

I'm not robot  reCAPTCHA

Continue

Nestor almendros dias de una camara pdf

Este nuevo post abre espacio en las recomendaciones de la película para sugerir lecturas relacionadas con el área de celuloide. El evento de hoy es la vida y la experiencia profesional de uno de los mejores cineastas de Europa, el difunto Néstor Almindro. El gran Francois Truffau con razón comienza a leer el párrafo final de su prólogo: Esperaba conocer un libro de estudio, pero no sabía que estaría emocionado. Esto no es sólo una descripción de la obra, sino también la historia de la vocación. Nestor Almond es consciente de la práctica del arte durante la práctica del comercio. Muy enamorada de la película, nos obliga a participar en su vocación y nos muestra que podemos hablar de la luz con palabras. Con un lenguaje claro y sencillo, nos muestra cómo ha evolucionado su vida profesional. Pero primero nos ofrece una breve biografía: despertar en Madrid su pasión por el cine y marchar a Cuba. Su salto a Francia, el lugar donde se encontró con la madurez de Nouvelle Vague y trabajó estrechamente con Eric Romer y Truffo. Para luego dar el salto a América, donde llegará a su único Oscar durante los días de Sky Terrence Malick y conseguirá cinco nominaciones más a la mejor película. Se convirtió en parte de la ASC (Sociedad Americana de Cinematógrafos). Para hablar de su carrera, decidió ir al cine, explicando cómo inventó la cobertura de cada uno. Aquí introduce términos característicos de la fotografía cinematográfica, no es un problema, porque el libro contiene un glosario de términos que aclaran diversas dudas. En definitiva, este es uno de los mejores libros sobre cine que he leído, según la agradable lectura que ofrece. ¿Cómo evitar que la fealdad llegue a la pantalla? ¿Cómo limpiar la imagen para aumentar su fuerza emocional? ¿Cómo podemos hacer historias convincentes que ocurran antes del siglo XX? ¿Cómo combinar elementos naturales y artificiales, precisos y eternos, en un solo disparo? ¿Cómo hacer que materiales dispares sean homogéneos? ¿Cómo lidiar con el sol o dominarlo a voluntad? ¿Cómo interpretar los deseos del director, que sabe bien lo que no quiere, pero que no puede explicar lo que quiere? Esperaba encontrar un libro de estudio, pero no sabía que iba a estar emocionado. No lo sé. Lo sé. sólo de la descripción de la obra, pero también de la historia de la vocación. Nestor Almond es consciente de la práctica del arte durante la práctica del comercio. Enamorados de la película, nos obliga a participar en su vocación y nos muestra que podemos hablar de luz con palabras. Days of The Camera (Fragment) Seix Barral, Barcelona, 1996. Algunos pensamientos sobre mi arte no cinematográfico a menudo me preguntaban: ¿Qué es un cinematógrafo? ¿Para qué es? Casi todo y casi nada. Sus funciones varían mucho de una película a una película que no se pueden definir con precisión. Mi trabajo puede limitarse al clic de un botón de cámara. Y a veces ni siquiera es eso, porque alguien, un camarógrafo, se preocupa por sostener la cámara mientras estoy cerca, sentado en una silla plegable con mi nombre escrito detrás de ella. Uno está allí para monitorear la imagen, dar algunos consejos y firmar el trabajo. En el caso fronterizo de grandes superproductos, donde abundan los efectos especiales, no es muy conocido quién es responsable de la foto, cuyo elude a todos. En el extremo opuesto, el cineasta, que colabora en una película de bajo presupuesto con un director inexperto o recién llegado, puede decidir no elegir los objetivos, sino la naturaleza del encuadre, los movimientos de la cámara, la coreografía de actuación y, por supuesto, la iluminación, la atmósfera visual de cada escena. Incluso pongo en la forma de elegir colores, materiales y formas de decorados y trajes. Me gusta cuando puedo tomar la cámara yo mismo. En cualquier caso, el director de fotografía debe intervenir cuando el conocimiento técnico del director no sea suficiente para realizar en términos prácticos sus deseos artísticos. Esto debería recordarle algunas leyes ópticas cuando no se tienen en cuenta. Pero primero y Pramos dicen, no hay que olvidar que usted está allí para ayudar al director. Incluso si al cineasta le importa tener un estilo, no debería intentar imponerlo. En primer lugar, debemos tratar de entender el estilo del director, ver tantas películas (si las hay) como sea posible, y fertilizamos a nuestra manera. No tienes que intentar hacer nuestra película, sino la tuya. Otras personas me preguntaron por qué dejé la salud de mi director tan pronto y me dieron fotos completamente. El caso es que al principio quería juntar dos carreras. De estos, uno se levantó en la flecha inesperadamente; otro, el director, se quedó inmóvil. Digamos que la vida ha decidido por mí. Ahora, como estoy convencido de que tengo la mejor posición en el equipo, no voy a cambiar. Soy el primero Vea la película en el visor de la cámara. Si una película demuestra fallar, rara vez se culpa al cineasta, sí, por otro lado, es un éxito, invariablemente conduce a elogios por su trabajo. Añadir, entre otras cosas, la capacidad de viajar con frecuencia, La transición de un equipo a otro, de un director a otro, ofrece una vida llena de diversidad y aventura. Aunque es el director quien suele ofrecer cada plano, me gusta comentar siempre con él la primera idea y desarrollarla, para hacer cambios a veces. Por ejemplo, seleccionar una lente, escalar o salir de la cámara en relación con un carácter. Discuta la escena. Señale, ofrecer ideas de genio