digitalmente remasterizada, 2017

© 2008, 2009, 2017, 2025 Naturart, S. A. Editado por Blume
Carrer de les Alberes, 52, 2.°, Vallvidrera
08017 Barcelona
Tel. 93 205 40 00 E-mail: info@blume.net
© 2007, 2017, 2025 Octopus Publishing Group, Londres (Reino Unido)
© 2025 del texto Michael Freeman

I.S.B.N.: 978-84-10469-86-0
Depósito legal: B. 12338-2025
Impreso en China

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio mecánico o electrónico, sin la debida autorización por escrito del editor.

WWW.BLUME.NET

FSC www.fsc.org MIXTO Papel | Apoyando la silvicultura responsable FSC® C000000

EL OJO DEL FOTÓGRAFO

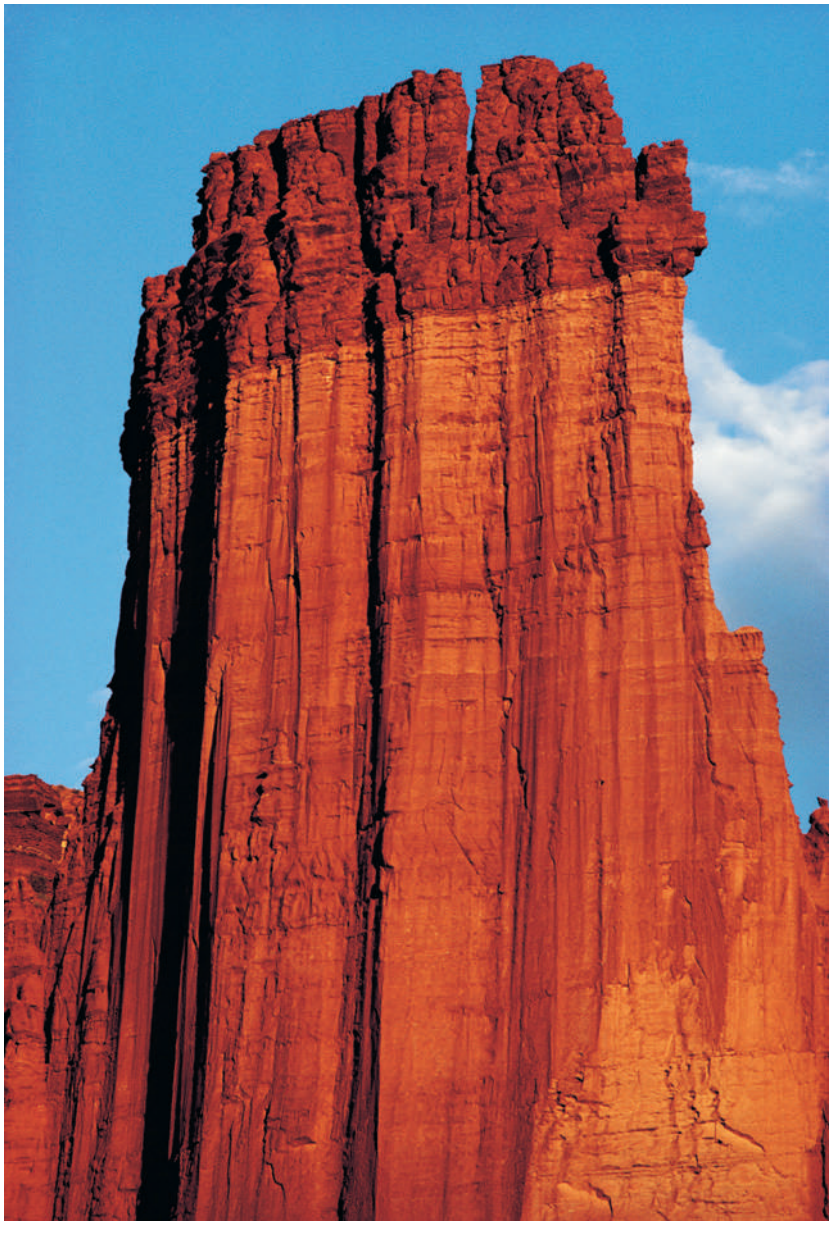
COMPOSICIÓN Y DISEÑO PARA CAPTAR MEJORES FOTOGRAFÍAS

