

Dircción II
2net (1º punto)

(OK)

CINE: TÉCNICA Y LENGUAJE

Simón Feldman

Capítulo IV

Paulas Creativas

B. Estructura de la Imagen

... Deben conocerse algunos rudimentos de la composición de las imágenes, no para componer hermosos cuadros, sino para extraer del contenido de cada escena todas sus posibilidades expresivas.

Composición del Cuadro

. La distribución de formas y espacios en el cuadro cinematográfico no obedece a las mismas necesidades que las del cuadro pictórico: Mientras en la pintura la mirada del espectador agrega una cierta medida temporal al recorrer cada una de sus partes, en el cine las imágenes se desenvuelven en el tiempo según un ritmo predeterminado que se impone al espectador.

. Pero lo que puede resultar de interés es dar cuenta de algunos elementos generales de composición pictórica para que se puedan aplicar, adecuándolos a las necesidades del cine.

. Esto nos lleva al segundo punto: La diversificación de esas formas, lo que significa establecer una superficie lo suficientemente variada como para interesar a la mirada.

. Pero una diversificación no tiene por que ser indiscriminada o caótica, lo que nos conduce al tercer punto: La distribución de algunas formas semejantes para que unifiquen el conjunto de la imagen.

EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO. ARTE DE MOVIMIENTO

Rafael C. Sanchez

Capítulo III

Los Principios Estéticos de la Composición

La Sección Aurea

. La definición se podría expresar así: "Una división del todo en dos partes, de tal modo que la parte menor es a la mayor, como la mayor es al todo."

... Estos autores (Dürero, Pacioli y Leonardo) están unánimemente admirados de la fecundidad infinita de la sección aurea, y nos invitan a una con-

templación de la geometría de las proporciones estáticas y de las proporciones de un crecimiento armónico en los reinos naturales, en el cuerpo humano y todas las artes desde las más remotas culturas orientales y occidentales, hasta hoy.

Los cuatro puntos fuertes 1º

Si en un rectángulo se sacaban estas proporciones sobre un lado menor y un lado mayor, y por los puntos obtenidos se trazaban líneas paralelas a los lados, se lo lograban 4 puntos que señalaban la sección aurea en el interior del rectángulo. Estos puntos A, B, C y D se los llama puntos fuertes.

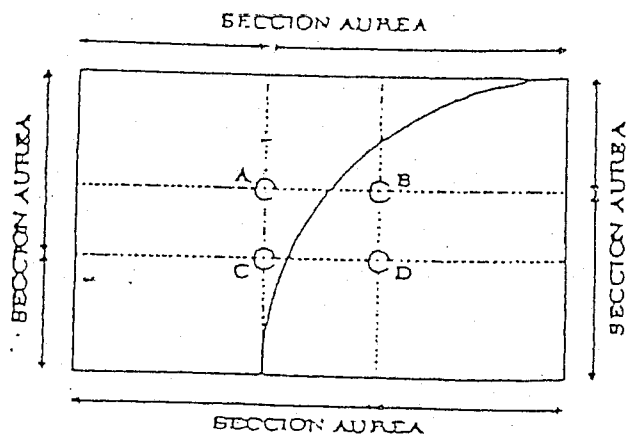


Lámina 3-A

En composición fotográfica se llegó al uso corriente de los tercios de cada lado, por estimarse muy difícil medir con minuciosa exactitud la proporción aurea, que como puede apreciarse en las láminas 3 A y 3 B, es ligeramente diversa a los tercios. De este modo, tanto en tratados de fotografía como en el trabajo de filmación se indican los tercios - lámina 3 B - como referencia composicional.

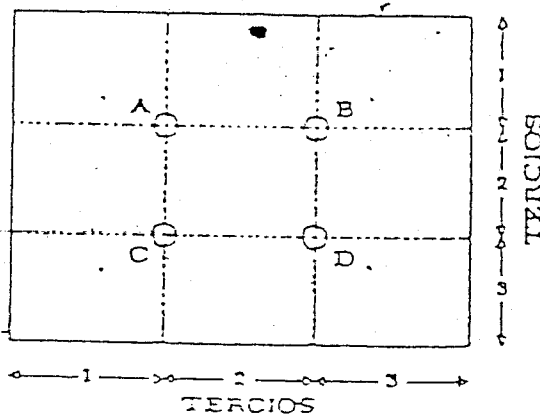


Lámina 3-B

Composición de Cuadro

. Aunque un cuadro este compuesto por muchos elementos, todos ellos deberán tender a una misma finalidad o dirección intencional.

. En la mayoría de las composiciones deberá existir un punto de atracción queacapare el interes. 2º

. Dentro del cuadro Cinematográfico, los elementos interiores estarán dispuestos en relación al rectángulo de la pantalla, sin permitir desequilibrios. Habrá por lo tanto, ciertos elementos o sujetos que equilibran la composición, con respecto al supuesto mayor peso que significa el sujeto o punto de máximo interes.

Capítulo IV

Aplicación de los principios al cuadro Cinematográfico

El Horizonte

En todo paisaje donde aparezca el horizonte, se procurará que éste ocupe el tercio superior o el inferior.

Se evitará, por lo tanto, que divida el cuadro en partes iguales.

