

El viatge a cultures ancestrals

Antoni Marín Amatller

P08/93142/01554



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índex

1. L'atracció de les altres cultures.....	5
2. Un passat real o un passat amb forma turística?.....	7
2.1. Captar una varietat de plans	8
3. El fotògraf i els seus personatges.....	13
4. Retallar el subjecte, canviar el fons.....	20
5. Buscar el moment o construir-lo posteriorment.....	26
6. El focus selectiu.....	35
7. Apaisat o vertical?.....	41
8. Color o blanc i negre.....	45
9. Llum ambient, soroll i flaix.....	49

1. L'atracció de les altres cultures

Juntament amb les ciutats o els paisatges singulars, els entorns culturals que d'alguna manera se senten com a ancestrals, com a part del propi passat, constitueixen un important pol d'atracció de viatges. Des de la cultura occidental, per a la major part dels fotògrafs que parteixen a la captura d'imatges singulars en els seus viatges, el contacte amb altres cultures és un objectiu clàssic. Són realitats socials que es veuen i es perceben com etapes prèvies a la pròpia realitat cultural, de vegades amb un interval de dècades, de vegades de segles, i de vegades de mil·lennis.



El descobriment fotogràfic d'aquestes realitats ancestrals comporta inevitablement el contacte amb les persones que les habiten. Fotògraf i personatge entren en contacte, interaccionen, i aspectes com l'actitud amb què té lloc aquesta aproximació esdevenen tan importants com els estrictes coneixements o habilitats fotogràfiques.

Reflexió

¿Es capten imatges de manera espontània, com un plantejament de capturar des de la distància, des de l'anonimat de ser darrere de la càmera? ¿Es conviu més o menys amb els personatges, s'hi parla i s'hi dialoga, se'ls donen instruccions perquè mirin o no, per posar davant de la cambra? Les situacions són diferents, i els resultats que se'n poden obtenir també.



Habitualment es tractarà de retrats, de fotografies en què el motiu principal són personatges, i de manera inevitable apareixeran problemes tècnics (els objectius que cal utilitzar, el control de la llum, l'ús o no del flaix...). Són situacions en les quals el fotògraf no acostuma a tenir gaire temps per a pensar.

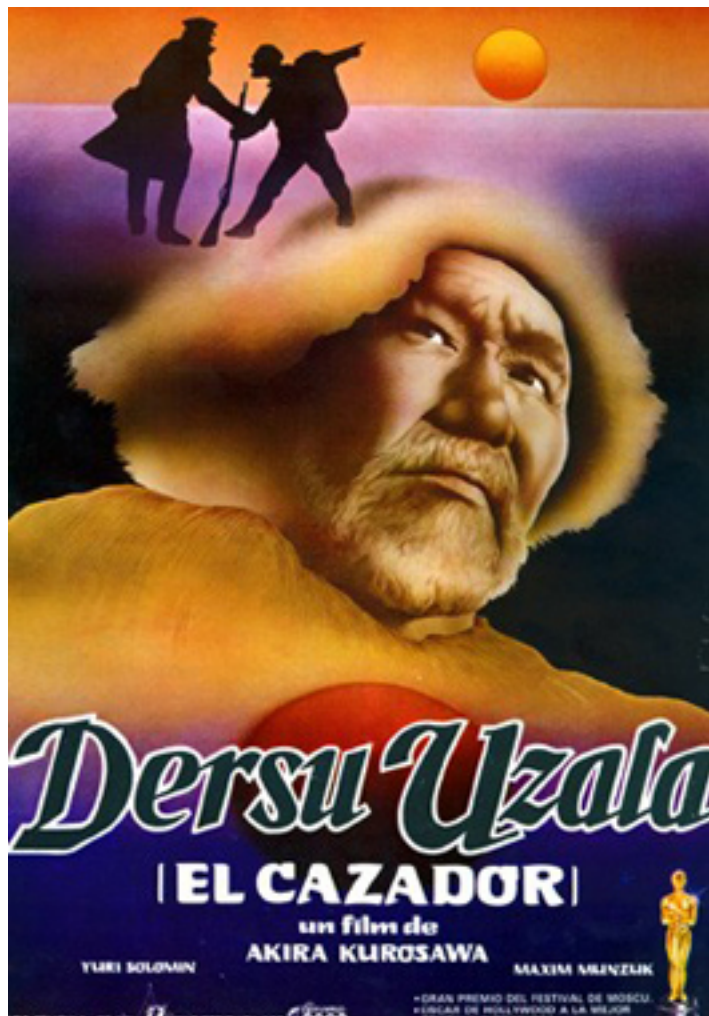
Davant d'un paisatge, el fotògraf pot provar, reenquadrar, esperar el moment adequat per assolir una llum determinada. Davant d'un retrat, probablement només tindrà alguns segons per a reaccionar; poques vegades el model esperarà que repeteixi.