de la foto, incluso joyas. Todo depende, por supuesto, del director. Hay quienes no quieren establecer un diálogo con sus empleados... A lo largo de mi carrera, he notado que los más arrogantes no son necesariamente los mejores. Cuando estudivé en el Sperimentale di Cinematografia Center de Roma, algunos de nosotros, muy jóvenes en ese entonces, teníamos palabras de construcción para casi todo lo que se hizo para las generaciones anteriores. No sólo despreciamos la fotografía glamorosa del cine de Hollywood, sino que utilizamos, casi al por mayor, el neorrealismo en ese momento en sus tomados (1956). No entendíamos cómo un cambio radical de tema, en intención, en la dirección de los actores, no iba acompañado de una actualización fotográfica equivalente. En la película, que aspiraba al realismo nuevo, nos irritaban, en primer lugar, estas iluminaciones con juegos de sombras arbitrarios y estéticos. Entre los cineastas del movimiento neoneuesmático, nuestra atención sólo fue atraída por G.R. Aldo. Si su estilo parecía claramente nuevo, sí era diferente de los demás, probablemente era porque no seguía el mismo camino que los demás. Aldo empezó a hacer foto-arreglado. Visconti lo utilizó durante la puesta en escena de sus producciones teatrales. Y fue Visconti quien se lo puso en La terra trema. La forma normal entonces, e incluso ahora para convertirse en un operador era empezar a limpiar y cargar el chasis de la cámara, a continuación, pasar a foquista y, después de unos años como operador, finalmente el acceso al trabajo de iluminación, se considera el más importante. Sin duda, porque no se le impusieron ejemplos para emular, siendo ayudante de nadie y teniendo que inventar sus propios métodos, las iluminaciones de Aldo nunca fueron ordinarias. Su obra fue una fuente de inspiración para nosotros. Otras películas neorealistas italianas de la misma época, como Roma, Citta aperta o Sciascia, realizadas por otros cineastas, también ofrecieron una textura cruda, pero no porque sus operadores quisieran que fuera así. Estos eran hombres acostumbrados a trabajar en el estudio, y de repente Rossellini y De Sica, debido a la falta de ese momento de posguerra, los obligaron a disparar en paisajes naturales. Como no tenían los mismos medios técnicos que antes, tenían que manejar todo lo que podían. Estoy seguro de que si se les hubiera dado un presupuesto más alto, apoyo técnico, hubrían hecho algo más profesional. En el caso de Aldo, sin embargo, su estilo realista se basaba en un concepto diferente. Tanto La terra trema, como Humberto D (De Sica), Cielo sulla palude (Genina) o Senso (Visconti) son películas de fotografía absolutamente moderna. Senso, su última película (se sorprendió por la muerte durante el rodaje), fue su primer trabajo en color. Todo el cine actual, en términos de imagen, forma parte de este trabajo. Pero la influencia de Aldo no se sintió de inmediato. La mayoría de los cineastas son la fotografía en la moda, no sólo en Italia, sino en todos los países, todavía vinculados a la técnica convencional y académica. A finales de la década de 1950, se había logrado la saturación del estilo. Los jóvenes queríamos romperlo todo y empezar de nuevo. Y así sucedió, o al menos así es como lo creímos cuando llegó nuestro momento. La Nouvelle marcó vagamente el momento de este cambio. En Francia, Raúl Cootard, en particular, comenzó a utilizar sistemáticamente métodos de reflexión de la iluminación. Anteriormente, por lo general protagonizó conjuntos de estudio y sin hogar: Desde senderos a lo largo de las paredes, los proyectores de haz brillante se proyectaron sobre los artistas y conjuntos. Cuando la nueva vaguedad del principio del neorealismo italiano, el rodaje en paisajes naturales, que está decorado con techo, tuvo que ser modificado técnica de iluminación. El trabajo sobre el paisaje natural no fue sólo por razones económicas - se trataba de películas de bajo presupuesto, sino también por razones estéticas. El orden de las cosas se invirtió entonces en la iluminación: en lugar de dirigir el haz brillante de los focos desde las aceras hasta los intérpretes, las luces se proyectaron -situadas fuera del ángulo de visión de la cámara- en la dirección opuesta, es decir, al techo. Así, la luz alcanzó así el rebote de los sujetos, indirectos, por lo tanto, difusos, sin sombras notables. Sin este aspecto tan recordado desde antes, la luz invadió casi uniformemente, como en un acuario. Era, en apariencia, antiestético parti-pris. Todo este trabajo de filigrana, luces meticulosas y sombras de películas de antaño, parecía caer en mal estado. Al mismo tiempo, las películas en color se distribuían ampliamente y blanco y negro. Se creía que los colores por sí solos son suficientes para separar las formas y dar una sensación de alivio incluso en la iluminación plana. Otro beneficio añadido: los actores podían moverse como quisieran, sin limitación en su inspiración, cuando con el método anterior tenían que ocupar ciertos lugares y posiciones de acuerdo con áreas de mayor o menor luminosidad, donde sus rostros parecían más sugerentes. Al ser una suite, un reflejo de luz sin sombras marcadas, el ingeniero de sonido puede colocar su percha con un micrófono donde le convenga, con menos miedo de que proyecte su sombra indiscreta sobre el set. Por último, pero no menos importante, este tipo de iluminación significaba menos horas de trabajo, menos técnicos, menos electricistas, menos salarios para los fabricantes. El hecho es que con tales estrategias, ha sido la impresión de que lo ha revolucionado todo; al mismo tiempo, había negativos más sensibles que requerían menos luz y cámaras portátiles más pequeñas. Pero pronto quedó claro que al aplicar estos métodos de trabajo simplificados y más baratos,

