

rativa sino también porque -si bien ambas acciones se pueden hacer al mismo tiempo- una mirada de encuadre consiste en definir el tamaño de plano y otra es ajustar la posición de la cámara. Por eso consideramos que la nomenclatura específica ayuda mejor a definir un encuadre preciso, porque desglosa cada uno de los componentes de lo que se quiera encuadrar.

Sin embargo hay quienes trabajan indistintamente la posición y el tamaño de plano en función del punto de vista. Estos realizadores relativizan los tamaños de plano de acuerdo a particiones armónicas o ajustes técnicos y parten de la observación o realización de los mismos. Definen el escorzo como aquel plano con referencia tomado con angulación, generalmente de 45° , lo que implica que quede reducido sólo a las tomas oblicuas quedando fuera las frontales.

Profundidad: sea cual fuere el ángulo desde el cual se tome, el plano con referencia sitúa al espectador en las dimensiones adelante y atrás, exagerándose el efecto de perspectiva cuando se toma en ángulo oblicuo, es decir, en escorzo. A su vez el escorzo, en sí mismo significa profundidad perceptual y disminución de las proporciones de la figura en perspectiva. Es decir, hay una cuestión en la que coinciden uno y otro, un ingrediente común entre ambos: presentan al espectador los objetos o sujetos en relación a lo próximo y a lo lejano.



<http://dicereblog.wordpress.com>

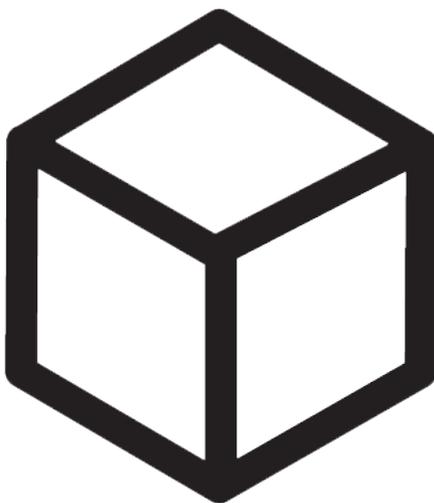
UNLP FBA. DCV /**cátedra tecnología cv 3**

Diag. 78 n° 680
(B1900CKB)
La Plata. Pcia Buenos Aires
(54-0221-4237548)
www.3tecnoblogspot.com.ar

Bibliografía

- EANDI Héctor y DE PONTI Javier (2001) "Encuadre" en *Apuntes para una teoría* Tecnología CV3: La Plata.
<http://amrproducciones.blogspot.com.ar/2009/07/plano-con-escorzo-sobre-el-hombro.html>
<https://suricatoandco.wordpress.com/2014/01/22/diferencia-entre-proyeccion-escorzo-y-traslapo>

Boletín periódico
Año 4 n° 15
Mayo 2016
ISSN2344-987X

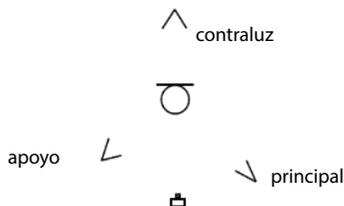


Sumario

- 115 **Pintar con luz**
Valeria Miccio
- 118 **FiCSor, un cine especial**
Sandrina Gobbi
- 119 **Sobre referencias y
escorzos**
Fabián Casarico - Javier
De Ponti

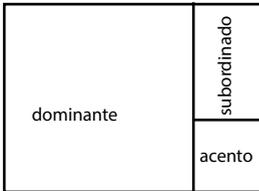
Iluminación **Pintar con luz** Valeria Miccio

La iluminación en fotografía debe pensarse como un componente que hace al espacio expresivo de la imagen y que no puede dejar de ser contemplada al encuadrar. Para poder manejar las diferentes fuentes luminosas nos valemos de un esquema básico que dispone dichas fuentes en relación a la escena y en relación al punto de vista. Consta de una luz principal, la más intensa y la que domina la iluminación, luz de apoyo o relleno, para suavizar sombras producidas por la luz principal y contraluz, para separar visualmente al sujeto del fondo.



A los diferentes grados de luminosidad se los denomina valores. La selección de los diferentes valores en una composición es lo que produce un clima y da profundidad a las formas. A su vez, la presencia de blanco-negro o de blanco-gris o de gris-negro determina si hay o no contraste. Esta composición armónica entre valores lumínicos y contraste se denomina clave tonal. La armonía de las claves tonales establece un orden dinámico de proporción visual donde las áreas de una imagen denominadas dominantes, subordinadas y acentuadas son tratadas de manera tal que producen una configuración tonal de valor lumínico determinado. Las áreas de valor para la construcción de armonías

puede cubrirse aproximadamente con un 70% de la imagen para un valor dominante, un 20 o 25% con un valor subordinado y un 5 a 10% con un valor que trabaja como acento.