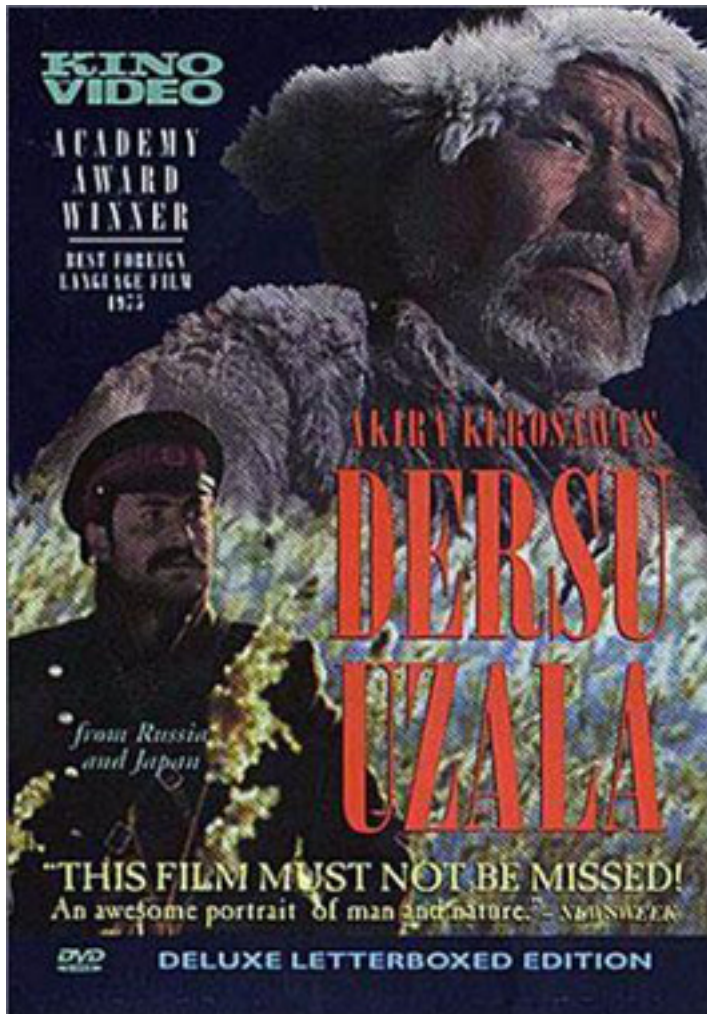
2. Un passat real o un passat amb forma turística?

El viatger actual capta les imatges en color i habitualment no té temps per entaular prou relació amb els personatges fotografiats. A part dels viatgers que planifiquen la seva ruta i el seu temps, els que viatgen de manera individual i sense un horari estricte, la major part de les vegades el fotògraf que viatja, hauria de combinar en una situació ideal una capacitat per a interaccionar amb les persones que fotografia i una capacitat per a veure i captar els moments ràpidament.

Dersu Uzala (El caçador)

Dersu Uzala és una pel·lícula d'Akira Kurosawa del 1975 que narra una història situada al començament del segle XX. Un militar rus rep l'encàrrec d'explorar i cartografiar la zona oriental de Sibèria i durant la seva tasca es troba amb un caçador solitari. Entre tots dos s'entaula una relació en què es descobreixen els coneixements i les creences d'una cultura ancestral que va desapareixent amb la modernitat. En un moment del film es capten fotografies en blanc i negre d'ells mateixos i de l'expedició, fotografies en què els personatges posen immòbils davant de la càmera, en què la captura del moment es converteix en una imatge per a la història.





És freqüent que el fotògraf que viatja trobi alguna celebració, festa o acte folklòric. Es pot tractar d'una celebració a la mida del turista o d'un acte social real de la societat en què es troba. De vegades és difícil dissimular la realitat exclusivament turística de l'acte, però altres vegades una observació atenta porta a enquadraments que, limitant l'entorn fotografiat, poden generar imatges representatives de la realitat visitada. Si bé l'ull fotogràfic, l'estil personal de cada fotògraf, és una cosa que s'educa i evoluciona amb la pràctica, hi ha alguns aspectes que és convenient que el fotògraf recordi: n'és un la necessitat de planificar, de prendre prou plans, de fer diferents aproximacions a la realitat fotografiada.

2.1. Captar una varietat de plans

De fet, la planificació és un concepte més propi del vídeo que de la fotografia. En la filmació de la imatge en moviment, la captació de diferents plans és una cosa gairebé imprescindible, ja que d'una altra manera les seqüències, una vegada muntades, acostumen a tenir problemes de ritme. En fotografia es pot treballar exclusivament amb un únic tipus d'acostament a la realitat, és a dir, amb un únic tipus de pla, perquè les fotografies són obres úniques que molt bé poden acabar plasmades en un suport físic com el paper.

Competició de curses hípiques a les estepes pròximes al desert del Gobi

Es tracta d'una concentració d'integrants dels uigurs, que viuen amb tanta intensitat les competicions hípiques com els occidentals les lligues de futbol.



La captura de mirades, de semblants, tant entre els participants com entre el públic, és una font constant de retrats.