MICHAEL FREEMAN

EDICIÓN DEFINITIVA

COMPLETAMENTE REVISADO Y ACTUALIZADO

BLUME



CONTENIDO

INTRODUCCIÓN 6

CAPÍTULO 1
ENCUADRE 10

Dinámica del encuadre 12
La forma del encuadre 14
Reencuadrar 20
Llenar el encuadre 22
Ubicación 24
División del encuadre 26
El horizonte 28
Marcos dentro de marcos 30

CAPÍTULO 2
SUJETO Y PROPÓSITO 32

Un sujeto 34
Sujeto doble 36
Tríos y múltiples 38
Sujeto difuso 40
Escenario 42
Sujeto y fondo 44
Convencional o estimulante 46
Instintivo o planificado 50
Documental o expresivo 52
Simple o complejo 54
Claro o ambiguo 56
Retardo 58

CAPÍTULO 3
LA BASE DEL DISEÑO 60

Contrastes 62
Percepción gestáltica 64
Equilibrio 66
Tensión dinámica 70
Ritmo 72
Diseño, textura y multitud 74
Perspectiva y profundidad 76
Prominencia 82
Peso visual 86

CAPÍTULO 4
ELEMENTOS GRÁFICOS 88

Semántica y grafismo 90
Un solo punto 92
Varios puntos 96
Líneas horizontales 98
Líneas verticales 100
Diagonales 102
Curvas 106
Triángulos 108
Círculos y rectángulos 112
Vectores 114
Líneas visuales 118

CAPÍTULO 5
OBJETIVOS Y MOMENTO 120

Enfoque 122
Óptica 124
Punto de vista 130
Momento 136
Movimiento 138

CAPÍTULO 6
COMPOSICIÓN CON LUZ Y COLOR 140

Exposición 142
Registro y clave 146
Contraste alto y bajo 150
Color y composición 154
Relaciones de color 158
Colores apagados 162
Blanco y negro 164
Representación 166

CAPÍTULO 7
PROCESO 168

La búsqueda del orden 170
Separación y encaje 172
Repertorio y caza 174
Reacción 180
Anticipación 182
Yuxtaposición 184
Estilo y sintaxis 186