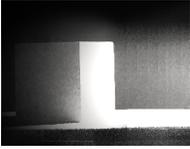
Las claves tonales se dividen en dos grandes grupos según su grado de contraste: las claves mayores y las claves menores. La amplitud de contraste será mayor cuando los valores extremos (blanco y negro) se encuentren simultáneamente. El contraste entre el valor subordinado y el acento refuerzan en mayor o menor medida la estructura significativa. A su vez cada una de ellas se subdivide en altas, intermedias y bajas, según el grado de luminosidad, que determina el valor dominante.

Llave de luz: estas relaciones entre contraste y luminosidad fueron exploradas por el fotógrafo John Alton a lo largo de su carrera cinematográfica. Su contribución a la fotografía del cine fue fundamental, no solo aportó en cuanto a la técnica y a la caracterización de géneros de ficción, sino también y más que nada, al manejo expresivo de la luz. Basta con pensar en las imágenes del film noir norteamericano para comprobar su influencia. En 1949 Alton publicó un libro en el que formalizó el concepto de pintar con luz, proponiendo el trabajo sobre de una llave de luz (keylight). El principio reside en la clave tonal: a partir de luces principales, apoyos y contraluces, hay que modelar la relación de valores y contraste en función de la profundidad y del reconocimiento del set.

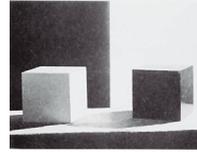
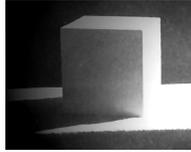
De origen austro-húngaro, Alton volvió a la industria norteamericana luego de trabajar en Argentina en los años '30 y formó parte de los equipos de bajo presupuesto de Hollywood. Ahí fue cuando trabajó en producciones de género policial que los directores de la nouvelle vague francesa denominaron film noir.

3 tecno

Alton propone iluminar una forma pura tridimensional desde diferentes ángulos para explicar la importancia de la disposición de las fuentes de luz. La experiencia se desarrolla con uno y con dos cubos.



Alton analiza las relaciones entre la posición de la cámara y las caras visibles del objeto en función de las fuentes de luz.



El fotógrafo se refiere a la llave de luz como la luz principal, pero a su vez condiciona esta fuente a las demás que permiten ver los decorados, evitar la sobre o subexposición o modelar las formas -entre otras funciones-. Es decir, la llave es la disposición del sistema de luces. Según el tipo de fuente, el ángulo de ubicación entre sí y respecto al modelo, la ubicación de la principal -y otros- las llaves de luz serán suaves o duras, altas o bajas en luminosidad, mayores o menores en contraste.

Qué transmite cada llave de luz y cómo lograrlas: No hay recetas para lograr cada llave, se trata de explorar las posibilidades controlando el esquema básico, moviendo las luces, observando las sombras, midiendo cada una de las fuentes. Sin embargo hay algunos factores que influyen en cada clima: lo fundamental es trabajar buscando una dominancia (alta, medio o baja) y una situación de contraste (mayor o menor).

Recordemos que, una cuestión básica de la luz tiene que ver con la distancia al modelo, cuanto más cercanas las fuentes, mayor intensidad, cuanto más lejanas, menor intensidad.

Las imágenes de llave de luz alta son con mucha luz. Para conseguir este tipo de fotografías se debe exponer el sujeto con fuentes altas, pero sin sobreexposición. Las imágenes con llave de luz baja tienen

Para analizar el manejo del claroscuro se puede rastrear por ejemplo, la imagen fotográfica de la actriz alemana Marlene Dietrich.

El director Joseph von Sternberg tuvo mucho que ver en la creación de esa imagen, que la actriz

escasa luz, lo que no significa poca iluminación sino uso de fuentes bajas sin subexposición. Esta es una cuestión fundamental: el hecho de pintar implica que se eviten grandes zonas de sub o sobrexposición, controlándose la densidad en todas las zonas de claroscuro. A su vez, si se trata de buscar el menor contraste se pueden evitar las fuentes duras o puntuales, utilizar difusores, reflejos de flash. Si se procura el mayor contraste se buscarán unas zonas de sombra profunda y otras de luces altas, por lo que se tiende, en principio a trabajar con fuentes más directas y puntuales.

Pero estas afirmaciones son siempre engañosas. No hay fórmulas. Se trata de situar el modelo y armar la llave de luz jugando con las posibilidades y explorando todas las variables para luego editar los resultados según el mejor clima obtenido.-

supo luego controlar en los set de rodaje ordenando la disposición de las luces. De hecho, fue la única actriz a la que Alfred Hitchcock permitió dirigir su propia iluminación en toda su carrera.

