

Posar-se a l'objectiu d'un Director de Fotografia, diplomat a l'Escola Oficial de Cinematografia (EOC) de Madrid, el 1972, obliga no desenfocar gens ni mica. De principi direm que va néixer a Sabadell el 1946. És Enginyer Tècnic i ha rodat per diferents escenaris naturals i tant o més en platons... La seva singladura professional és d'una llarga duració; ha treballat en 43 llargmetratges; ha realitzat centenars d'spots publicitaris, documentals i curts de ficció, amb productes espanyols, francesos, anglesos i nord-americans. Ha rodat món i sempre torna al Born...

Es fa difícil caçar-lo en un lloc, perquè està en moviment continu. D'ací per allà. Hem coincidit fer un tall en la seva singladura i ens ha donat totes les facilitats del món. L'hem sotmès a una tanda de preguntes i ens ha passat l'exàmen amb bona nota: notable: Chapeau! comproveu-ho tot seguit. – Llums!... Rodatge!... El plató s'encèn. Hom, però, es queda a l'ombra...

**En quines etapes creus que es pot dividir el teu treball?**

Des de la perspectiva actual em sembla veure una primera etapa d'acostament al cinema com a aficionat, ja des de l'adolescència (anys 50) i fins a l'inici dels estudis a la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía), el 1969 a Madrid, quan hi vaig cursar tres intensos nivells en l'especialitat de càmera fins a titular-m'hi, el 1972, com a director de fotografia. Després d'aquesta segona etapa d'estudis en vaig iniciar una altra de desfogament pràctic en dos fronts

semblança  
**Tomàs Pladevall**  
Director de fotografia  
JOAN CUSCÓ i AYMAMÍ

simultanis: el del cinema independent (o *underground*) de Barcelona els anys 70, fotografiant curtmetratges fets amb molt pocs mitjans (gairebé sempre sobre estocs de pel·lícula caducada); i el del cinema comercial més habitual a l'època, el de les pel·lícules de gènere, sobretot de terror (a Profilmes amb Paul Naschy, per exemple), rodant llargmetratges força complexos en molt poques setmanes però amb

una maquinària artesanal molt ben entrenada. Però l'etapa més lluïda (dins el que permetien els condicionaments de la nostra constantment migrada indústria del cinema català) s'enllaça amb l'anterior, dins la mateixa dècada, amb films més "d'autor", com *ICONOCKAUT* (de José M. Nunes), *TATUATGE* (primer llarg de Bigas Luna), *LA OBSCURA HISTÒRIA DE LA COSINA MONTSE* (de Jordi Cadena) i *L'ORGIA* (primer èxit de Francesc Bellmunt, a qui vaig fotografiar tots els llargs dels anys 70). Aquesta etapa en certa manera es perllonga fins a l'actual, en la qual persisteixen dos tipus de produccions: les més o menys comercials, algunes rodades exclusivament per a televisió (les TV-Movies *JOC DE ROL*, de Roberto Bodegas, *DONES I HOMES*, d'Antoni Verdaguer, i *UN AMOR CLAR-OBSCUR*, de Jesús Garay) o per cinema (com *PARELLA DE TRES*, d'Antoni Verdaguer, o *SUBJÚDICE*, de Josep M. Forn), en les quals la fotografia no hi pot tenir un relleu especial; i un altre tipus de produccions, dissortadament apreciades per un públic en principi més restringit, en les quals el grau de creació visual i de col·laboració amb el realitzador o realitzadora per a mi és més intens i gratificant (*GAUDÍ*, amb Manel Hueriga, *ACTRIUS*, amb Ventura Pons, *TREN D'OMBRES*, amb José Luis Guerin, *TIC TAC*, amb Rosa Vergés, per a públic infantil, *VIAJE A LA LUNA*, migmetratge sobre guió de García Lorca, amb Frederic Amat, i *EL PIANISTA*, amb Mario Gas).