Índice 190
Bibliografía seleccionada 192

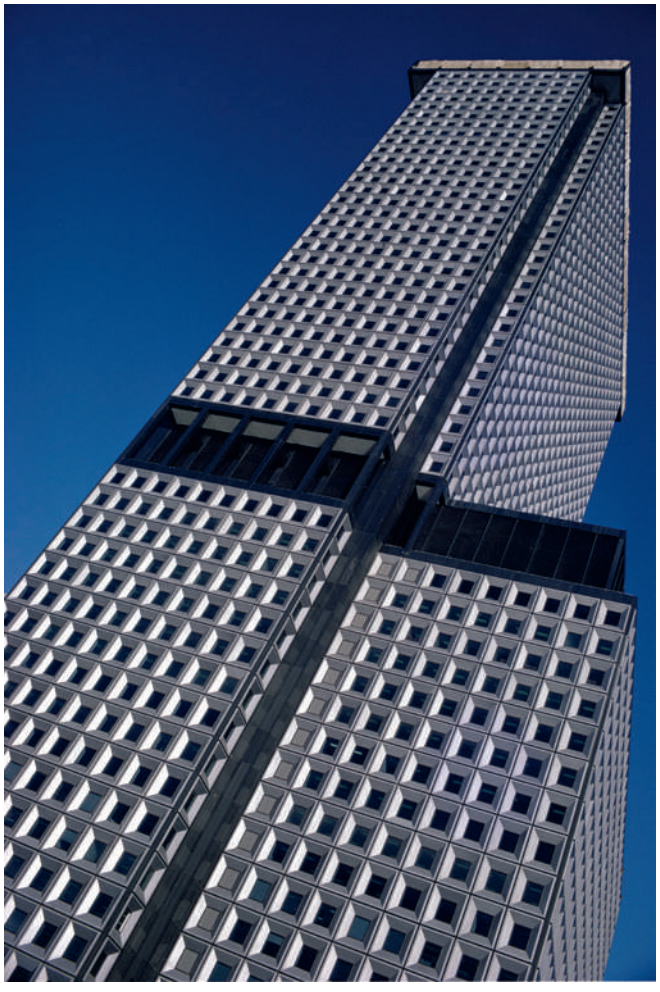
DINÁMICA DEL ENCUADRE

El escenario de la imagen es el encuadre. En fotografía, el formato de este encuadre es fijo en el momento de disparar, aunque después siempre es posible ajustar su forma. Con independencia de las oportunidades que existen para realizar cambios *a posteriori*, nunca se debe subestimar la influencia del visor o la pantalla en la composición. La mayoría de las cámaras ofrece una visión del mundo a través de un rectángulo brillante rodeado de oscuridad. Aunque la experiencia puede ayudar a ignorar las dimensiones del visor a fin de captar una imagen con un formato distinto, la intuición trabaja en su contra, pues anima al fotógrafo a crear un diseño que resulte satisfactorio en el momento de disparar.

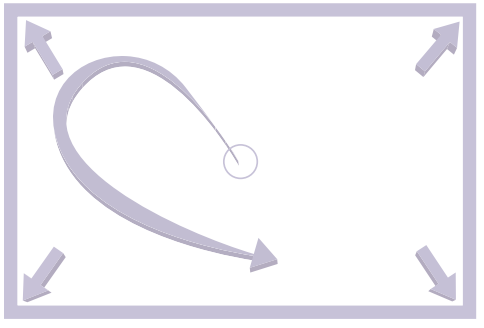
La proporción más habitual es 3:2, establecida en la década de 1920 por Leica para aprovechar la película de cine con perforaciones. Posteriormente se adoptó en las cámaras DSLR por familiaridad, aunque ahora el formato 4:3, más cuadrado, está adquiriendo popularidad. Como marco vacío ambos formatos tienen ciertas influencias dinámicas, como muestra el diagrama de esta página, aunque se perciben mejor en escenas «vacías» y luminosas que en imágenes con varios elementos, que alejan la atención de los bordes y las esquinas. Así pues, dependiendo del sujeto y del tratamiento que elija el fotógrafo, los bordes del encuadre pueden tener una influencia marcada o débil en la imagen.

En estos ejemplos, los bordes horizontales y verticales, y las esquinas, contribuyen al diseño de las fotografías por una razón u otra. A menudo, actúan como anclas contra las que pueden interactuar las líneas de las imágenes, alineándose o formando ángulos con ellas.

Lo que demuestran estas fotografías es que el marco se puede diseñar para que interactúe con las líneas de la imagen, y que esto depende de la intención del fotógrafo. Si dispara con mayor libertad, de una forma casual, el marco puede no parecer tan importante. Compare las imágenes estructurales de estas dos páginas con la imagen con una composición menos formal tomada en un mercado en Goa, en la página 59.

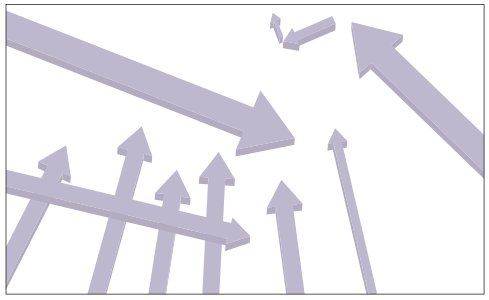


← ALINEAMIENTO
Un sistema simple para organizar una imagen de líneas prominentes consiste en alinear una o dos con el encuadre. En el caso de este bloque de oficinas, la alineación de los bordes superiores evita el desorden de las áreas de cielo en ambas esquinas. Este tipo de alineación enfatiza la geometría de la imagen.



