

3 tecno

Boletín periódico
Año 2 nº 4
Diciembre 2013
ISSN 2344-987X

Editores Javier De Ponti
Silvana Nessi

Comité Editorial Sandrina Gobbi
Valeria Miccio
Adrian Di Pietro
Proyecto, diseño Tecnología CV3

A mayor apertura de diafragma menor profundidad de campo, a menor apertura, mayor profundidad de campo.

Cuanto más cerca se sitúa la cámara al objeto, menor es la profundidad de campo.

Cuanto mayor es la distancia focal, menor es la profundidad de campo.

La mayor o menor profundidad que podamos conseguir va a depender de varios factores tales como la distancia al sujeto u objeto que queremos fotografiar, la distancia focal de nuestro objetivo, y la apertura del diafragma que utilicemos para la toma.

La apertura del diafragma. Si queremos que sólo el plano de enfoque esté definido, abrimos el diafragma (el grado de apertura dependerá de la cantidad de luz). Por el contrario, para que la profundidad sea máxima (un PGL, Plano General Largo, por ejemplo), se debe cerrar el diafragma haciendo que los haces de luz que pasan por el mismo sean tan pequeños que se genera nitidez en todos los planos.

La distancia al sujeto u objeto fotografiado. Tanto para cámaras operables como compactas, podemos incidir en la profundidad de campo variando la distancia de la cámara respecto al tema o figura principal en que queremos hacer foco. Cuando nos acercamos la profundidad se estrecha; cuando nos alejamos, se amplía.

La distancia focal. Los teleobjetivos -distancia focal extensa- detentan poca profundidad de campo, y por ello se los utiliza para retratos, destacándose por ejemplo los rasgos del rostro sobre un fondo diseminado. Al contrario, los granangulares ofrecen una gran profundidad, por lo que todo lo que está delante tendrá definición (salvo que la distorsionemos regulando el diafragma).-

Referencias

Mity J. (1970) *Diccionario del cine*. Larousse: Madrid.

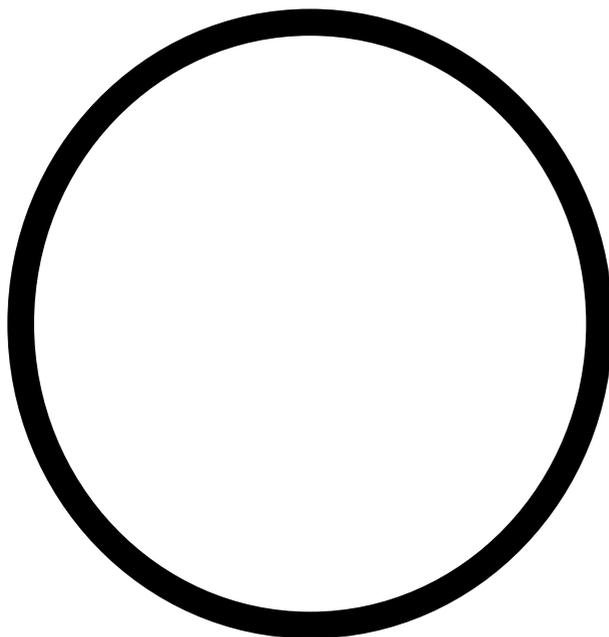
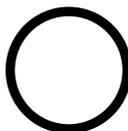


<http://dicereblog.wordpress.com>

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

Diag. 78 nº 680
(B1900CKB)
La Plata. Pcia Buenos Aires
(54-0221-4237548)
www.3tecno.blogspot.com.ar

Boletín periódico
Año 2 n° 5
Mayo 2014
ISSN2344-987X



3 tecno

Sumario

34 Adaptación, montaje

Un trayecto denso

Javier De Ponti

35 Cine y animación

Claves para una composición dinámica

Santiago Dutil

38 Fotografía

Acerca de la profundidad de campo

Valeria Miccio

Carlos Puentes

Adaptación, montaje

Un trayecto denso

Javier De Ponti

As I lay dying. (2013). Versión cinematográfica de James Franco y Matthew Rager de la novela de William Faulkner. Dir. James Franco. Millenium Films. EE.UU.