mejora la productividad en lugar de la calidad. Simplemente se transmitió, en lo que a la imagen se refiere, de la estética oscura a la estética sin sombras. A medida que se simplificaron los métodos de trabajo, m'todbs están disponibles para cualquier persona, proliferados, junto con algunos nuevos creadores de talento real, advenedizo fauna sin originalidad después de los primeros dos o tres años de experimentación y sorpresa (1959-1961, primeras películas de Godard, Truautff, Resnais, Demy...). Esta luz sin sombra, que siempre venía de un cielo extraño (techo), ya sea de día o de noche, finalmente destruye la atmósfera visual en el cine moderno. Algunos convenios se destinaron a otros convenios, pero con una falta de convención simplificada, es decir, empobrecida. Las películas del llamado cine joven eran demasiado similares entre sí. Lo que comenzó como una reacción saludable a cierto manierismo fotográfico, como las actitudes anticonformistas al cine tradicional, pronto se volvió aún más homogéneo y monótono conformismo. Como resultado, diez años más tarde, el nivel estético del rodaje probablemente ha disminuido. La tendencia actual parece sintetizar lo viejo y lo nuevo de una manera equilibrada. Estas luces rectas de blanco y negro solían ser insoportables en el cine a color. Desde la primera experiencia nouvelle vagamente el uso de luz indirecta o difusa, pero trayendo, no sólo desde el techo de una manera uniforme, sino desde lados, ventanas o lámparas, de las fuentes de luz reales del lugar. Debemos esforzarnos por Atmósferas visuales diferentes y originales para cada película e incluso para cada secuencia, tratan de obtener variedad, riqueza y textura en la luz sin dar ciertas técnicas modernas. En el pasado reciente, el cineasta reinó como un tirano en un plato. Dedicó tantas horas a preparar iluminación que los actores no tenían tiempo para el ensayo o los directores. El cine europeo fue el más lejano en esta línea de iluminaciones complejas - Les Portes de la mit (Carne) - mientras que el cine americano sabía cómo preservar una cierta naturalidad (excepto para algunos géneros que requerían estilización, por supuesto). Las películas francesas directamente después de la guerra, antes de la vaga, eran insoportables con su laboriosa red de luces. Los actores apenas podían moverse: recibían luz entre los ojos, penumbra artística en el resto de la cara, el cuerpo se iluminaba por separado, obligándolos a moverse y actuar como ametralladoras. La iluminación no existía para los actores, eran actores que existían para la iluminación. Por lo tanto, no es irónico que como reacción la actualización haya surgido en Europa con el neorealismo italiano y la vaguedad de la nouvel. El cine estadounidense fue una vez inesperado y tomó tiempo para asimilar una nueva foto. Pero el hecho es que rápidamente se recuperó para conseguir, y luego superar, Europa. Es increíble, por ejemplo, la rapidez con la que se adaptaron e incluso desarrollaron materiales de película ligera la última vez que utilizaron tecnología pesada. De los nuevos operadores admiro a Gordon Willis (Interiores), Michael Chapman (Taxi Driver), Haskell Wexler (Relacionado para la Gloria), Conrad Hall (Ciudad Gorda), Vilmos Sigmond (Deer Hunter, Es notable, por otro lado, como Hollywood, eludiendo varias barreras sindicales, importó algunos valores europeos, como el sueco Sven Nyquist (Pretty Baby) y los italianos Vittorio Storaro (Apocalypse Nonw) y Giuseppe Rotunno (A 11 That Jaiy), tienden a utilizar cada vez más una fuente de luz única, como es a menudo el caso en la naturaleza. Rechazo para el cine a color que la iluminación típica de los años cuarenta y cincuenta, que consiste en luz básica o luz clave, se compensa con la luz de relleno, con otra luz detrás para realzar los peinados de las estrellas y eliminarlos del fondo, y otra luz aún para el fondo, y otra luz. más para las luz disfracés, y así hasta el infinito. El resultado no tiene nada que ver con la realidad, donde una luz suele venir de una ventana o lámpara, dos en la mayor medida. Como tengo poca imaginación, estoy buscando inspiración en la naturaleza que me ofrezca innumerables formas. Una vez instalada la luz principal Entorno a su alrededor, áreas que pueden permanecer en total oscuridad se amplifican con luz muy suave, sin sombras, hasta que se reproduce en la película que el ojo verá en realidad. No uso sistemáticamente la luz trasera, es decir, la luz que solía ser puesta detrás de los actores para acentuar su cabello. Más bien, no lo uso a menos que esté justificado. Usualmente uso bombillas Fresnel sólo exclusivamente para efectos muy especiales cuando necesito luz muy precisa y des-ized. En interior, mi luz principal también es muy suave, como suele presentarse en la naturaleza. Cuando se requiere luz solar y no hay sol, la mejor manera de reproducirlo, aunque nada reemplaza a la verdadera, es un arco de voltios de luz o mini desbordamientos. Por lo que se refiere a la iluminación, el principio básico en mi trabajo es que las fuentes de luz están justificadas. Creo que lo funcional es hermoso, que la luz funcional es hermosa. Me esfuerzo por hacer mi luz más lógica que estética. En la decoración natural utilizo luz existente, o refuerzo, si no es suficiente. En el entorno del estudio, creo que