

SÈRIE 2**Exercici 1** (3 punts)

1.1. La profunditat de camp fa referència al marge de distància per el qual els objectes fotografiats apareixen nítids, es a dir, és la zona de la imatge compresa entre l'objecte més proper i l'objecte més distant perfectament enfocats. (1 punt)

1.2. El diafragma és la part de l'objectiu de la càmera fotogràfica que controla l'entrada de llum. (1 punt)

1.3. El zoom òptic és una lent que es mou endavant i enrere per apropar o allunyar la imatge sense comportar pèrdua de qualitat de imatge, treballa sobre la imatge real. El zoom digital el que fa és ampliar una part de la imatge, no apropar-la, actua com una lupa, ampliant només una part del que es vol fotografiar, la qualitat és molt més inferior amb l'ús del zoom digital. (1 punt)

Exercici 2 (7 punts)**OPCIÓ A**

2.1. Es tracta de dibuixar una sèrie d'un mínim de 10 fotogrames que construeixi una narració coherent amb les imatges que es faciliten com a principi i final de la història. No s'ha de valorar tant la qualitat dels dibuixos com la demostració que l'alumne ha entès i sap aplicar els tipus de plans que donen continuïtat a l'acció. A sota de cada dibuix l'alumne ha d'identificar correctament de quin tipus de pla es tracta, bé amb el nom complet o amb les abreviatures habituals: PP, PA, PD, picat i contrapicat. És molt important i es valorarà que tots els fotogrames tinguin les mateixes dimensions, donat que es tracta d'un guió il·lustrat, no pas d'una pàgina de còmic. (4 punts)

2.2. L'any 1995 un grup de cineastes danesos van reaccionar davant del que consideraven falta de creativitat del cinema actual i van proposar una nova manera de fer cinema resumida en una sèrie de normes que ells mateixos van denominar Dogma. El fet de subscriure el seu manifest els donava cohesió com a grup, reforçava l'idea d'autoria col·lectiva i rebutjava el concepte tradicional d'autor. Es tractava, resumidament, de trencar les regles establertes i tornar al cinema la naturalitat perduda a través de la sobrietat narrativa. Entre aquestes regles destaquen el rodatge càmera en mà, sense grues ni suports, la utilització de decorats naturals, el filmar amb el so directe, sense incorporar banda sonora posterior, rodar sense cap mena de filtres ni llums artificials, i només en pel·lícula de 35 mm en color.

En l'àmbit narratiu el Dogma 95 no admet canvis temporals ni geogràfics al llarg de la història i tot passa en el present com si fos un reportatge en directe. Tampoc admeten l'adscripció de la història a un gènere concret. En definitiva es tractaria de capturar l'instant buscant la veritat més essencial, immediata i no manipulada.

Els noms més destacats entre els seguidors del Dogma 95 són els de Lars von Trier, Søren Kragh-Jacobsen, Thomas Vinterberg, Åke Sandgren, Lone Scherfig y Kristian Levring. Von Trier, és el més conegut, i l'autor de films com Europa (1991), Trencat les onades (1996), Ballant a la foscor (2000) o Dogville (2003).

L'influència del Dogma 95 ha anat més enllà del cinema danès amb alguns seguidors puntuals com ara Jean Marc Barr amb *Los Amantes*, primera realització dogma francesa, Harmony Korine amb el film *Julián Donkey Boy*, primer treball estadunidenc del Dogma 95, així com el primer film dogma hispanoparlant de Juan Pinzás, la pel·lícula *El Desenlace*.

OPCIÓ B

2.1. Es valorarà la capacitat d'anàlisi visual de la imatge proporcionada i la corresponent argumentació. Es previsible que l'alumne/a no podrà desenvolupar – o ho farà d'una manera hipotètica o intuïtiva- els aspectes que no es puguin deduir d'un anàlisi purament visual o dels quals no se li proporciona informació. Cal pressuposar també que l'alumnat d'aquesta matèria pot no haver tingut una formació sistemàtica o completa sobre la Història de la Fotografia.

Es valorarà molt positivament l'abundant utilització de terminologia pròpia de la matèria i parcialment, encara que l'anàlisi no sigui del tot precís.

A tall de referència i context:

Imatge A

La fotografia ens mostra un milicià republicà en actitud de disparar en un carrer durant els primers dies de la Guerra Civil Espanyola. El soldat es l'únic punt d'interès de la imatge, ja que tant la paret com el terra estan absolutament nets de cap detall que distregui l'atenció del espectador, només la confluència de les línies horitzontals de la façana amb la línia vertical de la cantonada ajuda a donar estabilitat a la imatge.

Es tracta d'un "posat", es a dir, d'una realitat alterada per la voluntat del fotògraf, que ha demanat al milicià que aixequi el fusell i faci veure que dispara. Això es fa evident, al marge de cap altre documentació històrica, pel punt de vista des de el qual està presa la fotografia i que revela que l'autor es trobaria en mig d'una hipotètica línia de foc.

Centelles vol representar la fermesa de l'actitud i la legitimitat dels ideals republicans que està defensant el milicià. L'absència d'uniforme evidencia que no ens trobem davant d'un ús institucional del poder armat, sinó de la força del propi poble alçat en armes per defensar la República.

L'ús de la imatge es clarament propagandístic, el fotògraf no només fa fotografies, sinó que confecciona pràcticament cartells de propaganda política a favor d'una causa, la de la guerra civil en defensa del ordre republicà. La imatge d'un home dret, ferm, sense uniforme però armat i en actitud resolta esperant un enemic invisible és la imatge que simbolitza la voluntat republicana de resistir la sublevació militar de 1936.