Su imagen es la del claroscuro, la luz cenital (el efecto conocido como butterfly, que consiste en lograr que la sombra de la nariz se asemeje a la forma de una mariposa) el alto contraste, la sombra angular, el brillo por contraluz, el fondo poco iluminado

Algunos films para ver con fotografía de John Alton
The big combo, 1955, dir. Joseph h. Lewis, Allied Artist Pictures corp.
Tea and sympathy, dir. Vincente Minelli, 1956, MGM.
Elmer Grantry, 1959, dir. Richard Brooks, United Artist.

Bibliografía

ALTON John (1995) *Painting with light*, UC Press, California.

Festivales

FiCSor, un cine especial

Sandrina Gobbi

1º Festival de Cine Sordo FiCSor. 13, 14, 15 y 16 de Abril de 2016, Sedes Honorable Consejo Deliberante de Tigre y Museo de la Reconquista, Tigre, Provincia de Buenos Aires.

En el mes de abril participé del Primer Festival de Cine Sordo ideado por personas sordas de Latinoa-

3 tecno

La convocatoria fue amplia y estuvo dirigida a largometrajes, documentales con lengua de señas, películas en las cuales los actores o actrices fueran personas sordas o en las que hubiera dramaturgias o contextos de referencia a la dicha cultura. Todo tomando en cuenta que la Ley audiovisual n° 26.522 se refiere a las cuestiones de subtítulo e interpretación para este público en particular.

mérica. Lo hice profesionalmente y también como familiar de quienes organizaron el encuentro, que se presentó como una contribución más a tantos proyectos que tienen como fin darle visualización a la comunidad y lograr el reconocimiento de sus derechos sociales, culturales y lingüísticos; fomentando la unión cultural, buscando impulsar la creación de equipos de trabajo en condiciones de igualdad. Se nos pidió colaborar con la sonorización de la promoción del festival y también de las piezas que presentaban categorías dentro del festival. Fue muy conmovedor explicarle al público sordo cómo son los sonidos, por qué la elección de una música experimental y cual es la diferencia con la música rítmica. Utilizamos referencias de la naturaleza para explicarlo, sonidos de animales, de tormenta, de meteoritos... Se convocó a las personas sordas a generar sus propios audiovisuales en pos de enfatizar su medio de comunicación -una cultura eminentemente visual- incluyendo también producciones de personas oyentes. Fue una experiencia de trabajo en conjunto cuyas piezas superaron el trabajo de las partes por separado.-

Referencia

<http://ficsor.com.ar/>

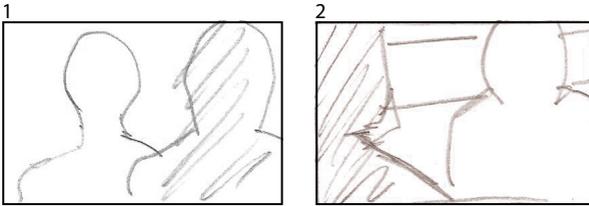
Encuadre

Sobre referencias y escorzos

Fabián Casarico-Javier De Ponti

El plano con referencia se inscribe en el universo de los tamaños de plano. Es el plano que incluye dos elementos –sujetos u objetos- en relación, uno de frente y el otro de espaldas, siendo el protagonista el que está de frente a cámara y la referencia el que está de espaldas. El que está de frente se refiere al

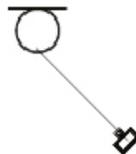
que está de espaldas y viceversa, de allí la relación directa entre ambos. A su vez, la referencia siempre tiene un tamaño de plano menor a la que define el plano y casi siempre se encuadra seccionada por los bordes, pudiendo incluso estar difusa. El plano con referencia puede ser tomado desde cualquier punto de vista, pudiendo ser tanto frontal al eje de la cámara como lateral o en ángulo diagonal. Por ejemplo, PPe (Ref) CNN con cámara frontal (1) o PPe (Ref) CAP en escorzo (2).



Por su parte, el escorzo se inscribe dentro del universo de las posiciones de cámara. Se corresponde a las tomas que tienen una angulación respecto del sujeto, por ejemplo con el eje óptico de la cámara situado a 45° , a 30° , etc. Es decir que ubicar la cámara en escorzo implica ubicar la cámara de modo oblicuo a la figura, lo que implica acentuación de la perspectiva desde los laterales. Se define según la izquierda o derecha del modelo.



escorzo derecha



escorzo izquierda

Relación entre ambos: en la cátedra tendemos a nombrar por separado el tamaño de plano de la posición de cámara, no solo por una cuestión ope-