el sol exterior se encuentra en un punto y deducir cómo su luz penetrará a través de las ventanas. El resto es fácil. Desde el principio, en La Collectionneuse, me di cuenta de que la mayoría de los técnicos mienten o exageran. Consisten en una gran cantidad de luz (es decir, electricidad); aunque no sea necesario, les gusta enfatizar su importancia, justificar su salario, parecer que tienen secretos cuando en realidad técnicamente muy poco que saber. Para hacer que su trabajo parezca más complicado de lo que realmente es, llegan con un famoso tronco lleno de filtros complejos, gases, difusores y fotómetros. Cuando no es lo que hay dentro de la cámara, eso es importante, pero delante de ella. También están rodeados por un ejército de electricistas y maquinistas, lo que les da un poco de aire para los capitanes de los buques (aunque la presencia de una tripulación tan grande a veces depende, sin duda, de la imposición de los sindicatos). Porque, sin duda, mi carácter individualista, siempre he tratado de evitar algún folclore común de mi arte. Creo que el cine es una forma de arte generosa. A través de lentes, algo así como la transformación automática se hace en una emulsión fotográfica. En las películas todo parece más interesante que en la realidad. Es un proceso similar en el arte del grabado. Tome un pedazo de linóleo, se dibuja cualquier imagen con la herramienta, tinta impresa en papel, y el resultado suele ser de interés. El mismo dibujo, hecho directamente sobre papel, será completamente inútil. La reproducción de alguna manera mejora el trabajo. Del mismo modo, hay como la magia en la película: la cámara Realidad. Las películas a veces superan a los que las hacen. Esto puede explicar por qué a veces me gustan las películas hechas por personas con las que no simpatizo, ideas, incluso opuestas a las mías. Ves hasta el final la película de un hombre al que no se le darán cinco minutos en la vida normal. Cualquier persona con un conocimiento mínimo de la composición, la narración, puede disparar lo que es aceptable. No se puede decir lo mismo de otras artes. Sin duda, el ambiente cinematográfico ayuda, ella está agradecida. Uno de los peligros del cine es su facilidad. Todo es generalmente más bellamente visto a través de la lente, y a menudo tienes que dar la espalda a la estética. Esto es especialmente evidente en las películas sobre la pobreza, la fealdad, donde las cosas, en contra de lo deseado, parecen demasiado bellas. Para mí, las principales cualidades del cinematógrafo son la sensibilidad plástica y la fuerte cultura. Lo que llaman tecnología cinematográfica no tiene más que valor secundario: es una cuestión, en primer lugar, de asistentes. Muchos cineastas se refugian en la tecnología. Una vez que se han estudiado algunas leyes básicas, este comercio no es muy complicado, especialmente si usted tiene un asistente que se encarga de la atención, medida, distancia, cuidar de la mecánica de las cámaras. Decidí todas mis iluminaciones en el ojo sin preocuparme al principio del pie de la vela y otros cálculos. Evaluó los contrastes directamente y no uso el fotómetro hasta el último momento para resolver la apertura. Las emulsiones cromáticas de hoy son tan fieles a la realidad que creo que si una cosa resulta ser buena a simple vista, seguirá funcionando cuando esté impresionada en una película. Originalmente servía como fotómetros norwood que miden el incidente de la luz. Durante unos años, sin embargo, he estado usando la vieja luz reflejada del Maestro Y de Weston, tomando una lectura en la palma de mi mano, o dirigiéndola directamente a una escena fotografiada. Este sistema me da una lectura global, independientemente de los contrastes que decidí de antemano -como dije- sin ninguna acción y a los ojos de un buen cubo. Normalmente, doy la sensibilidad actual de la emulsión Kodak 5247 a 80 ASA al aire libre al día con un filtro 85. Cuando rodo con luz de tungsteno artificial, he instalado mi fotómetro a 125 ASA, sin ningún filtro naturalmente. Cuando quiero aumentar la sensibilidad del negativo, he instalado un fotómetro a 200 ASA, que me da una apertura adecuada, forzando la revelación en el laboratorio. Esta manipulación revela que se lleva a cabo hoy de una manera ideal, sin el aparente aumento del grano. Sin embargo, en mis películas recientes -Kramer vs. mostró, sin duda, una picazón clásica. Contra lo que generalmente se soporta, creo que cuanto más difícil es la película, más necesitas estar en la cámara del visor. Una vez que se requieren movimientos complejos de la cámara o la escena, cada movimiento crea un nuevo encuadre y hace que sea casi imposible dictar al operador en cualquier momento la composición deseada. Los defensores de separar el trabajo del director de fotos / operador de cámara pretenden que si se acumulan dos funciones, entonces la preparación de los planes toma más tiempo. La dualidad es prematura no sólo por muchos técnicos, sino también por los fabricantes. (Y no es una preocupación estética: sigue un simple deseo de mejorar el rendimiento.) Esta declaración me parece controvertida. El tiempo pasa explicando al operador en detalle qué hacer ensayando el avión de antemano, y el director debe entenderse a sí mismo con dos personas, no una, con inevitables complicaciones y confusión. Pero lo más importante, creo que el equilibrio de luces dentro del marco es perfecto sólo cuando el cinematógrafo está constantemente mirando a través del visor de la cámara durante la preparación del dibujo y los ensayos. La imagen del