Imatge B

La imatge ens mostra una composició apaïxada amb diversos personatges i nivells de lectura centrada en un focus principal situat al mig de la fotografia: el cos nu de una petita nena vietnamita, corrent i fugint terroritzada d'una amenaça que no podem veure. En un darrer pla, veiem una línia de soldats estatunidencs que caminen tranquils darrera els nens que fugen, i en un últim pla el fum d'un foc que crema l'horitzó.

Estem davant d'una instantània feta de manera improvisada, quan el fotògraf, evidentment un reporter de guerra es va trobar amb una situació dramàtica davant del objectiu de la seva càmera. Es tractava, com aclareix el títol de la fotografia, de les conseqüències d'un atac amb bombes de napalm sobre una aldea vietnamita per part del exèrcit estatunidenc. Com es va saber després la nena que centra la imatge havia perdut la roba, a causa de la explosió i patia greus cremades a la seva pell. No hi ha cap artificio ni manipulació en l'acció fotografiada, ni en el posterior tractament de la imatge.

La fotografia ens transmet la cruesa d'una guerra en la qual de manera indiscriminada es veia afectada la població civil, i en especial el patiment d'uns nens, en contrast amb la tranquil·litat en la que les tropes professional semblen assumir el context bèl·lic provocat per la seva presència.

Estem davant d'un al·legat contra la violència de la guerra i la devastació que origina, fent servir els crits silenciosos d'una criatura aterrida que és víctima innocent i passiva d'un conflicte.

Una possible comparativa es pot establir en base als nivells denotatiu i connotatiu d'ambdues imatges. Denotativament són dos fotografies totalment diferents, ja que mentre la primera està preparada i utilitza un model en una actitud provocada i retocada pel mateix fotògraf fins trobar el posat prèviament proposat, la segona es totalment fruit de la improvisació, és un retrat de l'instant, irreplicable i única, en la qual el fotògraf no ha pogut determinar res ni fer altre cosa que enquadrar i prémer el disparador. Connotativament trobem que també son dues imatges amb intencions i lectures oposades, ja que mentre la primera es converteix en pamflet propagandístic a favor d'una acció guerrera i concretament d'un bàndol del conflicte, mostrant el fet bèl·lic com una actitud viril i popular, la segona instantània és tot el contrari, un al·legat antibèl·licista que mostra l'absurd de la guerra i la cruesa dels efectes devastadors i indiscriminats que aquest pot tenir sobre els elements més dèbils de la població. Així doncs, mentre la fotografia A es va fer servir com a icona de la causa republicana, la fotografia B va donar la volta al món convertida en un editorial mut però colpidor i efectiu contra la guerra de Vietnam.

2.2. El gènere fotogràfic al que ambdues fotografies pertanyen és el fotoperiodisme, tot i que reflecteixen dues formes molt diferents de fer periodisme fotogràfic, l'un amb la preparació i construcció de la imatge, i l'altre com a testimoni de l'instant. Aquest gènere neix a l'any 1880 amb la primera fotografia publicada amb un diari, sorgeix vinculat amb el moviment de la fotografia humanista de després de la Segona Guerra Mundial i ha evolucionat fins els nostres dies sempre molt vinculat a la representació gràfica dels conflictes armats. Així, formen part de la història visual del món les imatges de la Guerra Civil Espanyola, de la II Guerra Mundial, de la Guerra del Vietnam i d'altres conflictes o esdeveniments mundials, com ara els Jocs Olímpics.

El fotoperiodisme és la representació gràfica d'un esdeveniment en qualsevol dels seus formats (escrit, digital o audiovisual) vinculat amb l'actualitat i molt lligat a l'evolució de les noves tecnologies. Com a gènere periodístic s'organitza en seccions i especialitats, així podem parlar de fotoperiodisme de guerra, polític, esportiu, etc.

El fotoperiodisme comparteix, tot i que amb matisos, els principals trets diferencials del periodisme. D'aquesta manera es pot dir que el fotoperiodista utilitza la càmera com el periodista ha fet servir la ploma, la màquina d'escriure i, ara, l'ordinador per copsar la realitat i fer-la arribar al seu públic.

Les seves característiques principals son:

*Actualitat: El contingut de les imatges del fotoperiodisme ha de reflectir un fet actual, es tracta de portar a la audiència allò que està esdevenint en aquell moment, allò que es notícia per que és rellevant, important o interessant.

*Objectivitat: El fotoperiodisme ha de fugir per definició de qualsevol manipulació de la imatge prèvia o posterior a la seva realització. Es suposa que allò que reflecteix l'objectiu del fotoperiodista ha de ser la realitat, un reflex de la veritat sense filtrar, i adequat al principis de l'ètica del periodisme i el seu codi deontològic. Així, són habituals en les seves fotografies les imatges crues i dures dels conflictes bèl·lics o altres esdeveniments dramàtics.

*Qualitats estètiques: Al fotoperiodisme coincideixen la voluntat periodística de reflectir la realitat amb la capacitat del artista plàstic d'evocar sensacions i sentiments mitjançant les seves imatges. D'aquesta manera, ens troben amb una estètica molt cuidada i una construcció visual molt treballada. Són habituals les imatges visualment molt espectaculars, que inclouen grans esdeveniments històrics i moments claus del nostre passat immediat. També es caracteritza per la espontaneïtat del fet que reflecteix, el que fa que el fotoperiodista hagi de triar entre la perfecció tècnica de la fotografia i la necessitat de copsar el moment just en que es produeix l'acció.

Tradicionalment associem el fotoperiodisme amb les imatges en blanc i negre, ja que els diaris no solien publicar fotografies en color, això a fet que després, tot i generalitzar-se l'ús del color en diaris i revistes, encara i hagi molts autors que prefereixin el blanc i negre a l'hora de realitzar el seu treball.