Una familia traslada el cuerpo de su madre. Van en una carreta atravesando el río, subiendo y bajando las colinas. El viaje es del campo al pueblo, de la humilde casa familiar al cementerio. El trayecto es introspectivo, denso, húmedo, agobiante. Seis personas acompañan el ataúd, cada uno monologa su universo, piensa su destino, carga el peso de su propia historia. Entre todos enfrentan el camino, el calor, el agua, el fuego.

James Franco y Matthew Rager adaptaron la historia de William Faulkner y procuraron respetar el aspecto estructural de la novela. Franco eligió la multi-visión para mantener la diversidad de puntos de vista presentes en el texto escrito. El resultado es una narración múltiple que mantiene la linealidad por medio de las acciones.

La pantalla se parte en dos. A veces una misma acción que transcurre en el mismo espacio es tomada desde diferentes ángulos, una imagen anticipa a la otra ¿o ésta posterga a su par?.

También el mismo suceso toma diferentes espacios, se disgrega en lo que hacen los personajes y se detiene en un soliloquio. Si una se queda en un aparente tiempo muerto la otra avanza en el diálogo, si una es acción objetiva la otra es mirada subjetiva, si una explica el hecho principal la otra es reacción del personaje. No hay diálogo entre ambas, tampoco hay contrapunto. Sólo un desfasaje, un estar fuera de tiempo a uno y otro lado.

El sonido, además de unificar ambos lados de la

pantalla, articula la mirada hacia aquella porción que remite la banda sonora: un diálogo, un ruido o una música dirigen nuestra percepción selectivamente, hacia las imágenes visuales que suceden a uno y otro lado. Pero, como es un juego dual, resulta imposible seguir la acción de un personaje sin tomar en cuenta la del otro. Lo que hace uno del grupo está sujeto y a la vez disgregado de lo que hacen los demás.

La simultaneidad fragmenta acciones y puntos de vista. Los personajes se movilizan en su propia miseria, cargan con el ataúd ocultando sus secretos, provocándose en ácidas humoradas, silencian-do sus fracasos, sufriendo la represión del deber, escapándose, pero volviendo. Por un lado hay entre ellos un trato meramente operativo, es una relación que les sirve para resolver las situaciones que enfrentan en acuerdo al mandato del padre. Por el otro cada uno se pregunta sobre sí mismo, mide su fuerza, se mira. Tal vez se enfrenta a su propia historia o intenta seguir el paso de los acontecimientos. Está fuera de sincronía, el viaje sigue. As I lay dying es un viaje abierto y sin salida donde los personajes se degradan tanto como el cuerpo inerte que trasladan. La muerte no alcanza para soltar las ataduras que cada uno puso en el otro. El grupo no detiene su marcha. Y se descompone.-

Cine y animación

Claves para una composición dinámica

Santiago Dutil

Composición, análisis. Para leer este artículo es necesario un pequeño ejercicio práctico. Tomen un pedazo de papel cualquiera y sin meditarlo mucho córtelo en tres y hagan tres bolitas. Ahora agítenlas dentro de su puño y arrójenlas sobre la mesa o el

James Franco, actor y director de cine, escritor y artista plástico. Ha dirigido varios filmes, de corta duración, largometrajes, documentales y de ficción.

William Faulkner (1897-1962)
Escritor estadounidense, autor de novelas, cuentos y poemas. Realizó numerosos guiones para cine, entre los cuales se destaca su trabajo con Howard Hawks, quien dirigió *The road to glory* (1936) *To have and have not* (1944) *The big sleep* (1945) y *Land of pharaohs* (1955).

piso. Obsérvenlas, tal y como quedaron, la distancia entre ellas, el espacio que ocupan, la forma que adoptan viéndolas como un todo, y la forma y tamaño de cada una.