En aquestes situacions és convenient intentar captar una varietat prou àmplia de plans, d'aproximacions diferents a la realitat. El pla general cobreix el personatge complet i el paisatge en què s'integra. Els primers plans se centren en el rostre i permeten capturar expressions, mirades i, de vegades, sentiments.

Entre uns i els altres, els plans mitjans capten la figura humana de manera parcial, però sense l'aproximació del primer pla.

En aquesta darrera imatge, es pot observar un pla americà, que enquadra des del rostre fins als genolls aproximadament.



Reflexió

Ara bé, cal preguntar-se el següent: totes les fotografies s'acaben imprimint actualment en paper?, què passa si es munten en clips audiovisuals, per exemple en DVD?, i si formen part dels àlbums digitals tan de moda avui en dia? En els viatges aquests dos productes finals són freqüents, i tant en un cas com en l'altre, el fet de disposar d'una àmplia varietat de tipus de pla facilita l'èxit del muntatge audiovisual o l'atracció i l'interès de l'àlbum digital.

Una de les primeres accions que s'ha de plantejar el fotògraf és recordar-se de captar diferents tipus de plans: plans generals per a l'ambient, plans mitjans per a les accions i primers plans per a les expressions de les cares.

Mercat de compra i venda d'animals a prop de Kashgar



Pla general. Descriu l'ambient.



Pla mitjà. Mostra les accions.



Primer pla. Reflecteix les expressions.

3. El fotògraf i els seus personatges

En aquestes situacions d'aglomeració humana, és difícil que el fotògraf¹ interactui amb els personatges. Es pot demanar l'aprovació d'aquests quan es treballa en proximitat, però és fàcil o habitual treballar a distància amb el teleobjectiu. El viatger, carregat amb el seu equip fotogràfic i probablement amb una indumentària clarament diferenciada de l'habitual dels ambients que fotografa, gairebé amb tota seguretat serà vist com un element estrany. La capacitat d'entaular relació depèn més de factors personals que de qüestions tècniques, però és important que hi hagi una interacció.

(1)



Exemple

Aquestes dues imatges es van prendre de manera consecutiva. En un primer moment el fotògraf va somriure a la noia demanant la seva aprovació per a fotografiar-la. Just després de disparar la foto va aparèixer el pare, i tot i que la primera suposició va ser que es volia queixar, era el contrari: ell també volia formar part de la fotografia al costat de la seva filla; i van posar plegats.



Les situacions davant de les quals es troba el fotògraf poden diferir notablement. L'actitud de posar, de no solament acceptar ser fotografiats sinó també, fins i tot, de desitjar-ho, sembla una cosa que es relaciona de manera inversament proporcional al turisme d'una zona.

Exemple

La dona i els nens d'aquesta foto no solament posaven davant de casa seva, sinó que desbordaven hospitalitat.



Aquesta altra foto és d'un venedor fent la migdiada a la mateixa botiga en què ven els seus productes, una estampa difícil de trobar als comerços de la societat occidental.

Aquí observem un grup de fotògrafs davant d'un artesà en plena funció. En aquests casos amb freqüència és difícil poder captar plans generals de l'escena, ja que els companys de viatge quedarien inclosos amb molta facilitat.



Intentar tancar l'enquadrament limitant l'escena a l'artesà és una via per a captar imatges que no facin explícits els components turístics que tenen moltes d'aquestes situacions. També el retoc posterior, que esborra elements distorsionadors o que recompon una escena, és una via per a aconseguir fotografies aparentment captades en entorns sense excessiva presència del turisme.



Els artesans que s'acostumen a trobar en molts viatges són fonts de possibles retrats. No obstant això, les imatges mostrades aquí pateixen ambdues del mateix problema: es fa evident que l'home està atent a les instruccions d'un altre fotògraf. De vegades, una mirada perduda del subjecte cap a l'infinit crea una composició o un retrat interessant. Però, com a norma general, és preferible que la mirada es dirigeixi cap a la càmera; és a dir, que el subjecte aparenti mirar qui contempla la fotografia. El retrat guanya normalment amb un subjecte que miri.





4. Retallar el subjecte, canviar el fons

Una font habitual per aconseguir models són els guies turístics i les persones amb qui la agència mateixa ha contactat perquè mostrin una casa, un procés artesanal o una activitat tradicional. En aquests casos, la disponibilitat del model és bona, ja que en certa manera sap que forma part de la seva feina el fet de ser fotografiat. Però també és cert que no totes les localitzacions són idònies, ja que moltes vegades els fons o els entorns en els quals és possible fotografiar no són els òptims.

Aquí entra en joc la tecnologia digital i la possibilitat de desincrustar un personatge del fons original i recrear-lo en d'altres. Podem observar aquestes tècniques en els exemples d'aquest apartat.

Home en un carrer de Kasghar

La primera imatge es va captar en un carrer de Kasghar. L'expressió de l'home resultava interessant, però no el fons. Se'n va retallar la silueta durant l'edició, es va reconstruir un fragment de la roba i es va col·locar en un nou fons. Per a això es va experimentar amb algunes imatges captades al mateix carrer.