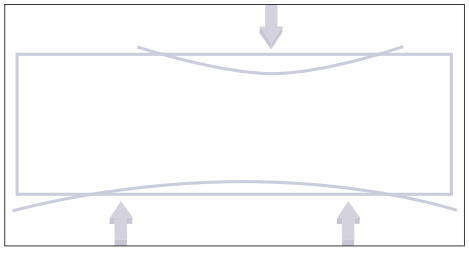
→ MARCO VACÍO
La existencia de un marco rectangular induce ciertas reacciones visuales. Este esquema muestra cómo puede reaccionar el ojo (por supuesto, hay muchas variables). Empieza a mirar en el centro, se dirige hacia arriba y a la izquierda, luego desciende y gira a la derecha y, en cierto punto —ya sea por la visión periférica o por el parpadeo—, registra las esquinas «nítidas». El entorno oscuro que se ve a través del visor de la cámara enfatiza las esquinas y los bordes.





← TENSIÓN DIAGONAL
En esta toma angular, el movimiento dinámico proviene de la interacción de las diagonales con el marco rectangular. Aunque las líneas diagonales tienen un movimiento y dirección independientes, en esta fotografía lo que permite crear tensión es la referencia de los bordes del marco.







↑ INTERSECCIÓN Y ABSTRACCIÓN
En esta imagen se rompen las reglas convencionales, pues se utiliza un marco panorámico para exagerar un tratamiento abstracto de la parte posterior de una iglesia de adobe, en Nuevo México. Un enfoque tradicional habría consistido en mostrar la parte superior de este edificio y el contrafuerte a nivel del suelo. Sin embargo, aquí el sujeto no es una versión literal de la iglesia, sino la geometría y las texturas de planos inusuales. La compresión de la imagen por arriba y por abajo elimina parte del realismo e incita al ojo a considerar la estructura fuera de contexto.

TENSIÓN DINÁMICA

Ya hemos visto cómo algunos de los elementos gráficos fundamentales tienen más energía que otros: las diagonales, por ejemplo. Asimismo, algunas construcciones de diseño son más dinámicas; el ritmo crea fuerza y actividad, y la ubicación excéntrica de objetos induce tensión, pues el ojo trata de crear su propio equilibrio. Sin embargo, en lugar de pensar en una imagen como equilibrada o desequilibrada, podemos considerarla en términos de su tensión dinámica. Esencialmente, consiste en hacer uso de la energía inherente en varias estructuras y utilizarla para mantener la vista alerta y desplazar la atención del centro de la imagen. Es lo opuesto al carácter estático de las composiciones formales.

Es necesario actuar con algo de precaución, porque introducir tensión dinámica en una imagen parece un sistema muy fácil e inmediato de atraer la atención. En una fotografía, el uso de colores intensos y vibrantes tiene una efectividad instantánea, pero puede resultar manido si se usa de forma continuada. Del mismo modo que una técnica de diseño puede resultar intensa y obvia cuando se ve por primera vez, la tensión dinámica tiende a perder efectividad, pues su efecto se disipa con mucha rapidez y el ojo pasa a la siguiente imagen.

Las técnicas para lograr tensión dinámica son, sin embargo, bastante directas. Aunque es preferible no reducirlas a una fórmula, la combinación ideal es una variedad de diagonales en diferentes direcciones, líneas opuestas y cualquier dispositivo estructural que conduzca la vista hacia el exterior, preferiblemente en direcciones conflictivas. Esto proporciona un argumento en contra del uso de estructuras circulares de cercamiento, y sugiere que se puede hacer un buen uso de líneas visuales en estado latente (*véanse* páginas 118-119).





→ FUNDICIÓN DE CAMPANAS
Las líneas visuales y la dirección en la que los objetos parecen estar orientados son responsables de las líneas divergentes de la imagen. El hombre mira a la izquierda y la línea de su postura contribuye a ello. La tolva llena de metal fundido está orientada hacia delante y a la derecha. Ambos entablan una lucha visual.