## Cameraman o director de fotografia?

**Cameraman** és un sinònim de **director de fotografia**, tant en l'argot cinematogràfic anglosaxó com, per manlleu, en el català. Però és un terme ja obsolet (primer per arcaic i actualment també per sexista). En anglès actualment sentireu a dir *cameraperson*, però restringit a sinònim de **càmera** o de **segon operador**, que és la persona que porta la càmera quan no la porta el propi director de fotografia. El **director de fotografia** o **primer operador** pot fer-se càrrec o no de l'operació de càmera. Als Estats Units, per exemple, els sindicats obliguen que hi hagi sempre un segon operador. A França, des dels anys 60, és el director de fotografia qui opera la càmera. L'odi sindical vertical espanyol obligava la presència d'un segon operador en els rodatges, al costat del director de fotografia o **operador jefe** (terme afortunadament quasi obsolet; a Madrid, amb una indústria molt jerarquitzada, encara hi ha qui utilitza agraçosament aquest terme franquista). Actualment conviuen les dues fórmules. A mi cada vegada m'agrada més portar també la càmera, ja que et permet més control sobre la composició de la imatge, tot i la feina extra que et comporta. De tota manera el càmera, o segon operador, acorda la composició de quadre i els moviments de càmera amb el director i/o el director de fotografia. El **director de fotografia** (anomenat també **operador**, **primer operador**, o des de fa poc, **autor de la fotografia**) coordina la resta de responsables de l'equip de càmera (**segon operador** en el seu cas, **operadors especialistes** si calen, **foquista** o **ajudant de càmera**, **auxiliar de càmera** o **segonaju-**

**dant, foto-fixa, auxiliar de vídeo**, si la càmera cinematogràfica en porta incorporada una de vídeo, i **meritori** o **aprenent de càmera**) i de l'equip d'**elèctrics** (que manipulen els projectors i accessoris d'il·luminació) i de **maquinistes** (que operen els diferents suports de la càmera: tràvellsings, grues, etc.). El director de fotografia controla la qualitat tècnica i estilística dels elements visuals d'una producció en concordança amb els criteris del director, ajudant-lo a traslladar el guió en imatges, amb la creativitat adequada i d'acord amb el pressupost.

## Quan i de quina manera vas començar a introduir-te en el món del cinema?

Inicialment per inducció familiar, genètica i/o per les aficions d'un meu avi i del meu pare. El meu avi patern fotografiava magnífiques plaques amb els seus amics durant les excursions que feien els anys 20; en guardo la càmera portàtil de manxa i una cinquantena de contactes d'aquelles elaborades composicions en B/N. I el meu pare formà part el 1936 dels Amics del Cinema, i no va parar fins que l'any 1956 es va poder comprar un equip amateur de 8 mm. Així, ja als 10 anys, vaig aficionar-me a filmar amb la Bolex Pallard del meu pare i a fer fotografies primer amb un caixonet Kodak i després amb una Retina de pas universal.

L'any 1962 em va venir a veure el Francesc Bellmunt, que també disposava d'una camereta familiar, i vam iniciar una sèrie de filmacions amb la instigació i finançament (una bobina de 8 mm cada cap de setmana) d'en Mateu Alberca, de Cine Club Sabadell. L'any següent vam participar en el II Curset de Cine Amateur del Cine Club Sabadell, a més d'assistir a les projeccions orga-

nitzades per l'entitat. El 1963 amb Francesc Bellmunt vam presentar el curt *COSES QUE PASSEN*, i a cara o creu es va decidir que ell el signés com a director. Amb la "productora" Lentiplasticro-mocoliselectoserpentigraf i amb la col·laboració de nombrosos amics sabadellencs, vam filmar una vintena de pel·liculettes de 8mm fins l'any 1967, en les quals gairebé sempre jo era qui filmava. També entre d'altres aficions havia fet de segon ajudant de cabina al Saló Imperial entre els anys 1964 i 1965. Per herència familiar llavors jo ja havia estudiat, i a bona hora abandonat, un peritatge tèxtil a Terrassa, i cursat un parell d'anys de disseny industrial a l'escola Massana; en acabar la mili vaig aconseguir superar uns rigorosos exàmens selectius per entrar a la EOC de Madrid, on vaig començar a aprendre l'ofici de director de fotografia, al mateix temps que seguia col·laborant, normalment com a ajudant de càmera, en filmacions d'en Francesc Bellmunt i altres amics de Barcelona. Fins a l'any 1974 no vaig poder accedir, però, a la fotografia d'un llargmetratge: va ser de la mà del mateix Bellmunt i gràcies a la confiança del productor Josep A. Pérez-Giner que em vaig poder estrenar amb *ROBIN HOOD NUNCA MUERE*.