Reflexió

Aquests procediments poden entrar en el terreny de la reflexió ètica. És lícit modificar la realitat, construir localitzacions inexistents?



Guia en un viatge al Marroc

La foto inicial es va captar mentre el guia comentava una de les visites del viatge. Posteriorment, se'n va retallar la silueta i es va col·locar en dos fons diferents. El primer, el de les acàcies, era el mateix lloc en què s'havia captat la foto original; en aquest cas les direccionalitats i les tonalitats de la llum coincideixen.



En la imatge amb el fons de la Kashba es va buscar la coincidència de les ombres.



Igualment, en la imatge dels colls del Ziz, a l'Atles, es va intentar igualar tant les direccions de les ombres com la temperatura de color.



Dona a Matmata (Tunísia) i guia de Gadhames (Líbia)

La dona va ser fotografiada a casa seva i el guia, a l'interior de la medina. Posteriorment, les seves siluetes es van col·locar davant dels pobles marroquins d'Aït Benhaddou i Tinerhir respectivament. En aquests casos, la llum varia entre la silueta i el fons. Especialment pel que fa a la dona, s'aprecia que mentre que ella està il·luminada per una llum suau, el fons ho està per la llum directa del sol.

Dona a Matmata (Tunísia)



Guia de Gadhames (Líbia)



De fet, tant el cinema o la televisió com l'animació han estat tradicionalment els reis de recrear en la ficció realitats que només hi ha en aquesta. A la fotografia se li ha atorgat tradicionalment un paper de reflex de la realitat, de versemblança. Les opinions de la validesa o no de modificar la realitat són diverses, però més que en la seva modificació, potser l'ètica es troba en l'ús. Modificar amb l'objectiu de manipular la informació en els mitjans de comunicació sobre un motiu és diferent de modificar la realitat amb la finalitat de recrear o construir una realitat estètica o comunicativa. Probablement el fotògraf digital s'aproxima al pintor quan, de la mateixa manera que el pintor utilitza pinzells físics, el fotògraf utilitza pinzells digitals. Més enllà de temes ètics, aquí es comenta la possibilitat de recrear, mitjançant la tecnologia digital, escenes que en la ment de l'autor evocuen una realitat, encara que és possible que aquesta realitat no existeixi fora del món de la ficció o la creació.

Dones i noia

En aquest cas es va fotografiar un grup de dues dones i una noia. Malgrat que les mirades de les tres es dirigeixen al fotògraf i el conjunt suggereix unitat, hi ha una certa dispersió de centres d'interès en la imatge. Es va retallar la dona de la dreta i es va col·locar davant d'una tela captada en una altra fotografia. La tonalitat violeta del vestit de la dona es va aplicar també a la tela del fons per aconseguir unitat en tot el conjunt.



Mare amb nen

En aquest altre exemple es va fotografiar la mare amb el nen en un carrer del poble. Posteriorment, es van retallar i es van col·locar davant del paisatge de la vall en què estava situat el poble, i es va desenfocar lleugerament el fons. D'altra banda, es van aplicar nivells a les dues figures per donar una mica més de llum i contrast a les cares.



5. Buscar el moment o construir-lo posteriorment

De fet, tant si utilitza la desincrustació de fons durant l'edició com si no ho fa, el fotògraf normalment modifica la realitat en funció dels seus interessos, encara que sigui dirigint i col·locant el model durant la presa d'imatges. El fotògraf sempre ha de buscar el moment oportú per a disparar.

Buscant el moment oportú

La primera fotografia va ser la que es va donar com a vàlida. Es buscava la composició de les dues dones, però va ser necessari disparar diverses vegades per a aconseguir-la. El diàleg del fotògraf amb els subjectes, la manera com els disposa o les instruccions que els dona són, en certa manera, una forma de manipulació de la realitat.





Construint el moment oportú

En l'exemple que segueix es va fotografiar la dona en primer terme amb la idea de col·locar-la al capdavant d'un grup. Però, com passa amb freqüència quan els motius són múltiples, és fàcil que algun personatge trenqui la composició o costa aconseguir que tots mirin en una direcció determinada. En aquest cas es va captar la imatge general, una

fotografia en primer terme de la dona. Posteriorment, es va compondre la imatge final a partir de totes dues.



En aquesta imatge es mostra la composició final. Les dues imatges inferiors són les preses en origen. En la del grup hi ha el problema de la segona dona, que mira fora de l'espai compositiu. Totes les mirades es dirigeixen al davant o a l'esquerra menys la seva, que va en sentit invers.





Noia amb cortina (reconstrucció)

En l'exemple següent de la noia amb la cortina, es produeix un altre fet habitual. La fotografia inicial és la primera (en què la noia no mira el fotògraf), i la segona (en la qual la mirada es dirigeix cap a la càmera) és la que finalment es va donar per bona.