Es muy poco probable que lo que estamos viendo sea un triángulo equilátero. Alguien podría decir que la disposición que adoptaron es “azarosa” para este ejercicio. Vamos a tomarla como una disposición “natural”. La mayoría pensará que no somos “responsables” de esa disposición, pero lo somos. Hay algo que no intervino en el proceso de “dejar” caer los bollitos, lo que no intervino es la mente que piensa, y es por eso que creemos que no fuimos nosotros, pero fuimos nosotros.

¿Por qué todo esto?

Si pudiésemos incluir en nuestro proceso creativo ese “dejar”, el componer un layout armónico, dinámico, bello, sería una tarea menos complicada. Cuando ‘hacemos’ interviene la mente que piensa y la mente que siente. En occidente tenemos super exacerbada la primera. Hay casos, los menos, donde es al revés, y muchísimos menos casos donde estos dos aspectos están en equilibrio.

Por eso mismo para poder hacer composiciones armónicas y dinámicas, que sean más adecuadas a los fines que se nos presenten, no podemos escapar de hacer una mínima auto-observación. En Japón hay quienes dedican su vida a la caligrafía y ejercitan en ella esta auto-observación hasta lograr hacer un círculo perfecto de un solo trazo, conjugando la “intención” y el “dejar” simultáneamente.

La composición dinámica. Una composición dinámica está viva, ya sea para animación o para la página de una revista. Esta vida es la que le permite a cada receptor recibirla de una forma diferente y particular, hace que perdure, que no se agote rápidamente, que captive o que moleste.

La armonía implica cadencia y propia correspondencia entre las partes y la totalidad.

Sobre caligrafía zen ver (Ryuurui 2014).

Una composición dinámica establece direcciones y guía al ojo (dirección de lectura), lo cual hace que la pieza esté animada aún antes de animarla.

Para aprender a componer se pueden estudiar: la regla de tercios, la proporción aurea, las leyes de la Gestalt, el recorrido visual occidental, las proporciones armónicas de la naturaleza. Pero principalmente para aprender a componer, hay que componer y componer; componer y componer. Mirar, alejarse y volver a mirar.

Observar y volver a componer, ya que todas las reglas y leyes antes mencionadas forman parte de nuestra naturaleza, pero de alguna forma olvidamos como expresarla.

El número 3. A continuación se describen ejemplos de composiciones basadas, como en el ejercicio que realizamos previamente con los bollos de papel, en 3 elementos. Volver sobre estos ejemplos después de haber diseñado alguna composición para un trabajo o entrega pueden servirnos para ver nuestra tendencia controladora o caótica, a fin de empezar a trabajar en un equilibrio que es personal y diferente para cada uno. Tres elementos simultáneos en una composición es un límite que facilita el dinamismo y le permite al ojo individualizar cada elemento, al tiempo que es relativamente más fácil de componer que muchos elementos.

Consejos para componer 3 elementos de forma dinámica. Romper con toda relación racional entre los tres elementos evitando todo patrón entre ellos como:

- › objetos de igual tamaño o de escala de tamaños progresivos;
- › distancias entre elementos iguales o progresivas;
- › que se formen triángulos regulares o líneas.

Sobre la visión humana ver (Martínez Castillo 2014).

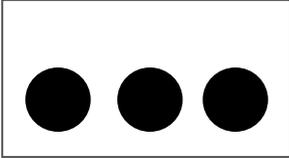
Sobre secciones áureas ver (Dockzy 1999).

El sistema ternario se constituye a partir del tercer elemento que se suma para modificar una situación binaria: con tres elementos se alcanza el equilibrio dinámico.

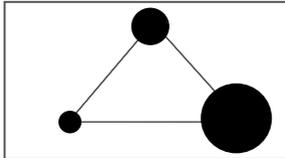
3 tecno

Es conveniente que dos elementos se asimilen un poco y el tercero se diferencie, pero no perdiendo la relación con los otros.