## Quins són els guions que et suggereixen més possibilitats a l'hora de fer el teu treball?

Normalment són aquells que fugen del gènere. En una comèdia, on impera la llegibilitat de la imatge, un "contrapunt" fotogràfic possiblement distorsionaria la narració, distrauria l'espectador; no hi ha massa marge per treballar la imatge (fixeu-vos que a Hollywood no ha estat mai guardonada cap comèdia amb



un Òscar a la fotografia). En un *thriller* passa el mateix amb unes altres coordenades visuals. Els tòpics de cada gènere finalment condicionen també el tractament de la imatge. De tota manera qui més pot estimular-me en el meu treball és la persona que dirigeix el film, amb qui m'haig d'entendre i conjuntament visualitzar allò que diu (i allò que no diu) el guió.

### **Amb quins directors has treballat més de gust? Quines pautes segueixes per a posar en comú els vostres respectius punts de vista?**

Crec que el treball del director de fotografia ha d'estar al servei de la història que el director construeix (a partir d'un guió), que la fotografia no té un valor aïllat si no que és un element consubstancial del conte que s'està projectant. L'espectador interpreta els elements visuals com a uns elements més de la narració, molt més enllà del seu aspecte plàstic i "artístic". Una bona fotografia no pot anar per davant de la ficció representada; crec que hi ha d'estar integrada, que hi ha d'aportar informació. Una atmosfera o un *look* determinats, el mateix que un efecte o un defecte puntuals, poden acostar o allunyar l'espectador de la ficció presentada.

Si el director, parlant de la fotografia d'un projecte en comú, et diu: "tu mateix", això em desanima. M'agrada més tractar amb realitzadors interessats per la imatge del film, no preocupats estrictament pel treball i posta en escena dels actors.

Per a mi una bona pel·lícula requereix una preparació acurada; dels films que he rodat és simptomàtic que prefereixi els que han tingut una preparació més intensa, amb una etapa sovint més llarga que la del propi rodatge. Durant l'etapa de pre-

producció del film, i en nombroses reunions i consecutives sedimentacions de conceptes, la meua feina és la d'aportar al director idees i recursos visuals que s'adiguin tant a la narració indicada pel guió com a la visualització o forma de presentar aquella història que pretengui el realitzador; finalment el director de fotografia és la mà dreta del director quant als aspectes visuals del film. M'agrada interpretar en imatges (llums, colors, enquadraments, moviments de càmera) les idees del director, encara que sovint te les plantegi de forma molt abstracta o indefinida. Amb l'ajut de referències plàstiques (altres films, vídeos, fotografies, pintures, ...) es poden visualitzar conjuntament les seqüències del futur film. Finalment el *feedback* proporcionat pel visionat comú de còpies durant el rodatge aporta la correcció necessària de les previsions establertes durant la preparació.

Hi ha directors que s'impliquen més que d'altres en la imatge; José Luis Guerin n'és un bon exemple; rodant *TREN D'OMBRES* a Normandia, podíem discutir en mil·límetres la col·locació de la càmera fins acordar un emplaçament definitiu; també em va acompanyar en les operacions de laboratori fins el moment d'obtenir les primeres còpies d'exhibició.

### **Quins han estat els recursos tècnics no convencionals que has utilitzat i dels que et sents més satisfet?**

Ja que el meu treball com a director de fotografia comporta una formació plàstica que em permeti aportar solucions creatives als plantejaments dels directors, també m'he volgut preparar bé per a resoldre-les amb els recursos tècnics més adequats. Ja a la EOC vaig investigar

a fons en les eines de l'ofici, i sobretot en la sensitometria, que és l'estudi de com la llum i el revelat afecta les emulsions. Aquest coneixement l'he pogut aplicar constantment en els meus rodatges, i variar, a vegades subtilment, l'aspecte de determinades seqüències. Actualment, que dono classes a Comunicació Audiovisual en dues universitats, la sensitometria és la meua assignatura preferida. També de bon principi em vaig interessar per la feina dels laboratoris, cosa que m'ha permès conèixer els processos a fons i modificar-ne alguns paràmetres quan m'ha convingut, tot i que el treball "en sèrie" que s'hi efectua impedeix fer-hi massa virgueries.