Aquí s'ha utilitzat el retall dels ulls mitjançant el llaç poligonal i s'ha calat la selecció abans de copiar-la i enganxar-la. A partir de les instruccions sobre modificació de l'escala s'ha acabat d'ajustar la mida dels ulls.

En realitat, els ulls de la imatge final pertanyen a la tercera fotografia, en què es va captar un primer pla de la noia. Després d'enganxar els ulls en la fotografia en pla mitjà, es van ajustar les llums i els tons de color perquè hi hagués coincidència i credibilitat.



L'ús del tampó de clonar per a eliminar objectes que, com els fils elèctrics, desvirtuen una imatge és habitual. També s'utilitza per a reconstruir elements de la imatge. En l'exemple de l'escola de música, s'ha fet servir per a substituir

el fragment del quadre i els nois del fons de la foto inicial per les parets. En treballs així, és recomanable l'ús combinat del tampó de clonar o de les eines de reconstrucció, com el pedaç de Photoshop, amb les seleccions. Inicialment es delimita mitjançant una selecció la zona que cal clonar (la zona en què es troben els nois, per exemple) i després es treballa amb el tampó a dins. D'aquesta manera s'evita clonar en àrees que no han de canviar.

Escola de música (reconstrucció)

Tenim un altre exemple de l'ús de la reconstrucció a partir de fotografies de diferent origen. En aquest cas s'intentava reproduir l'ambient d'una escola de música que es va visitar durant un viatge, però en les imatges captades inicialment hi havia elements que trencaven la composició. No era possible durant la presa recol·locar-los tots i es va optar per la reconstrucció posterior.





De les imatges originals es van treure els nois del fons, que no formaven part de la composició, i el fragment del quadre. D'altra banda, es va retallar el músic adult de l'altra fotografia i es va col·locar darrere del noi situat en primer terme. Es van ajustar nivells per aclarir la imatge i es va desenfocar lleugerament el fons per aconseguir una major sensació de profunditat.

Home al mirall (reconstrucció)

En l'exemple següent es va utilitzar el tampó de clonar juntament amb altres procediments per a arribar a la imatge final. La fotografia captada inicialment era la següent.



La mirada de l'home resulta interessant, però la gran àrea blanca del mirall representa un punt d'atenció massa fort. D'altra banda, l'home està molt centrat i la paret de l'esquerra presenta una àrea buida excessiva. Evidentment, no era possible modificar la situació *in situ*. La paciència del personatge tenia un límit. A més, la bossa taronja de l'esquerra desvirtua clarament el conjunt.

Tenir en ment el que es farà durant l'edició, imaginar tota la composició, és una cosa que obre un món molt dilatat de possibilitats posteriors. No és el mateix captar un reflex en el mirall amb la mateixa llum i en les mateixes condicions de la fotografia inicial que intentar ajustar en el procés d'edició, mitjançant filtres i controls, imatges les condicions de captura de les quals difereixen notablement. Però això no sempre és possible, és clar. No són poques les vegades en què es "veu" al laboratori (és a dir, durant l'edició) la imatge que no es va veure durant la presa. Les eines digitals són molt útils, però la seva capacitat de fer miracles té òbviament els seus límits.



En la imatge següent, el reflex en el mirall era interessant i el fotògraf va dedicar un temps a captar-hi la gent que passava pel carrer. Després de diversos intents, es va aconseguir una imatge vàlida per a allò que es pretenia.



En un primer moment es va utilitzar el tampó de clonar per a esborrar la bossa de plàstic. A continuació, es va redreçar el marc inclinat de la porta amb l'eina de distorsionar que hi ha en la gran majoria dels programes d'edició. Una vegada redreçada la paret, es va retallar seguint la línia de la porta.



Finalment, es va retallar l'home del mirall captat individualment i es va enganxar en aquest. Per incrementar la sensació de realitat, es va experimentar el mode de fusió de la capa enganxada que millor facilitava la integració. Les vores es van difuminar incrustant en la capa enganxada una màscara de capa i pintant acuradament a sobre amb tinta negra.

6. El focus selectiu

El focus selectiu s'aconsegueix quan es treballa amb poca profunditat de camp. Consisteix a mantenir una part de la imatge que és en focus mentre la resta és a fora. Habitualment s'empra en el retrat, per a realçar la figura fotografiada. Deixant borrós el fons, es pretén concentrar l'atenció en el motiu principal. Si bé en la imatge anterior s'ha desenfocat el fons mitjançant un filtre de desenfocament, la situació ideal és aconseguir o controlar el focus selectiu durant la presa de les fotografies.

Els factors que influeixen en la profunditat de camp són tres: amb diafragmes tancats la profunditat augmenta, mentre que amb diafragmes oberts disminueix; d'altra banda, les distàncies focals curtes pròpies dels angulars potencien la profunditat, mentre que les llargues dels teleobjectius la redueixen; finalment, com més pròxim és el motiu, menor és la profunditat de camp.