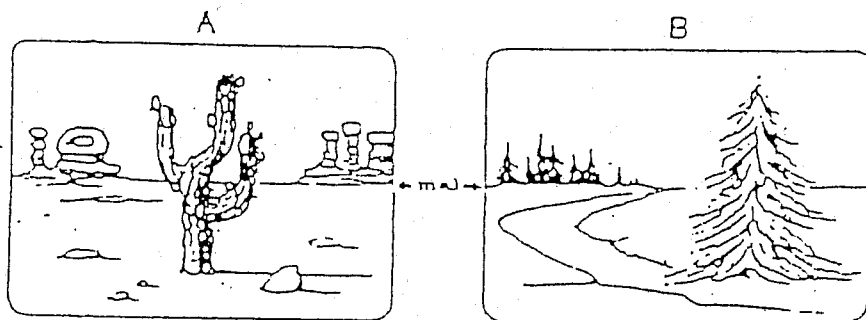


Lámina 4

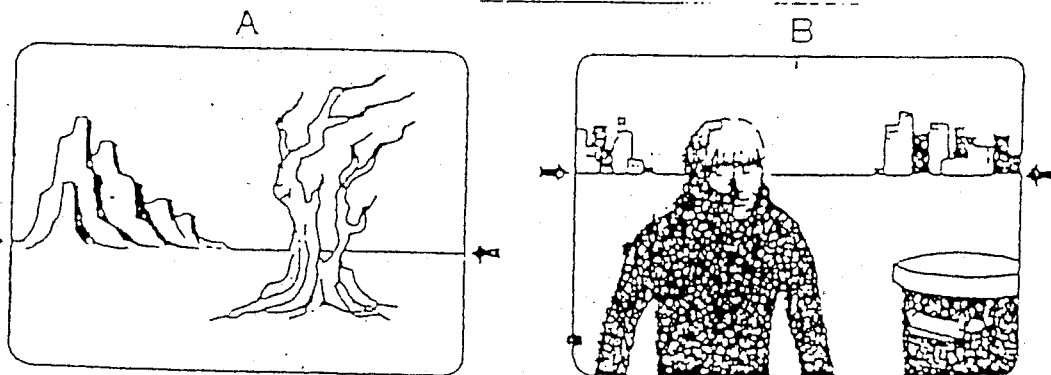


Lámina 6

Diagonales 3º

Las líneas diagonales son el recurso más importante en cuanto a la ruptura de la monotonía que producen las líneas paralelas al marco. Su aparición es de efecto instantaneo, cuando se comparan ambos estilos (Láminas 7 A, B y C.)

Ahora bien, las diagonales tambien pueden ser monótonas cuando producen

crucés simétricos en el cuadro (Lámina 8: A y B) y aún cuando cortan el cuadro de vertice a vertice. (Láminas 9: A y B).

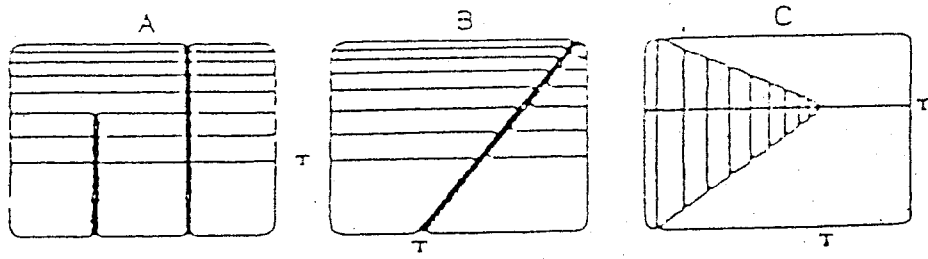


Lámina 7

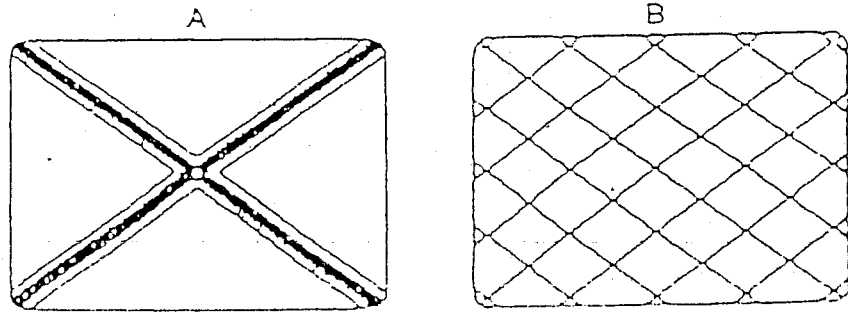


Lámina 8

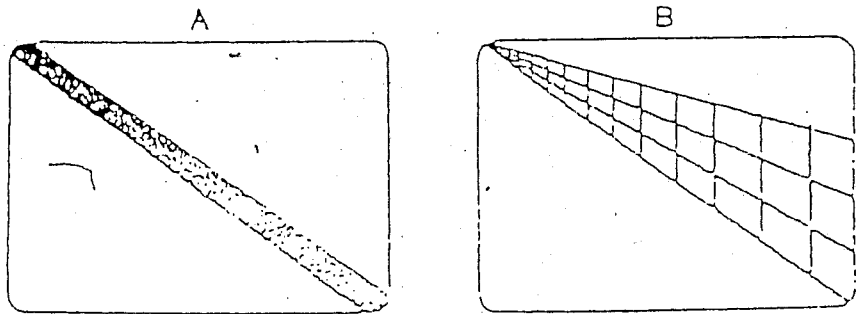


Lámina 9

Es preferible que las diagonales nazcan o mueran en el vertice del horizonte con el marco (Lámina 10 A y B), o en unos de los puntos fuertes si la diagonal es el trazo mas importante de la composición. (Lámina: A y B)