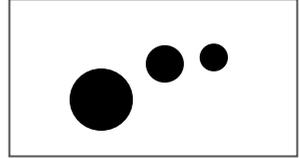
RELACIÓN RACIONAL ENTRE ELEMENTOS [PATRÓN]



de tamaño- de inestercio- de posición

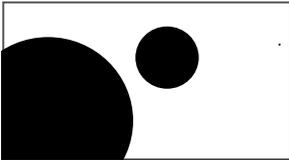


posición: triángulo regular



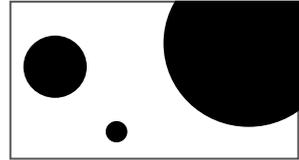
variación progresiva de tamaño

En el momento en que ‘entendemos’ lo que vemos dejamos de ‘ver’



pérdida de relación entre elementos

El componente más pequeño se pierde en relación de contraste frente a los demás.



Composición dinámica: el ojo al no poder establecer una relación entre los elementos, comienza a danzar entre uno y otro.

Referencias

Ryuurui, P. (2014) “Caligrafía zen” en [http://: shodocreativo.com](http://shodocreativo.com) cons. 03-14.

Martinez Castillo, C (2014) “¿Cómo explora las imágenes el ojo humano?” en <http://codigosvisualeso.blogspot.com.ar/> cons. 03-14.

Dockzy, G. (1999) *El poder de los límites*. Ed. Troquel: Buenos Aires.

Fotografía

Acerca de la profundidad de campo

Valeria Miccio-Carlos Puentes

La profundidad de campo es un recurso de composición fotográfica que influye de forma decisiva en la atención que mostramos a la hora de contemplar una fotografía, tanto desde el punto de vista estético

como en el significado de la imagen. La regulación del rango de profundidad de campo permite crear diferentes composiciones, obtener interesantes efectos estéticos, destacar determinados objetos y difuminar otros para evitar distraer la atención del espectador. También nos permite dotar de tridimensionalidad a la foto y aislar el centro de interés de otros elementos perturbadores. Inconscientemente dirigimos nuestra visión a aquellas zonas de la imagen que se encuentran más enfocadas frente a las que no lo están.

Transmitir sensación de profundidad. La profundidad de campo otorga a la fotografía su tercera dimensión. Manteniendo zonas nítidas y otras borrosas, facilitamos al espectador referencias de espacio, situando partes de la foto a distancias diferentes.

Aislar el centro de interés. Gracias a la profundidad de campo podemos ayudar al espectador a situar de manera más fácil el centro de interés. Eligiendo lo nítido y lo borroso establecemos la situación de contraste que define la figura. De este modo eliminamos los elementos que lejos de dotar información útil, pueden resultar distractores.

Gran profundidad de campo. Se ven con claridad la mayoría de los objetos de la imagen, tanto los que están más próximos como los más lejanos.

Poca profundidad de campo. Sólo se ven nítidos los objetos próximos al objeto principal enfocado.

Estos factores convierten a la profundidad de campo en un arma infalible que juega a nuestro favor a la hora de definir el centro de atención de nuestra foto, reforzando el mensaje que queremos transmitir.

En el Diccionario del cine, libro clásico de Jean Mitry, se define:

“Profundidad de campo. Campo en el cual la imagen es perfecta desde el primer plano hasta el último. Se llama ‘jugar con la profundidad de campo’ a la utilización dramática de este espacio donde se encuentran a veces acciones simultáneas y, por ejemplo, los diversos comportamientos de varios personajes relativos a una misma causa dramática.” (1970: 222).

El libro hace referencia al aprovechamiento de la profundidad de campo que hizo Orson Welles en su film *El ciudadano* (1942). Señala que la utilización de granangulares en el film hizo posible algo inédito hasta el momento: el uso psicológico del plano espacial.

3 tecno