Tres exemples d'aplicació del focus selectiu





Les dues imatges es van aconseguir amb un teleobjectiu de 300 mm des d'una certa distància. El fons desenfocat afavoreix que l'atenció se centri en les noies.



Les dues guies turístiques es van fotografiar a curta distància. Tant el fet que es trobessin pròximes a la càmera com que el dia estigués ennuvolat i calgués treballar amb diafragmes oberts van afavorir la poca profunditat de camp.



Malgrat que l'home era a una certa distància del fotògraf, el fet d'utilitzar el teleobjectiu va permetre separar en dos plans d'enfocament l'home amb la cistella i la paret del fons.

En la fotografia de múltiples subjectes, la determinació de la profunditat de camp varia en funció de les necessitats o els objectius expressius.

Exemples amb nens



En la fotografia de l'esquerra la nena fora de focus del fons acompanya o emmarca compositivament el nen situat en primer terme. El focus selectiu converteix aquest en el protagonista de la imatge.



En la fotografia dels dos nens, el focus es troba sobre els dos. De fet, en la imatge ampliada s'observa una lleugera falta de focus en el de l'esquerra. Des del punt de vista compositiu, en una imatge preval la diagonal que creen els ulls del nen i la nena, de manera que el fora de focus genera una sensació de profunditat; en l'altra, els ulls dels dos nens se situen aproximadament en la línia del terç superior.

La composició dels dos nens amb el raïm a les mans segueix l'esquema de la llei dels terços. En les interseccions de les línies que divideixen els terços se situen els ulls i els gotims de raïm. En les fotografies de dos personatges, trobar dos elements com els de les fruites permet enquadrar en pla mitjà.



Pel que fa a la profunditat de camp, el nen del fons es troba aquí lleugerament fora de focus. El fet d'haver d'obrir el diafragma en treballar amb llum en ombra provoca una disminució de la profunditat de camp.

En els retrats, el punt clau que ha d'estar en focus són els ulls, ja que aquests constitueixen el primer lloc cap on es dirigeix la mirada de l'espectador. Els llavis, les galtes o la resta del cos poden estar lleugerament fora de focus, però la fotografia es continuarà veient enfocada si els ulls ho estan.





En les distàncies curtes la profunditat de camp és molt limitada. Cal assegurar el focus, encara que sigui treballant en sistema manual.

7. Apaisat o vertical?

Moltes vegades un mateix tema pot ser tractat en dos formats diferents i generar composicions que en l'àmbit de la fotografia resultin també diferents. D'aquesta manera el fotògraf exercita la seva capacitat de veure, d'experimentar combinacions d'elements, de trobar en els motius elements per a la composició fotogràfica.

Exemple

En aquest exemple, la realitat mostrada per cada una de les fotografies és pràcticament la mateixa. Tant l'una com l'altra poden resultar útils al viatger per a mostrar allò que va veure o que vol recordar.

Però si es pretén també captar imatges amb força pròpia, moltes vegades el simple fet d'intentar tractar un mateix tema amb formats diferents permet generar imatges que tenen individualment la seva força pròpia.





Alternar els formats vertical i horitzontal ajuda el fotògraf a ampliar el seu repertori d'enquadraments possibles.

Exemple

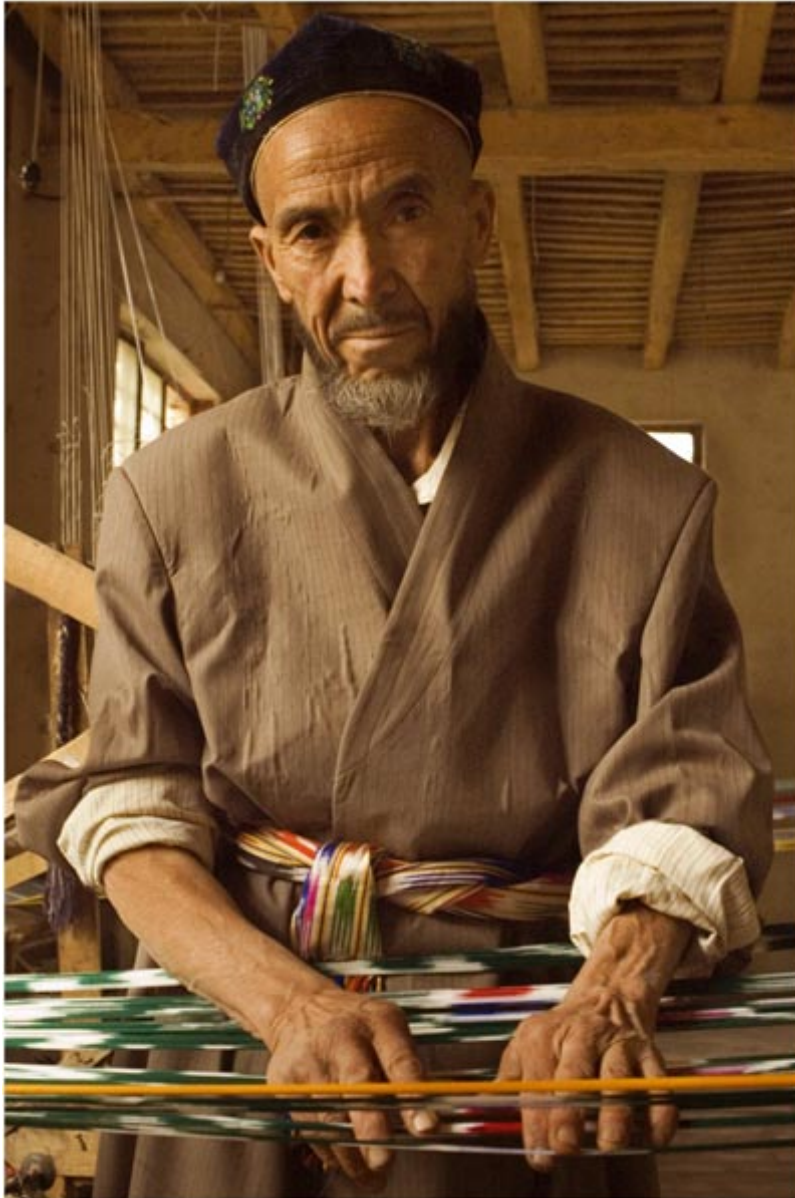
En el cas del nen, tant en una imatge com en l'altra s'intenta simplificar l'entorn, deixant un mínim d'elements implicats en la imatge: concretament, els nens, els cistells i els gotims de raïm.