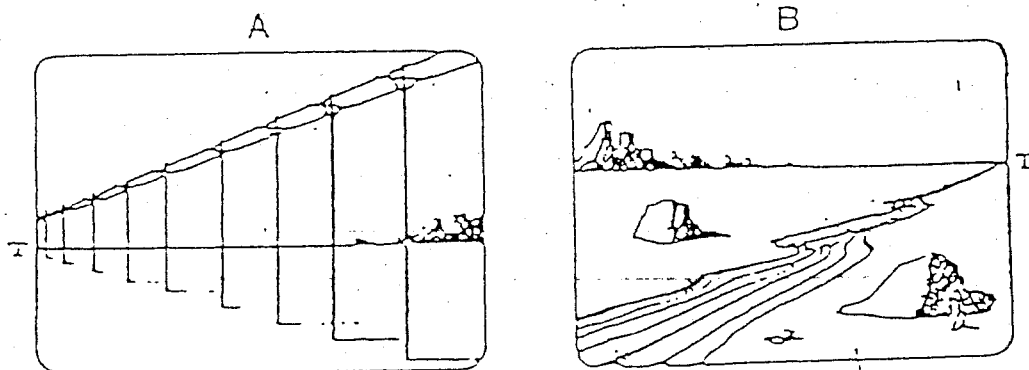
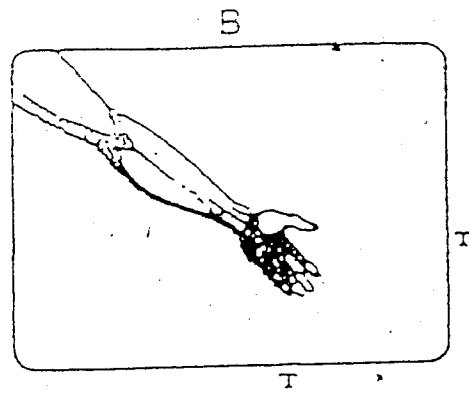
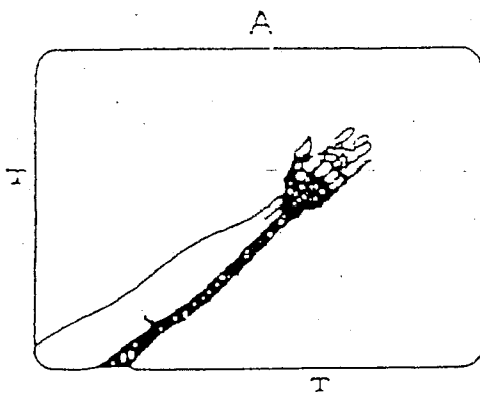


Lámina 10



Busqueda de la Perspectiva 4^o

Acabamos de diseñar las normas básicas de las diagonales. Pues bien, las diagonales nacen, en la mayoría de los casos, del punto de vista con que el cameraman ataca un paisaje o escenario.

Toda línea paralela al suelo sufre los efectos ópticos de la perspectiva. En otras palabras, tiende a unirse en el infinito con las otras líneas que tienen un "Punto de Fuga" en común.

(Lámina 10 A)

Todo cubo y todo cuerpo compuesto por caras planas, puede mostrar una sola cara si se lo capta de frente, en un ataque de 90°, con lo que resultará una imagen chata y sin perspectiva. (Lámina 12)

Todo cubo puede ofrecer perspectiva si se lo ataca en 45°; con ello aparecerán diagonales en la composición y una impresión de profundidad tridimensional (Lámina 13)

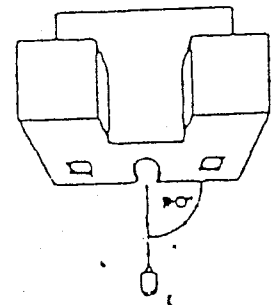
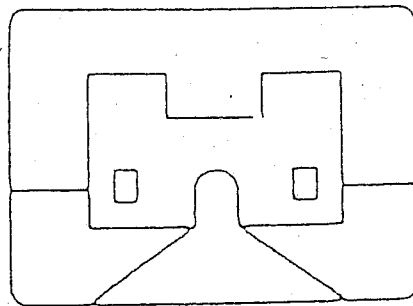


Lámina 12

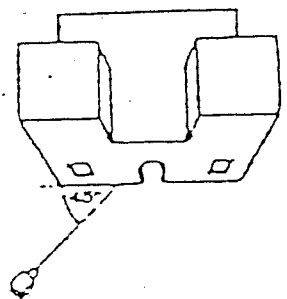
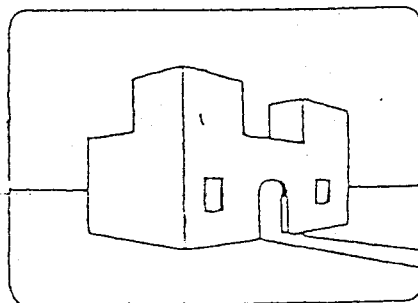


Lámina 13

tes, muros exteriores e interiores, etc. El sentido composicional del cineasta debe estar al acecho de la diagonal en perspectiva. (Lámina 14 A; 14 B; 14 C)