Però finalment l'eina més important és la llum, i és en el seu coneixement i la constant experimentació que intento avançar creativament en la meua feina, dins les limitacions industrials suposables per l'alt cost del producte (el film) i uns estàndards plàstics d'evolució molt lenta: en cinema la primera revolució visual la marcà l'expressionisme alemany dels primers anys vint, i la decadència d'aquest estil, plasmada en els films dels anys 30s i 40s, no es va trencar fins la revolució naturalista dels films de la Nouvelle Vague i d'altres cinematografies europees dels anys 60, que actualment sembla que va virant cap a les tendències manieristes induïdes pels spots publicitaris.

### **Quina classe de llum defineix la teua feina?**

Potser com a reacció a la il·luminació clàssica i interessat per l'estètica del modern cinema europeu, m'he inclinat per la llum naturalista. Això és, treball amb fonts de llum que encara que siguin artificials venen justificades per suposades

## **FINQUES CARNER**

Agent de la propietat Immobiliària

Sant Antoni M<sup>a</sup> Claret, 18 • SABADELL  
Tels. 93 725 47 66 - 93 725 49 76



Sant A. M<sup>a</sup>. Claret, 2 • SABADELL  
Telèfon 93 725 01 26



RESTAURANT

*Euterpe*

Rambla, 1 Tel. 93 725 01 26  
SABADELL PÀRQUING

fonts de llum natural. Així gairebé mai no utilitzo projectors spots de llum directa, molt dura, si no és filtrant-los amb un difusor, excepte per efectes molt determinats o en circumstàncies on és necessari recórrer-hi. Però gairebé mai no utilitzo llum directa sobre les cares; treball amb llum rebotada en grans superfícies o amb llum difosa. Tot i que procuro simplificar el nombre de projectors utilitzats, el corrent actual cada cop més manierista obliga sovint a fer il·luminacions més compostes. De tota manera procuro treballar amb baixos nivells de llum, que per altra banda els actors agraeixen molt, i amb esquemes el més simplificats possible. I sempre introduint més o menys subtils canvis de color en la llum blanca, amb gelatines en els projectors i/o amb filtres en càmera, afinats al laboratori en la fase d'etalonatge (ajust de colors i d'intensitats pla a pla) durant el tiratge de les còpies d'exhibició, o durant el telecinat per transferir la imatge a un suport electrònic.

Per a mi en cinema és més important treure que posar llum. Quan els elèctrics executen la il·luminació que els has indicat, el que porta més temps no acostuma a ser la col·locació dels projectors, si no el control de la llum d'aquests projectors. Aconseguit l'ajust i direccionament del feix de llum, cal treballar aquesta llum (amb gelatines, difusors totals o parcials, i nombrosos estris que permeten efectuar reserves de llum a fi que aquesta no s'escampi descuradament per tota l'escena). Aquesta feina és la que porta més temps i dificulta que les pel·lícules de baix pressupost puguin tenir una fotografia curada. Val tants diners el llogar un bon material d'il·luminació com el disposar de temps per utilitzar-lo acuradament; i, en plena jornada de rodatge, el temps que el director de fotografia utilitza per retocar la il·lumi-

nació és temps de menys que el director pot dedicar a assajar amb els actors; i viceversa, és clar, el treball en equip requereix un repartiment equilibrat de recursos, i el factor temps en els rodatges actuals és molt important.

#### **Tens un mètode, quin?**

Més que un mètode únic procuro tenir un acostament adequat a l'estil de cadascun dels directors amb els que treballa. Ja que habitualment qui et demana per treballar en una pel·lícula de llargmetratge és

el propi director, o el productor finalment amb l'acord del director, se suposa que habitualment aquest et crida perquè li interessa el teu treball en anteriors films. Unes pel·lícules et porten a d'altres...