Pel que fa al teixidor, el format apaisat permet posar-lo en relació amb els altres treballadors del fons i l'ambient general del taller. En el format vertical, la seva figura en lleuger contrapicat guanya en importància i presència.





8. Color o blanc i negre

La fotografia digital és en origen sempre en color. El sensor de la càmera està compost per cèl·lules que llegeixen la intensitat de la llum que hi incideix en escala de grisos, ja que cada una analitza només una de les llums primàries: vermella, verda o blava. Però per interpolació, per càlculs matemàtics, es calcula les dades que falten i la imatge que es guarda és en color.

En l'edició és on es pot convertir la imatge a blanc i negre o a algun to monocrom. Les vies per a fer-ho són diverses. Així, es pot treballar seleccionant el canal (R, G o B) idoni per a cada situació, o també es pot dessaturar la imatge, o convertir-la a mode Lab i treballar amb el canal L (lluminositat). Si bé la major part de la fotografia digital és en color, el blanc i negre o algun dels seus derivats monocroms permeten obtenir fotografies de gran expressivitat.

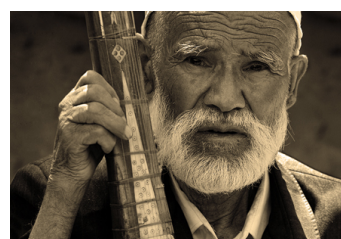
Home i dona en blanc i negre

Els dos retrats es van captar en format RAW amb una càmera digital. De l'original en color es van treballar còpies en blanc i negre amb el programa d'edició. L'expressivitat del blanc i negre rau en el fet que, en suprimir la informació de color, la fotografia es basa en la composició, en les textures, en els volums. Blanc i negre i color són en cert sentit dues maneres diferents de tractar la fotografia.





Català-Roca, un dels fotògrafs de l'Espanya en blanc i negre de bona part del segle XX, opinava que la fotografia havia de ser preferentment en color. En això s'oposava a la major part dels fotògrafs de la seva època, que consideraven el blanc i negre com el mitjà idoni per a aquesta pràctica. Com a exemple de la interinitat de l'èxit del blanc i negre en fotografia, comentava que mentre que tots els monarques de la història eren recordats en color, Franco passaria a la història com una imatge en blanc i negre. De fet, els aficionats a la fotografia van treballar bàsicament en blanc i negre fins a les darreres dècades del segle XX. La fotografia digital ha permès treballar el color en positiu, no en negatiu com passava en el laboratori. I també fruit de la tecnologia digital, s'ha passat de processos en què el temps de revelatge i la temperatura dels líquids eren paràmetres crítics molt difícils de controlar, a la possibilitat de realitzar proves que poden avançar o retrocedir passos en la paleta de la història del programa d'edició.



Imatge original del músic en color i en versió sèpia. Aquesta darrera s'ha convertit primer a escala de grisos i posteriorment li ha estat aplicat un filtre de tonalitat sèpia.



En la fotografia de la noia, s'ha treballat una còpia en clau alta (*high key*) ajustant mitjançant nivells una còpia dessaturada. Els llavis i els ulls s'han mantingut en color.

9. Llum ambient, soroll i flaix

Un dels grans avantatges que aporten les càmeres digitals a la fotografia és el fet de poder treballar amb llum ambient i a pols amb grans probabilitats que la imatge no surti moguda o tingui un focus molt crític. El sensor electrònic té més sensibilitat a la llum que el negatiu a valors estàndards i possibilita, per tant, treballar amb millors relacions de velocitat d'obturació/diafragma. Moltes vegades és possible disparar a pols, sense usar el flaix, fins i tot en ambients tancats amb il·luminació artificial. També cal dir que les càmeres compactes permeten treballar a velocitats més llargues que les rèflex sense que trepidi la imatge. Això es deu al fet que no tenen mirall que es desplaci durant el disparament i no generen, per tant, la vibració que sí que creen les rèflex en disparar.