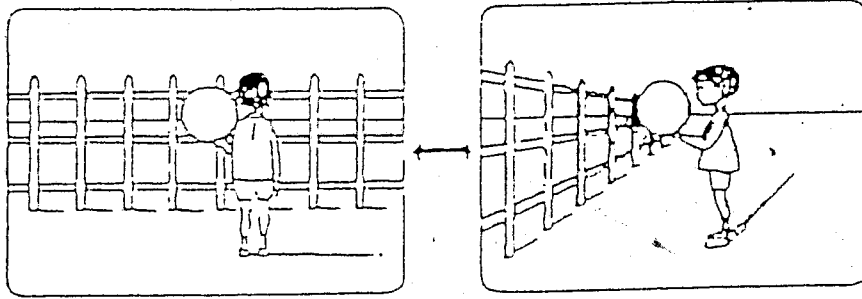


Lámina 14-A

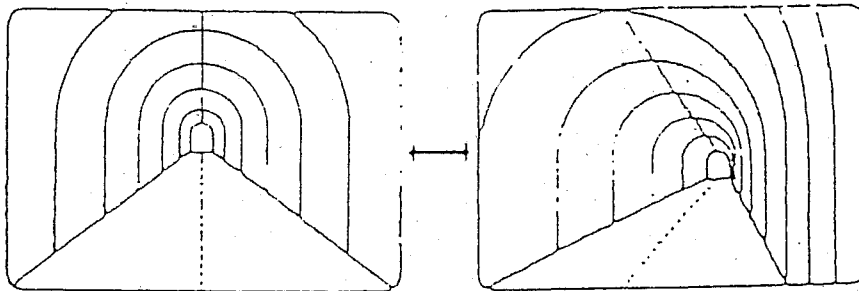


Lámina 14-B

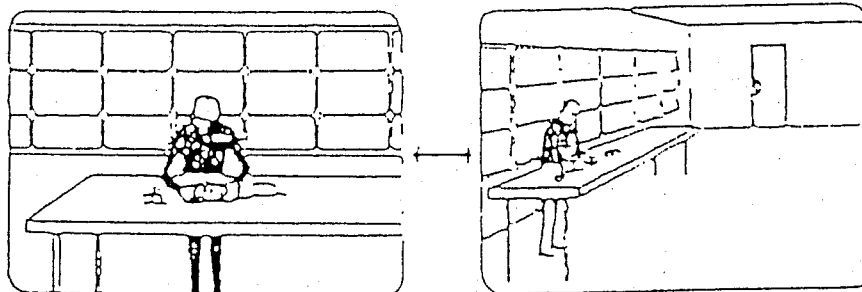
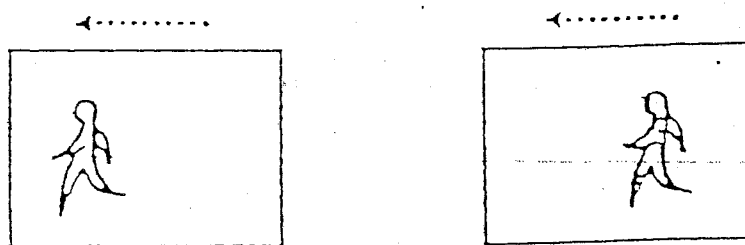


Lámina 14-C

Capítulo Segundo

Posiciones de Cámara sobre sujetos en movimientos 50

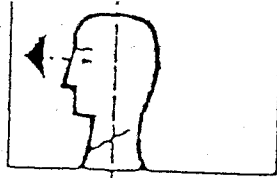
Aún en los primeros planos, cada personaje debe conservar su propia zona (En caso de conversación o caminata por ejemplo).



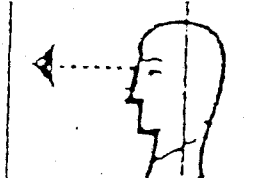
(a)

(b)

Fig. 3: La trayectoria de un personaje o un vehículo, seguida por la cámara en movimiento "panorámico", también parece exigir mayor espacio del cuadro frente a sí.

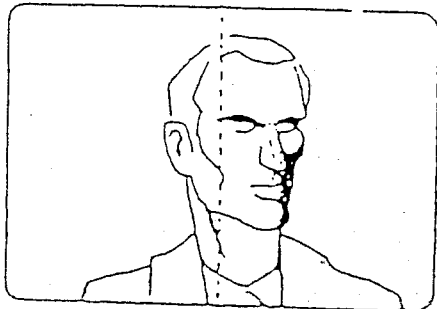


(a)



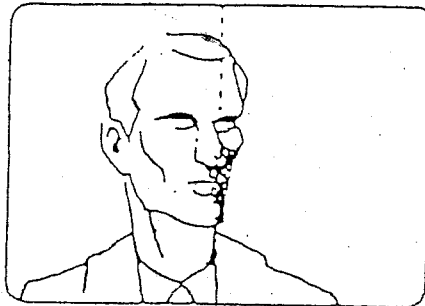
(b)

Fig. 2: La dirección de la mirada requiere, generalmente, mayor espacio en el cuadro. Véase la diferencia entre (a) y (b).

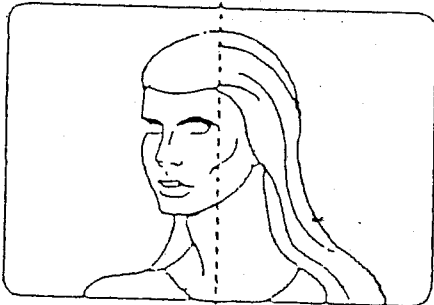


t.1
A

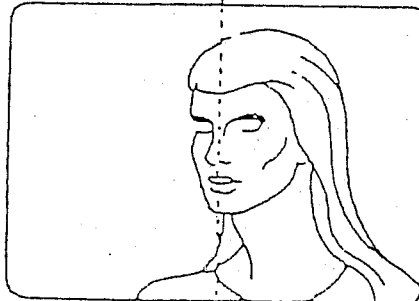
MAL



BIEN



t.2
B



EL DIRECTOR DE CINE

Simon Feldman

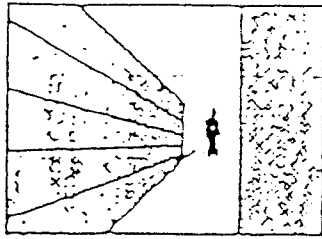
Del Rodaje

2. Elementos de Composición en el Plano

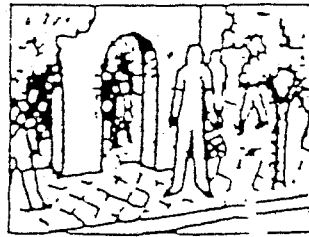
Pasemos ahora a los factores de composición en el Plano.