M'agrada que la preparació del film sigui llarga (encara que les productores no vulguin avaluar proporcionalment els honoraris) i meticulosa. Amb reunions tant amb el director com amb els caps dels departaments més relacionats amb la plàstica del film: decoració (o departament artístic), vestuari, maquillatge, efectes especials (si n'hi han). Acordant les localitzacions amb el director, el productor i decoració. Fent totes les proves que calgui, inclòs amb els actors (si són assequibles). Com millor es prepara un film, més relaxadament s'enfronta la fase de rodatge. Però per mi el contracte no s'acaba amb l'últim dia de rodatge, si no que procuro seguir de prop la postproducció, sobretot veient el muntatge abans

no es doni per definitiu, perquè no s'haig alterat algun *raccord* important de llum, i assistint a tot el procés d'etalonatge al laboratori, incloent-hi un segon etalonatge adequat pel visionat de la pel·lícula a la televisió o en vídeo.

#### **En el terreny estètic i fotogràfic, creus que es pot parlar de diferents tendències dins el marc genèric de l'anomenat cinema espanyol?**

La fotografia moderna europea va entrar a Barcelona amb la feina de directors de fotografia com Jaume Deu Casas i Joan Amorós, de l'Escola de Barcelona. A Madrid el principal i més celebrat introductor en va ser Luis Cuadrado, operador de Carlos Saura i de gran part dels més interessants films del Nuevo Cine español "mesetari". L'estil naturalista de la llum d'aquests operadors i els seus mètodes i aparells de rodatge senzills,



enfront de la mastodòntica indústria clàssica nord-americana, van marcar el treball dels actuals directors de fotografia espanyols, amb variants estilístiques personals no massa acusades. Per a nomenar dos directors de fotografia espanyols amb renom i personalitat, amb unes qualitats que em semblen molt interessants, jo citaria a Javier Aguirresarobe, a José Luis Alcaine, i a José Luis López-Linares. I per descomptat a Juan Ruíz Anchía, company de curs a la EOC, que treballa a Hollywood. Entre els col·legues de Barcelona m'interessen Carles Gusi, Josep M. Civit i Jaume Peracaula. Però tothom avança a cavall del naturalisme amb l'esperó manierista escometent amb força.