← PASEO DE ROBLES
Las líneas divergentes y el movimiento son la clave para crear tensión dinámica. Aquí, las ramas de un árbol y su intensa sombra curvada imprimen un fuerte movimiento hacia el exterior, exagerado por el gran angular de 20 mm (lfe, longitud focal equivalente). La distorsión y la ubicación del edificio hacen que parezca moverse hacia la izquierda, fuera del encuadre.







↑ COLINA DE ALGODÓN
Al sur de Jartum, dos mujeres sudanesas recogen algodón fresco con destreza. Un objetivo gran angular exagera la geometría de la imagen cerca de los bordes del encuadre. De una secuencia de varias tomas, la elegida aquí es la que transmite mayor energía y movimiento, porque las líneas y los gestos dirigen la atención hacia fuera, a la izquierda y a la derecha.



1



2



3

CAMBIO DE PUNTO DE VISTA CON UN GRAN ANGULAR

Este ejemplo es un molino de viento en un entorno rural, y el objetivo un 20 mm (lfe), una de las focales más cortas, con un pronunciado efecto de gran angular.

1. Empezamos con una vista de media distancia, desde poco menos de 90 mm. La blancura del molino llama la atención. En un intento por mantener la sencillez de los elementos gráficos, la primera toma se encuadra para excluir el entorno, creando una imagen de alto contraste entre el blanco y el azul. El cielo es azul intenso, que contrasta con nitidez con el molino. También parece posible aprovechar la blancura compartida por las nubes y el molino. Al final, la fotografía es solo un éxito parcial. La simetría del molino induce a una ubicación central, pero no equilibra las dos zonas de nubes tan bien como sería de esperar. Además, colocar el molino bajo en el encuadre para ver el entorno deja un espacio excesivo al cielo.

2. La segunda toma tiene proporciones más normales y una organización más cuidada. La intención es la misma que en la primera fotografía, pero funciona mejor. El punto de vista es más cercano y está descentrado hacia la izquierda para ofrecer un mejor equilibrio. Ahora solo ocupa el espacio entre las nubes.

3. Se conserva el potencial de una imagen simétrica. Para sacar el máximo partido a esta composición, el punto de vista se modifica a fin de centrar el molino en el encuadre. La proximidad de la toma para eliminar las nubes revela una distorsión interesante en la base; las curvas crean un agradable contraste de forma con las estructuras triangulares que hay por encima, sin dejar de contribuir a la simetría global.

4. En esta toma, la posición de la cámara se cambia radicalmente para crear una imagen lo más distante posible y al mismo tiempo mantener el molino como centro de atención. El objetivo gran angular realza la profundidad de la escena, con lo que muestra la mayor extensión posible en el primer plano sin perder definición. Para ello, la posición de la cámara es baja y el molino se encuadra elevado y hacia una esquina.

5. En la misma posición que en la toma previa, la cámara se inclina de modo que el horizonte quede mucho más bajo en el encuadre y se vean bien el cielo y las ramas del árbol.

6. La última fotografía de la secuencia sigue básicamente el mismo principio, pero mejorando la ubicación. Se elige un nuevo punto de vista que muestra más detalle en el primer plano para realzar esta parte de la imagen.



4



5



6

El diseño es el factor más importante para crear una buena fotografía. La capacidad de ver el potencial de una imagen y a continuación organizar los elementos gráficos en una composición eficaz y convincente siempre ha sido uno de los aspectos clave a la hora de tomar fotografías.

Desde que se publicó por primera vez en 2007, *El ojo del fotógrafo* se ha consolidado como la obra esencial sobre este tema y en la actualidad es un libro clave para cualquier aficionado a la fotografía. Ahora, completamente revisado y actualizado para reflejar los últimos avances en fotografía digital, esta obra seminal está lista para inspirar a una nueva generación.



BLUME