A. Figura y Fondo: Cualquier imagen que contenga uno o más personajes u objetos en lo que se trata de focalizar la atención del espectador, debe tener en cuenta, como lo hemos dicho, el espacio que resta hasta los bordes del cuadro.

Si analizamos la superficie de una imagen cualquiera podemos observar que los elementos inscriptos, sean estos figurativos o abstractos, determinan una relación de dimensiones, superficies o comportamientos más o menos discernibles.



(a)

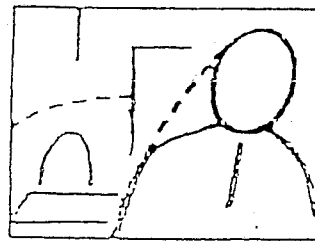


(b)

Un personaje toma importancia, no solo por su tamaño en el cuadro, sino por la composición. Un manejo adecuado de la perspectiva y del contorno, permite ver mejor al pequeño personaje de (a), que al más grande de (b), envuelto por detalles secundarios.



(a)



(b)

Cualquier imagen genera estructuras y dimensiones. Componer el cuadro, significa organizarlas de acuerdo con un objetivo. Significa ver, no solo el contenido, sino la forma plástica que asume.

B. Líneas y Formas Dominantes: Independientemente de lo que representan, los aspectos visuales de una imagen se identifican con determinadas líneas y formas: Verticales, Horizontales, Rectángulo, Ovalos, Triángulo por ejemplo. En las obras plásticas de todas las épocas, estos elementos de composición geométrica han figurado claramente como estructura interior.

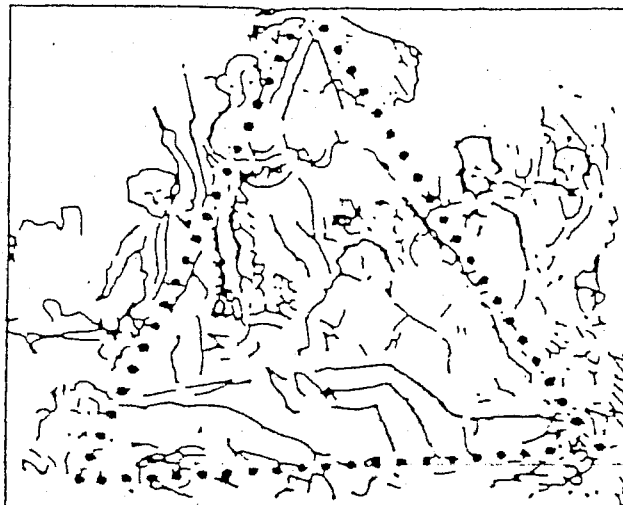


Fig. 7: "La barricada", de Eugène Delacroix. Este sintético esquema, permite apreciar la disposición de las figuras y demás elementos, que determinan las grandes líneas de "fuerza" por medio de un triángulo imaginario que lleva la mirada del espectador hacia arriba, a la figura central y a la bandera que levanta en su mano. Esto contri-

las imágenes, pero aún así, inciden en la composición.

Contrastes Tonales, de claro sobre oscuro o de oscuro sobre claro.

Contrastes Cromáticos (Cuando se trabaja con película color, naturalmente) identificamos por el color al protagonista o al objeto que se quiere destacar. Téngase en cuenta que no basta poner un color vivo, si el fondo también tiene colores vivos. Es preferible establecer el contraste entre colores vivos o saturados y colores neutros, que destacan aún más la pureza del color vivo. Asimismo, pueden tenerse por "Cálidos" (Amarillos, Naranjas y Rojos) y los designados usualmente como "Fríos" (Azules, Verdes y Violetas), que se exaltan mutuamente.

Contraste Ornamentales, que se refieren a las diferencias entre superficie calmas, de tonos lisos o poco contrastado y aquellas otras ornamentadas, con adornos visibles, rayados o de cualquier naturaleza que establezca una diferencia neta con las zonas calmas.

Contraste Lineales, establecidos por las direcciones y las formas de las líneas dominantes.

Contraste de Proporciones, entendiendo por proporciones las dimensiones diversas en que se distribuye el cuadro cinematográfico.

Esta serie básica de contraste, aptos para manejar con claridad líneas y formas dominantes, no puede subestimar la importancia del contenido, al que deben servir.

3. Elementos de Composición en el Espacio

No hemos considerado hasta ahora un factor esencial en la imagen cinematográfica actual: Su carácter plano bidimensional, (Largo y Ancho). Pero la realidad que toma la cámara no es bidimensional, sino tridimensional (Largo, Ancho y Profundo). El espacio en que nos movemos tiene una profundidad que la imagen no puede reproducir. El cine en relieve no ha pasado, hasta hoy, de experiencias limitadas. Debemos contar, pues con la reproducción convencional, plana.

A) Perspectiva Lineal (Ver página 3 El Montaje Cinematográfico R.C. Sanchez)

B) Contrastes Zonales: Esta técnica para sugerir el espacio, ha sido utilizada con frecuencia por los grandes pintores paisajistas. Se trata de alternar distintas zonas de la imagen, aprovechando el resultado de los contrastes entre medias tintas, claros y oscuros. En efecto, si observamos la separación entre dos planos de diferente intensidad tonal, veremos que uno parece retroceder y el otro avanzar (Fig. 14). Esta sensación

en que los planos parecen separarse ha sido utilizada en la pintura para superar el espacio y la profundidad.