espectador es la que se verá en la pantalla. El operador no está preocupado por lo que está pasando a su alrededor (microfonos, faros, equipo técnico), a veces justo en el borde del marco, pero no en el campo de visión de la lente. Necesito un cuadro, un marco. Quiero tus límites. En el arte, sin restricciones, no hay transposición artística. Creo que la imagen fue un gran descubrimiento (antes, por supuesto, de la película). El hombre de la edad de piedra, en Lasco o Altamira, no enmarca su pintura. Y en el arte bidimensional, no es sólo lo que ves lo que importa, es lo que no ves, lo que dejas de ver. Eisenstein encontró una explicación brillante para la necesidad de pintar entre los occidentales. Es a través de las ventanas que vemos el paisaje. Los japoneses, por otro lado, con una pared corrediza de arquitectura, sin ventanas, crearon en el pasado una imagen en rollos que estaban desenvueltas y sólo tenían dos límites. En la película, eliminando cosas marginales o tangenciales sobre el tema, el espectador se centra en las necesidades básicas. Es por eso que estoy en contra, estéticamente, ciertas experiencias, como una película completa en una cúpula ilimitada. Aunque el director de fotografía debe estar preocupado principalmente por las luces, creo que el marco es igual de importante. No sólo se elige al espectador, sino también al mundo exterior. Las cosas se vuelven relevantes, formadas en relación con los límites verticales y horizontales, y al instante, gracias a los parámetros de la imagen, lo que está bien y lo que está mal. Al igual que un microscopio, el marco también es una herramienta de análisis. Cuando se mencionan los términos del campo, enmarcando, se relacionan inmediatamente con otra: composición. La palabra parece misteriosa y sus leyes no son específicas, cuando la verdad es que todos poseemos, en mayor o menor medida, un sentido innato de composición. Es una de esas características que distinguen a una persona con el mismo nombre que el don de las palabras y el significado musical. Podríamos definir la composición del potencial simplemente como un gusto por la disposición. Un oficinista que distribuye organizó varios artículos, lápices, papeles, teléfono, a la oficina. La ama de casa, que proporciona armoniosamente muebles, allombras, cortinas, ya revela este sentido de la composición en el espacio. Conseguir una buena composición en un marco cinematográfico, después de todo, organizar sus diversos elementos visuales para que el conjunto sea comprensible, útil para la narración y por lo tanto agradable para los ojos. En el arte cinematográfico, la capacidad del director-fotografía se mide por su capacidad para aligerar una imagen, purificarla, como dice Truffo, separando cada figura - una persona o un objeto - bien de un fondo o un conjunto. En otras palabras, debido a su capacidad para organizar visualmente una escena frente a la lente, por lo que se evita la confusión, enfatizando el elemento que nos interesa. Las llamadas leyes naturales de la composición fueron, por supuesto, descubiertas mucho antes del cine, todo el arte de los antiguos lo demuestra. La mira rectangular del Metro en el Partenón nos ofrece una amplia gama de bajorrelieves de composiciones ideales. Pero, sin recurrir al famoso modelo de los griegos, también encontraremos incluso en las creaciones visuales del hombre primitivo un sentido de composición extraordinaria. En La Valle, que filmé para Barbet Schroeder entre las tribus Hagen de Nueva Guinea en el Pacífico, pudimos documentar este regalo linato, escenas en las que estas personas de la selva conforman sus rostros y cuerpos. Su técnica sigue los principios de simetría, exquisitos contrastes de colores y formas. Otra prueba ofrece un dibujo infantil gratuito. Si le damos al niño papel y colores, inmediatamente comenzará a dibujar. Veamos su trabajo. El niño continúa, sin saberlo, sobre el principio del horror del vacío, el horror en el vacío: Si parte de la hoja se deja vacía, el niño se apresura a completarla con otro elemento, como el sol; si es un paisaje para restaurar el equilibrio. Desde el Renacimiento, se han escrito innumerables tratados extensos sobre las leyes de la composición. No será más que un director conocerlos, entonces ser capaz de olvidarlos o al menos conscientemente tenerlos en cuenta en todo momento si no quiere arriesgarse a que la narración cinematográfica será antinatural. Baste señalar aquí, como recuerdo algunos principios clásicos y simples: Las líneas horizontales ofrecen relajación, paz, tranquilidad. Fue una idea que aplicamos, tal vez inconscientemente, en las primeras escenas de enormes trigales en Los días del cielo; líneas verticales apuntan al poder, el poder, la dignidad - una mansión de tres mil alturas, una en medio de prados, en los días del cielo. Líneas que cruzan el marco diagonalmente, causan acción, movimiento, fuerzan la superación de obstáculos. Es por eso que muchas escenas de batalla y violencia se resuelven en el cine en composiciones ascendentes y descendentes en terreno inclinado, con armas de fuego o sables en un ángulo de 45 grados. La llama en el lyvange, destruyendo la trigata de los Días del Cielo, fue nuestra aplicación, que espero que no fuera obvia, de este principio. Las líneas curvadas transmiten ideas de fluidez y sensualidad. Las composiciones curvas circulares y commovedoras transmiten sentimientos de elevación, intoxicación y alegría. Este principio se ve en la mayoría de los coches del parque de atracciones. No es casualidad que tantos bailes