Exemple

Però a part de la possibilitat d'utilitzar el flaix en interiors o no, veurem ara en aquests exemples la seva utilització en fotografies a ple sol. Observeu les dues imatges següents. La primera es va fer sense flaix, mentre que en la de la dreta sí que es va utilitzar com a il·luminació de reforç. Sense flaix, la cara del nen queda lleugerament enfosquida, ja que es troba en un contrallum provocat pel fons clar. El color de la palla del fons desprèn més llum que la cara i aquesta s'enfosqueix.



Imatge presa sense flaix



Imatge presa amb flaix

Utilitzar el flaix com a reforç d'una llum natural contrastada implica disparar a una intensitat lleugerament inferior de la que presenta la zona il·luminada de la fotografia. En el cas anterior, si la palla necessita, per exemple, un diafragma 11, és convenient disparar el flaix com a màxim a un diafragma 8 o, en tot cas, provar si és preferible a 5,6. Es tracta de mantenir en la imatge la sensació d'ombra. Si s'igualava la intensitat de llum de la zona il·luminada o se supera, l'efecte es fa excessivament evident.

Exemple

És el que passa amb la dona de les dues fotografies següents. En la segona fotografia, no únicament s'ha omplert la lleugera subexposició de la cara de la primera imatge, sinó que la intensitat excessiva genera reflexos a la pell. També es pot observar com la llum del flaix aquí és més freda que la llum ambient i la temperatura de color resultant en la imatge és més alta.



Imatge sense flaix



Imatge amb flaix

Exemple

Les dues fotografies següents també constitueixen una comparació entre la falta de flaix i el seu ús. Però un primer punt que s'ha d'observar aquí és el soroll que generen les càmeres digitals quan s'incrementa la sensibilitat del sensor. En l'ampliació es poden veure els puntets de color que es generen amb aquesta acció. En aquest cas es va optar per elevar la sensibilitat de la càmera a 1.600 ASA. D'aquesta manera es va poder disparar a pols, però la conseqüència va ser també l'aparició de soroll. Val la pena comentar que en certa manera el soroll és l'equivalent del gra que apareixia en forçar la pel·lícula negativa o utilitzar emulsions de sensibilitat alta. Però de la mateixa manera que l'existència del gra es perdonava en una fotografia, o fins i tot es podia considerar com a part d'una estètica determinada, el soroll és difícilment acceptat en la fotografia digital.



Imatge sense flaix



Imatge amb sensibilitat alta

Aquesta vegada l'ús del flaix va permetre evitar el problema de soroll que apareixia en disparar amb sensibilitat alta. Però d'altra banda, la llum directa del flaix aplanava la imatge, reduïx els volums i amaga les textures.



Imatge amb flaix

Sempre que sigui possible, és recomanable rebotar la llum del flaix o tamisar-la. Per a rebotar-la cal poder dirigir el focus cap a una superfície llisa (com el sostre o una paret) o una superfície clara que, dirigida cap al subjecte, reflecteixi cap a ell la llum que li arriba del flaix. Però per a això és necessari que el capçal del flaix es pugui orientar i dirigir lliurement.

Fàbrica de teixits de seda

En aquests exemples s'observen dos casos diferents d'una mateixa fàbrica de teixits de seda que formava part de les visites d'un viatge.

En les primeres dues imatges es va disparar amb la llum ambient. La il·luminació era de fluorescents i, malgrat haver ajustat el balanç de blancs per a aquesta llum, el resultat és d'uns tons freds.



Tenim aquí altres dues imatges: en una es va usar el flaix, mentre que en l'altra es va captar la llum ambiental. En el primer cas la il·luminació mostra un primer terme amb claredat, però presenta el problema de l'aplanament del flaix i de la generació d'ombres dures: la imatge s'aplana. En el segon cas la il·luminació és més realista i evoca amb major facilitat l'ambient real, però apareixen aquí els problemes derivats de treballar amb velocitats d'obtenció llargues: la dona està moguda.



Exemples d'ús de velocitats d'obturació lentes

En aquestes dues primeres imatges es va utilitzar una velocitat prou llarga per a captar les esteles de les espurnes que sortien de la pedra de l'afilador. Però es va intentar al mateix temps que fos una velocitat que, si bé era llarga, permetés aguantar a pols la càmera sense que la resta dels elements de la fotografia sortissin moguts: el noi o les mans estan definits.



En aquesta darrera fotografia es va jugar amb què l'home realitzava un moviment ràpid amb el braç. Es va aconseguir que l'espasa aparegués moguda i simulés el moviment, mentre que al mateix temps l'home estava definit.