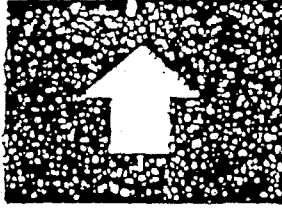


Fig. 14: Dos formas de distinto valor tonal, parecen crear dos planos de profundidad diferente, al "rechazarse" mutuamente.

C) Proporciones Diferenciadas: Se trata de aprovechar la sensación de alejamiento y, por ende, de profundidad, establecida por la diferencia en el tamaño comparativo de personajes o cosas. Una figura humana que cubra el cuadro, y otra muy pequeña a su lado, sugiere inmediatamente, por nuestra educación visual, que la segunda está lejos, no que es mas chica.

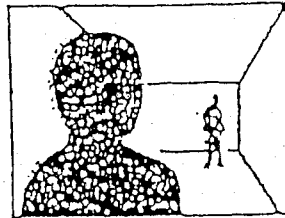


Fig. 16: Los objetivos grandes angulares acentúan la diferencia entre los planos cercanos y los lejanos.

D) Inserción de Objetos Suplementarios: Es esta una técnica muy utilizada y muy eficaz. Basta colocar algo entre el personaje y la cámara para dar idea de espacio que lo separa; Unas hojas o flores, un fragmento de automóvil, una cabeza parcialmente vista, etc. Siempre algo este relacionado con el ambiente y la acción, por supuesto. (Fig. 17)

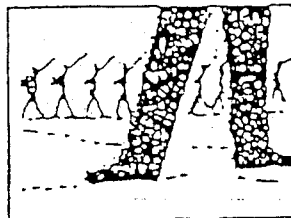


Fig. 17: Colocar "algo" entre la cámara y la escena que se está filmando, marca la existencia del espacio y la distancia.

E) Zonas Nítidas y Fuera de Foco: Efecto muy frecuente, sobre todo en las películas publicitarias, donde el foco pasa generalmente del personaje en acción al envase del producto comercial y viceversa.

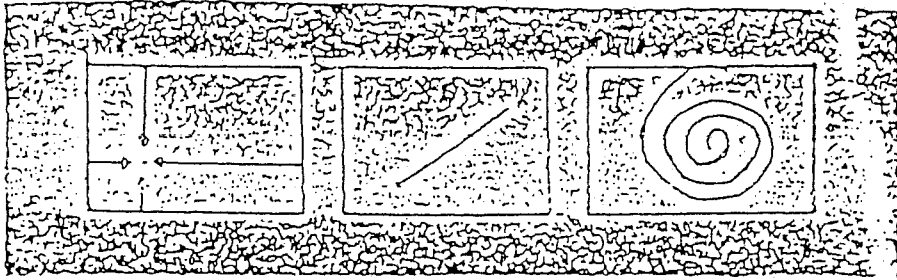
CONCEPTO Y TECNICA DEL DIBUJO Y DE LA COMPOSICION

Rodrigo Boname

Capítulo XVI

El Espacio: Un Elemento de Valor

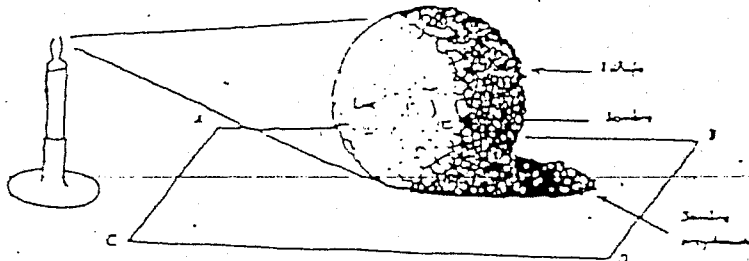
Un punto dentro de un rectángulo configura espacio, por que el ojo toma conciencia de él, recurriendo a la experiencia de referencia que son los cuatro lados del rectángulo.