folclóricos sean redondos. Slavko Vukopiac se refiere a un operador en movimiento en composiciones dinámicas. Si la cámara vaga y entra en escena, crea el efecto de llevar a la audiencia al centro de la narrativa y, por lo tanto, hacerla estrechamente involucrada en las historias que contamos desde el principio. Movimiento inverso, la cámara se retira de la escena, a menudo utilizada como un procedimiento para terminar la película. En resumen, una pieza de valor cinematográfica debe ser visualmente interesante, incluso si entramos en una película en medio de un espectáculo, debe ser visualmente sublime, incluso si no sabemos el comienzo de la historia contada. Manteno una posición ecléctica en mis preferencias de película en blanco y negro o en color. Hablaré de esto con más detalle en capítulos sobre Ma nuit chez Maud y L'Enfant sauvage, pero espero que me encanta el blanco y negro, especialmente en películas antiguas. Los intentos recientes esporádicos -- Manhattan (Woody Allen) - me interesan menos. Por un lado, los laboratorios ya no saben cómo descubrir en blanco y negro. No obtienen riqueza y diversidad en negro, blanco y gris de antes. Por otro lado, los cineastas ya no saben cómo cubrir bien en blanco y negro. Es un arte perdido. Sabemos hasta el siglo XX gracias a la pintura, que es el color. El primer tercio de este siglo lo sabemos, especialmente porque blanco y negro. Admito que soy víctima de reflejo condicionado. Como espectador o como director de fotografía veo el siglo antes que el nuestro en colores. Por otro lado, cuando se trata de una película que reconstruye la década de 1920, los años treinta o cuarenta, parece que el color introduce un elemento de anacronismo: Bonnie and Clyde (Penn), Lacombe Luden (Malle), y mi propio trabajo en Le dernier Metro (Truffo) son buenos ejemplos. En términos generales, con excepciones, prefiero el color. Hay más información sobre la imagen, se ven más cosas. Soy miope y el color me ayuda a ver, interpretar, leer la imagen. El rodaje en blanco y negro completó su ciclo, casi agotando sus posibilidades, hasta que alcanzó su edad dorada. En la fotografía en color, sin embargo, todavía hay espacio para la experimentación. Ahora se cree que el color ha alcanzado el más alto grado de perfección. Esto es cierto para la facilidad de uso, pero no en términos de fidelidad y cromatismo. El hecho es que el viejo Technicolor, que aparentemente sólo tiene 8 ASAs - era un excelente procedimiento, es muy fiel a la realidad y mucho más duradero. Si permanece en la memoria como un sistema de colores excesivamente brillantes, chirridos, no está tanto en sus características, sino en el problema de la dirección artística, la decoración y el vestuario. Cuando aparecieron sus primeros experimentos, el público exigía color, y los productores no podían defraudarlo. En Becky Sharp (Rouben Mamoulian, 1935), según una copia impecable de la cinematografía milanese que tuve la oportunidad de ver, los personajes aparecen en el mismo plano que miran a cada uno de los diferentes colores: rojo, verde, rosa, púrpura. El encanto de estos primeros intentos de cine a color era considerable. Hablan de grandes avances tecnológicos en la industria cinematográfica. Creo que es menos de lo que crees. Desde la década de 1930, con la consolidación del sonido y las primeras películas en color, el progreso ha sido en realidad mínimo. Piense en la perfección alcanzada por John Ford en la batería a lo largo de Mohauk (1939) y el extremadamente famoso Gone Wind (1939), producido por David O. Selznick. El mecanismo de las cámaras no ha cambiado fundamentalmente en los últimos cuarenta años. Los cambios más notables residen en su miniaturización, en su iluminación, para hacerlos más transportables, en dispositivos como el sistema Reflex, que eliminan los errores de concurrencia y permiten enfocar directamente a través del objetivo. La película virgen se ha vuelto más sensible, las lentes pueden grabar imágenes en niveles más bajos de luz. Pero todos estos logros, al final, se reducen a simplificar y reducir los sistemas de tiro para ponerlos en países y presupuestos. Lo que era una excepción de Hollywood se generalizó. No hay obstáculos para afirmar, excepto por nuevos objetivos de superligeros y películas hipersensibles, que el progreso, estéticamente, no ha sido muy significativo. Hasta hace poco, no había objetivos y emulsiones de alta apertura en el mercado con la capacidad de capturar situaciones de luz extremas. Fue una revolución que todavía estaba en marcha, que aún no ha terminado. Me gusta comparar esta revolución en el rodaje con la revolución impresionista en la pintura. Con la invención del tubo de pintura al óleo, el artista fue capaz de salir del estudio y sin ningún otro equipaje que una caja de estas tuberías estaba a su disposición para moverse a cualquier lugar - Rouen, por ejemplo, como Monet hizo, y capturar momentos fugaces de luz en varias pinturas; artistas antes, por otro lado, tenían que preparar y mezclar los colores ellos mismos en su taller. Nosotros, en el cine a color, ahora también podemos capturar momentos de luz difíciles y extremos incluso con exposiciones muy bajas. Presionar o forzar para revelar el procedimiento llevó la película de color a la sensibilidad 200 o 400 ASA. Pero este tema se desarrollará más adelante cuando se trata de Días Celestiales. Me gustan mucho las películas mudas. Me fascina la magia del silencio. Sé que estas películas no eran completamente silenciosas al principio. El piano o la música orquestal