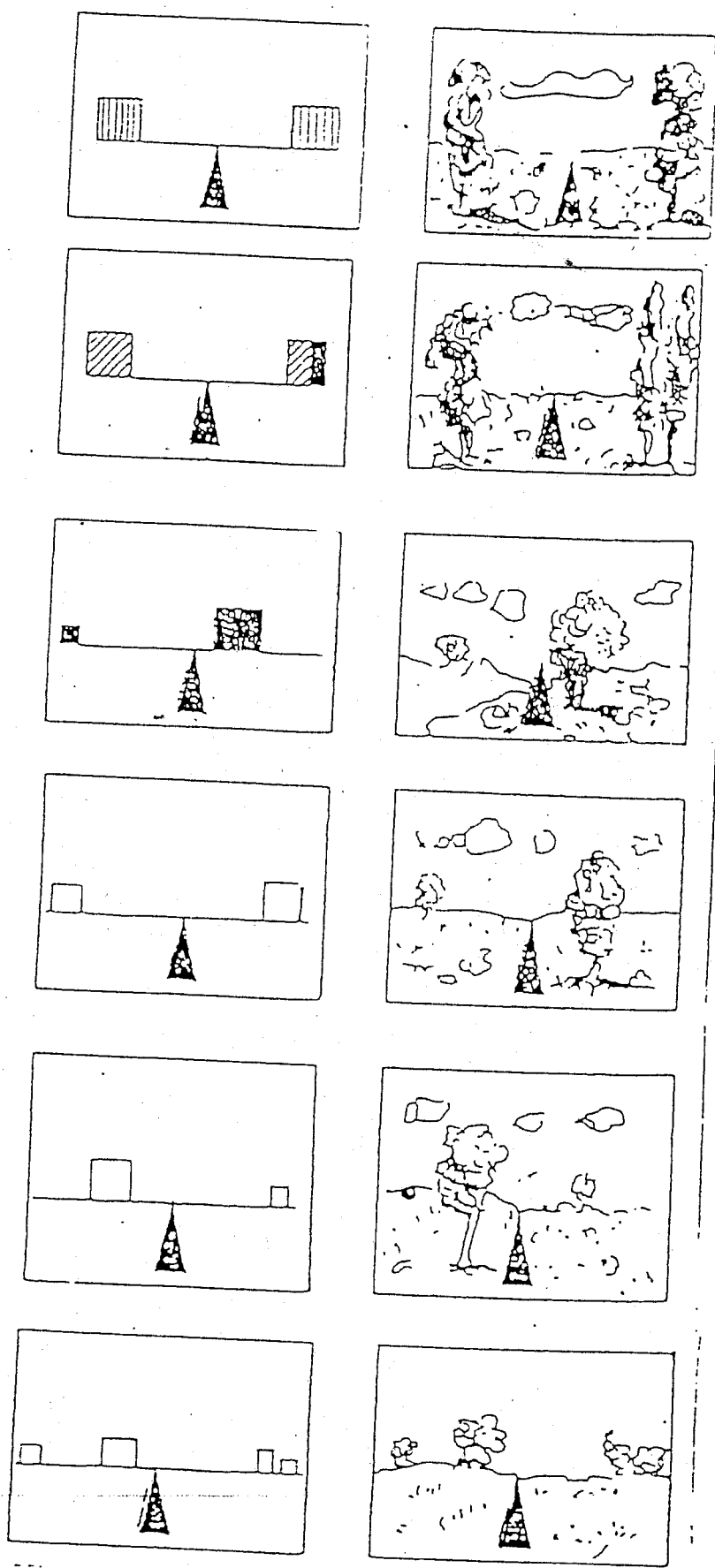
Una línea implica sensación de espacio por el hecho de ser una sucesión de puntos. Y con mayor razón, o con mayor evidencia, si la línea es oblicua, curva o quebrada. Una espiral, en su condición de ritmo pulsante, es la demostración mas clara de la presencia visual del espacio. Por otra parte, y ya en el terreno del color, el espacio se acusa yuxtaponiendo colores entrantes o frios (Azul, Verde, Violeta) a los colores cálidos o salientes (Amarillo, Naranja y Rojo).

Cap. XIII El Claroscuro. La Profundidad

Leonardo de Vinci, en su tratado de la pintura dice que "Toda parte del cuerpo, y toda mínima partícula que tiene algún relieve, ha de recordarte que cuides de darle los principios las sombras y las luces". Esas sombras y esas luces son las que determinan la intensidad del volumen de un cuerpo y su estructura característica.



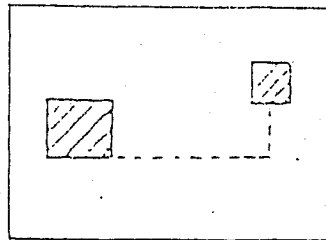
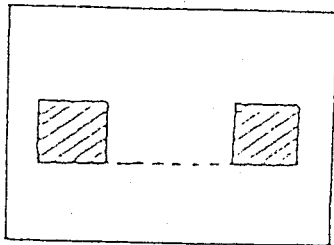
El columpio podría ser el ejemplo más claro con referencia a la distribución de los pesos sobre una superficie.



Así como en todas estas posiciones los pesos están equilibrados, así deben estar equilibradas las manchas en un dibujo.

Tenemos que pensar también en la circunstancia de que en el peso de las formas tanto interviene el tamaño como el color...

El equilibrio estático (Formas en reposo) es el más simple y se presta con facilidad a la práctica, como hemos visto al plantear relaciones entre áreas de formas y el columpio; el equilibrio dinámico (Formas en movimiento) requiere no ya el análisis frío de las formas susceptibles de ser consideradas por su peso, sino la intervención de las facultades psíquicas que deben establecer equilibrio considerando tanto el peso como el interés que promueve su mayor o menor efecto óptico, y la intervención del espacio que actúa como elemento desplazante. Por ejemplo, dos formas tienen peso equivalente puestas en línea horizontal pero no lo tienen cuando una de ellas se encuentra en otro plano. En ese caso, la forma de la derecha, al desplazarse hacia arriba, hace intervenir al espacio que juega compensando su reducción, en mérito a un fenómeno de perspectiva. La alteración rige también para el color. Si ambas formas fueran rosas la que se desplaza debe ser agrisada en virtud de la influencia que sobre los colores tiene la atmósfera, elemento ponderable cuando se trata de representar la lejanía.



Segunda Parte

Capítulo III

El Espacio y el Tiempo

El espacio es el elemento subjetivo que actúa entre las dos dimensiones de la superficie pintada. Se comporta como punto de referencia a los efectos de que las formas avancen o retrocedan en razón de un fenómeno provocado por el color, por un recurso técnico de terminado (textura) por la perspectiva, por la línea. Los tamaños de las formas, el contraste de los

valores, la relación de los colores o la carencia de ellos, las direcciones y la originalidad del contorno, son experiencias que se definen en mérito a su relación con el espacio.

Bruno Zevi: "... Yo veo y represento una pequeña caja o una mesa; la veo desde un punto de vista, y hago su reproducción en sus tres dimensiones desde este punto de vista. Pero si hago girar entre las manos la caja o camino en torno de la mesa, a cada paso varío mi punto de vista, y para representar una u otra desde uno de estos puntos, tengo que hacer una nueva perspectiva. Por consiguiente, la realidad del objeto no se agota en las tres dimensiones de la perspectiva; para representarlo integralmente tendría que hacerse un sinnúmero de perspectivas de los infinitos puntos de vista. Hay por tanto otro elemento, además de las tres dimensiones tradicionales, y es precisamente el desplazamiento sucesivo del ángulo visual. Así fue bautizado el tiempo como cuarta dimensión".

---0---

Elementos Compositivos (Algunos) Del Rectángulo Cinematográfico

- 1º Puntos Fuertes
- 2º Punto de Atracción
- 3º Diagonales
- 4º Búsqueda de Perspectiva
- 5º El aire de los personajes
- 6º Estructura Interna de la Imagen.
- 7º Contraste Cromático
- 8º Contraste Zonales
- 9º Proporciones Diferenciadas
- 0º Distribución de Pesos

CONTRASTE DE TONOS

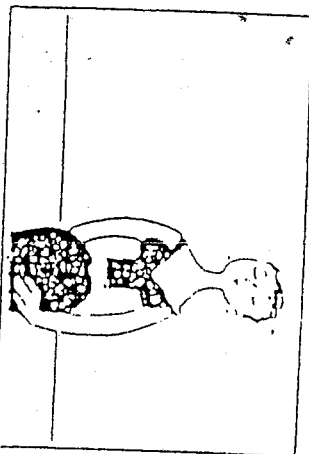
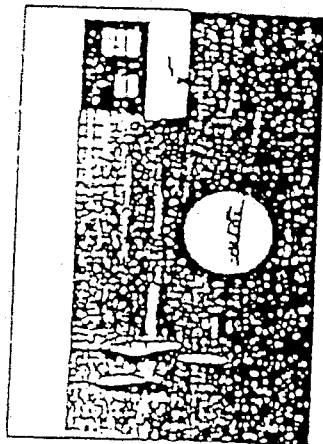


Fig. 52

31. Contraste de tonos

El máximo contraste (= choque) se da con:

---una pequeña luminosidad en medio de una gran oscuridad de negros y grises.

---con un área oscura sobre fondo claro.

Disminuye el contraste cuando el tono medio de todo el conjunto está más cerca del tono de la área más luminosa o más oscura.

A. Armonía de los tonos

Los tonos pueden armonizarse conforme a las siguientes claves tonales:

---clave alta: gran preponderancia de tonos muy iluminados.

---clave baja: gran preponderancia de tonos oscuros.

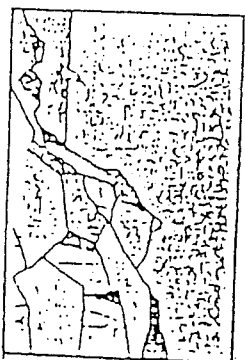
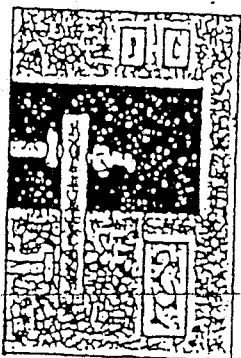
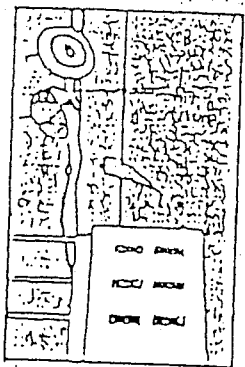
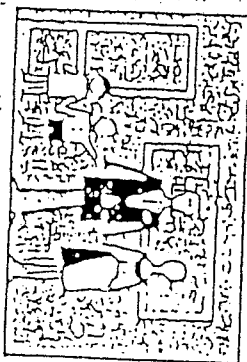
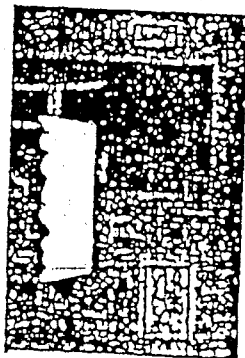
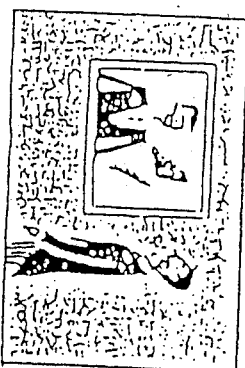
---clave media: tonos intermedios.

(Dichas claves ---alta, baja y media--- pueden resolverse en:

---gama mayor: comprendiendo todos los tonos, desde el blanco al negro, y

---gama menor: no siendo comprendidos simultáneamente los tonos extremos; si se dan tonos negros y oscuros, quedan excluidos los claros y blancos, y viceversa.

ARMONIA DE TONOS



a luz: a que las tres claves, alta, baja e intermedia, se resuel-
 ante modo:
 yor: en un conjunto claro, una gran área blanca y otra negra
 yor: en un conjunto oscuro, una gran área negra y otra blanca
 mayor: en un conjunto de tonos medios, una gran área negra
 menor: en un conjunto claro, un área blanca mayor y otra menor
 que: en un conjunto oscuro, un área negra y otra menor de
 claro
 menor: en un conjunto de tonos medios, un área mayor oscura
 y uno claro



En la parte superior derecha
 puede verse la zona de
 el microtono para la zona de
 tonos. En primer término
 con la zona de tono de la
 cresta de tono, como
 las incidencias (Del blanco
 Zumbado)

También se debe evitar el color rojo y la composición. Toda la zona de esta foto
 está en el blanco de los trajes (marques) que cubren y subrayan el estuario de
 la subida del agua.

5. Reglas prácticas en el uso de los tonos

- No se debe usar la escala hasta sus límites tonales -- blancos y negros --
 Conviene prescindir del blanco y del negro puros
- Para dar mayor vigor a la expresión deben evitarse los tonos intermedios
- Los efectos de intenso dramatismo se logran en las claves mayores,
 alta y baja con oposiciones violentas y transiciones bruscas de tono.