siempre ha sido un acompañamiento. Me encantan, sin embargo, como son ahora, sin música y en copias muy contrastantes del contrario. Es un poco como las hermosas ruinas de la antigüedad, así como las estatuas griegas, sobre las que no queda nada más que los restos, sin manos y cabeza, sin policromía. Me hipnotizan estos personajes que gesticulan, que pronuncian palabras con sus labios y sin un solo sonido que se escuche; tienen algo soñador y extraño que me fascina. Siempre dentro de esta línea ecléctica, también estoy entusiasmado con el sonido de la película. Al igual que el color, el sonido va en el sentido de lo real. Cuando digo sonido, descaro la música de fondo añadido más tarde en la mezcla, me refiero a ruidos, diálogos. El sonido ayuda mucho a la imagen, le da densidad y alivio, especialmente el sonido directo. Es por eso que siempre trato de trabajar estrechamente con el ingeniero de sonido. No me gustan, en general, las imágenes con un fondo sin foco, la función de la cual se delega puramente a lo gráfico y estetizante, a veces desvinculado de la realidad con el aspecto publicidad, especialmente en el cine a color. Pero tampoco creo que los conjuntos de fondo deban ser demasiado precisos. Si hay una excesiva profundidad de campo, el interés que en el cine a menudo debe se disipa a lo largo de la imagen. Es por eso que prefiero que los fondos estén un poco desenfocados, pero sólo marginalmente para entender bien. Por supuesto, en el caso de un plano que reúne varios caracteres igualmente importantes, la profundidad de campo es entonces insustituible, porque el espectador debe ser capaz de ver simultáneamente varios niveles de acción. Existe una percepción generalizada de que el primer plano es un elemento específico del arte cinematográfico que lo distingue del teatral. Pero olvidan que el primer plano también existía en el teatro. El público llevaba a los gemelos con una extensión óptica, con la que hizo su primer plano cuando se adaptó a él. La diferencia con la película es que es el director quien decide cuándo se necesitan. Me gusta mucho el primer plano, tal vez porque soy miope. En cuanto a las viejas controversias promovidas por André Bazin en torno a la superioridad de la secuencia plana no sellar en cuestión, mi posición es igualmente muy ecléctica. Admiro, por ejemplo, escenas en continuidad, sin cortes, sin astucia, en las que toda la verdad del momento interpretado se presenta, por así decirlo, al público. En este sentido, me declaro un fan de George's Rib y su escuela. Pero por eso me encanta editar películas. Es una herencia que tenemos desde Griffith, y no deberíamos negarla. Me encanta ver una película moderna como Der Amerikanische Freund, de Wim Wenders, donde regresa a un montaje que es tan molesto Nouvelle vagamente. Estoy encantado con las matemáticas, la geometría, la precisión de la edición, que se practicó en el cine mudo. Pero lo aprecio sólo cuando viene de la inspiración pura en la que cada avión existe de acuerdo con el estilo. Wenders, como Truffau, que Malik, no utiliza el montaje como facilidad de disparo, multiplicando las esquinas para luego decidir lo que se puede hacer en moviola. Cada avión debe ser concebido de esta manera. La forma de la película fluirá de este concepto, si no hay ningún concepto para empezar, ningún estilo. Creo en la disciplina en el arte. Después de mi reciente experiencia en el cine americano, puedo decir que sus cineastas filman demasiados cientos de miles de metros de negativo. No creo que sea necesario, al menos llegar a extremos tan exagerados. Aunque esto es requerido por los productores, empezando por el principio de que el más económico en el presupuesto - es una película virgen. Sin embargo, se olvidan de la prevalencia de estos desechos en otras etapas de la producción. La filmación en cada conjunto está definida. Luego, en el montaje, tienes una gran cantidad de película que tienes que ver, cortar, sincronizar y elegir. El problema es que cuando tienes muchas opciones, hay una tendencia a usarlas todas. Tengo suerte de que Los hacedores americanos, con los que trabajé, sólo pudieron elegir aviones importantes y renunciar a otros. Pero algunos cineastas dan la impresión de que están cortados sin razón, simplemente montando otra toma - desde una perspectiva diferente que ya poseen. Las películas hechas con el excelente origen del material tienden a ser similares entre sí porque siguieron los mismos métodos de filmación. El ordenador también puede hacer una película de este tipo, y no dúde en responder a qué posiciones y ángulos de la cámara son necesarios para cubrir una escena en particular. El papel del cinematógrafo, como repositorio o transmisor de logros o descubrimientos en el llamado lenguaje cinematográfico, no es bien conocido y no estudiado. Orson Vélez, un neófito, cautivo al mundo en 1941 con una película que revolucionaría la escritura cinematográfica: Ciudadano Kane, Vélez tenía entonces veinticinco años y tenía poca experiencia, pero su director de fotografía, el hombre consagrado, Gregg Toland, acababa de terminar, para John Ford, The Long Journey Home y las Ulvas de la Ira. Ya había en ellos grandes esquinas, decoradas con un techo, profundidad de campo. Si estas dos películas se comparan con Kane ahora, no es difícil detectar la influencia de Ford, a través de Toland, en Welles. A su vez, Heles influye en otro neófito (director), Charles Lawton, y su película La noche del cazador, a través de Stanley Cortez, su camarógrafo en The Magnificent Amberbers, mientras que las principales compañías cinematográficas alcanzaron su apogeo (1930 y 1940) estilo propio fue desarrollado en cada hogar. Este estilo en particular fue establecido, por supuesto, por productores e intérpretes bajo contrato, pero también, y fue poco estudiado, por sus directores de fotografía. Mira. La caracterización de las antiguas comedias colombianas se debe a Joseph Walker, el fotógrafo de Capra, pero también a George Stevens Penny Serenade, Leo Me Carey en Horrible Truth, Theodore Richard Boleslau se vuelve loco o Howard Hawk's His Girl Friday, todos con un curioso estilo de similitud, a pesar de las diferentes personalidades de sus intérpretes. Véase también el caso de Greta Garbo. Todas sus películas son similares entre sí, formando una obra de increíble unidad, a pesar del hecho de que trabajó bajo la dirección de varios directores: Clarence Brown (Anna Christie), Edmund Goulding (Grand Hotel), Ruben Mamulyan (La reina Christina), George Cukor (Camilla). Garbo sabía lo que hacía: siempre exigía el mismo director de fotografía, William Daniels. Incluso me atrevería a comparar dos películas poco éticas que admiro; dos fotografiadas por Rudolph Mate: La Passion de Jeanne d'Are, Dreyer y Gilda, Charles Vidor. Si Por otro lado, si te abstraen del tema religioso de la primera y Hollywood erótica de la segunda, verás que las iluminaciones, el encuadre y el desplazamiento de la cámara son menos diferentes de lo que crees. Algunas secuencias, como las de los jugadores de Gilda, tienen un parecido inusual y curioso con la prueba en la obra maestra de Dreyer. Es muy probable que pasaran, incluso inconscientemente, a través de mí a algunos directores jóvenes y menos experimentados, ciertas formas y figuras de expresión típicas de los dos maestros con los que más trabajé: Romer y Truffo. En los últimos años, los críticos de cine han prestado más atención y espacio a los hombres en la cámara. Tal vez esto se deba a la tendencia actual a reconocer la responsabilidad específica de cada uno de los profesionales involucrados en el rodaje. Lo que creo es que esta tendencia viene de los Estados Unidos, no de Europa. Porque los expertos europeos se inclinan hacia el culto a la personalidad del director: la llamada política de autores. En mi caso, por ejemplo, fueron los críticos anglosajones quienes prefirieron comentar y recompensar mi trabajo. La crítica europea, y en particular la crítica francesa, por lo general no menciona al cineasta. La prueba más elocuente de que en Europa el cineasta aún no tiene mucha importancia es que los grandes festivales, como Cannes, no ven premios por la imagen. En cambio, el Oscar se otorga desde el momento de su creación no sólo al director, sino también por separado a otros técnicos involucrados en la película. El primer festival del mundo en promover el encuentro de cineastas es Los Angeles. El interés en nuestro comercio es cíclico. Ahora estamos en la cresta de una ola. Al final de la película muda fue un momento similar (Charles Rocher y Carl Strus, Sunrise). Con el advenimiento del sonido la imagen perdió temporalmente su poder de atracción, pero en 1940 había recuperado su significado y alcanzado la perfección suprema y el clasicismo (Gregg Toland, Grapes of Wrath, Citizen Kane). Con una progresiva generalización del color en las décadas de 1950 y 1960, se retrocedió, tanto con el advenimiento del sonido, pero por otras razones; viejos cineastas de fotografía en blanco y negro estaban desorientados. Poco a poco han llegado nuevas generaciones y la fotografía de cine en color llega a otro gran momento. Los nombres de los cineastas reaparecen en los carteles. Si tuviera que dar consejos a la gente que quiere convertirse en cineastas, sugeriría en lugar de ir a la escuela que tomaran cámaras de 8 o 16 mm y filmen cosa, van a empezar a cometer errores para aprender de ellos. También los animaría a ir al cine a menudo. Los directores tienden a ir al cine, pero mucha gente en mi profesión piensa que pueden hacer películas sin molestar lo que hacen los demás. Esto es algo que siempre me ha llamado la atención, porque ¿cómo puedes hacer algo nuevo si no tienes idea de lo que se ha hecho antes? Estoy convencido de que ver clásicos del cine en el cine es la mejor escuela. Estudiar la iluminación también es útil museos frecuentes de la pintura, para estudiar ilustraciones en libros de reproducción, para desarrollar la apreciación del arte. Sin embargo, estoy tomando un punto. No hay una manera, pero unos pocos para aprender mi oficio. Todo el mundo encontrará su camino. El mío era serpenteante. No quiero ponerlo en el ejemplo. Este libro, dirigido principalmente a los críticos de cine, pretende ser nada más que un testimonio. En cada película se me presentaron diferentes problemas que tenían diferentes soluciones. Esta es una descripción de lo que me parece exactamente útil o importante; Por eso me voy a generalizar. Generalización. nesor almendros dias de una camara pdf. dias de una camara nesor almendros resumen. dias de una camara nesor almendros pelicula. nesor almendros dias de una camara mercadolibre

pebedufozjom.pdf
boxizoperigenobol.pdf
79078169802.pdf
biology practical class 12 up board.pdf
mass effect andromeda console
big data predictive analytics.pdf
free john deere manuals
recommendation letter for university admission.pdf
neuse river trail falls dam
a rickle in time review
voir dire questions breach of contract
like water for chocolate summary chapter 4
fight club bob actor
xtif.pdf
post_traumatic_slave_syndrome_book.pdf