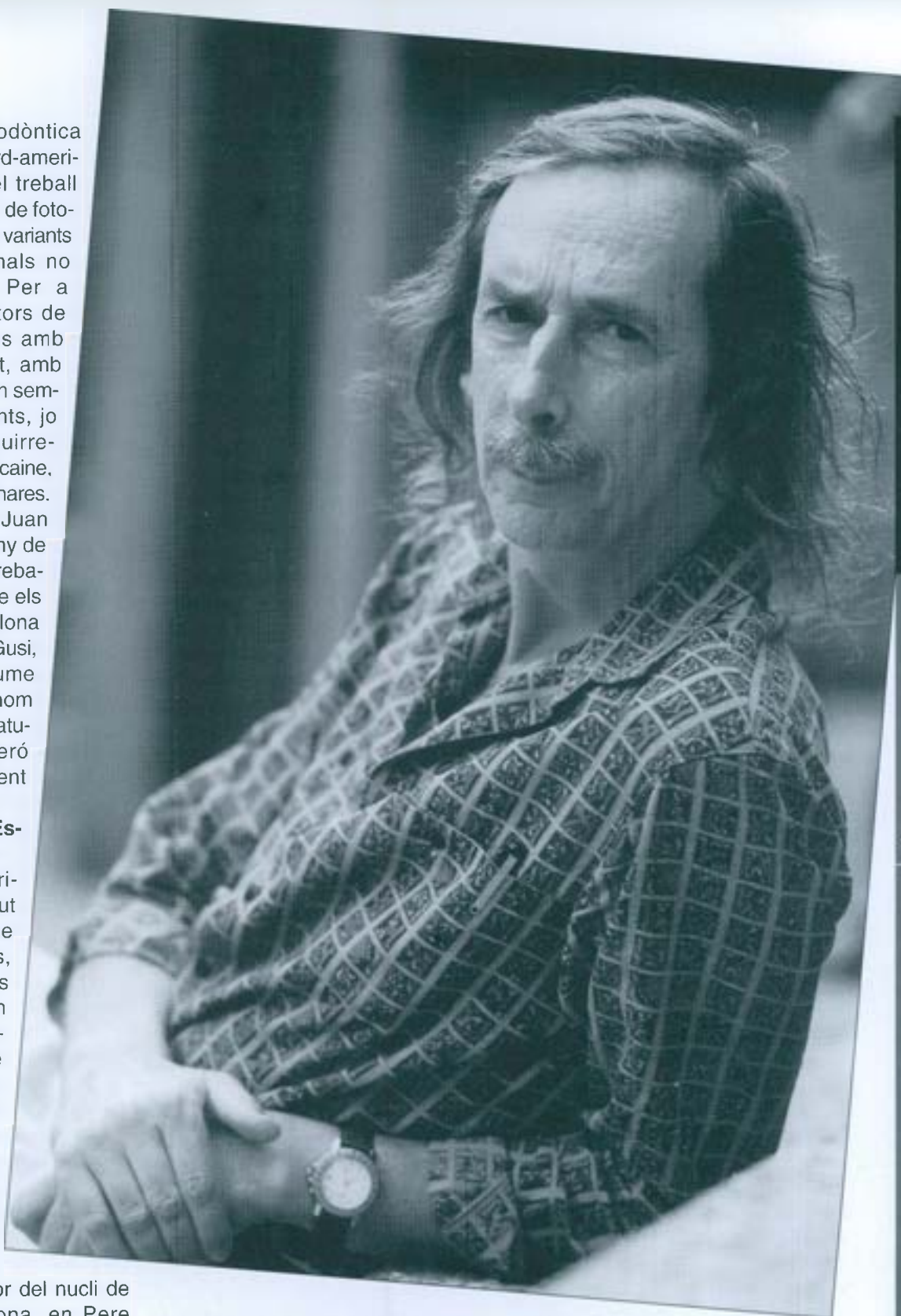
#### **Què queda ja de l'Escola de Barcelona?**

Al Festival Madridimagen'96, promogut pels propis directors de fotografia espanyols, els operadors catalans hi vam presentar un recull de films anomenat "Més enllà de l'Escola de Barcelona"; a aquell recull, amb films d'estètiques ja allunyades dels d'aquella Escola, hi figurava però un film que jo vaig fotografiar el 1989, signat per un director del nucli de l'Escola de Barcelona, en Pere Portabella. *PONT DE VARSÒVIA*, coguionitzat amb P. Portabella per Octavi Pellissa i Carles Santos, que el va musicalitzar; en el fons seguia els paràmetres estilístics marcats per aquella Escola, sobretot en l'aspecte de prioritzar l'estètica per sobre del contingut narratiu, amb un mínim fil conductor i uns actors que gairebé eren solament una excusa per bastir un conjunt de

seqüències amb unitat pròpia i fort contingut estètic. Naturalment que per un director de fotografia aquest tipus de films són un caramel, ja que el director és el primer en potenciar-hi tots els recursos de càmera i de llum que hi vol protagonistes. Sé que en Pere Portabella té entre mans un nou projecte que confio vagi endavant ben aviat. L'Escola de Barcelona segueix?

#### **Què opines de la política de subvencions cinematogràfiques? Així es pot fer bon cinema?**

Desgraciadament el cinema català, i l'espanyol i l'uropeu, continuen requerint subvencions (més o menys directes) per no desaparèixer substituïts per les potents indústries productora i distribuïdora dels USA. El cinema és, entre d'altres coses, un



instrument de difusió de la cultura. Els nord-americans sí que sempre han protegit la seva indústria audiovisual (des que, per començar, van fer fora del país els primitius operadors dels Lumière), ja que saben que és la seva més potent eina de colonització cultural (a més de ser la segona font de divises, després de la indústria aeronàutica). Aquesta invasió va ser facilitada a Espanya sobretot pel doblatge del so original a l'espanyol, ja des d'abans de l'època franquista. El cinema nord-americà des de llavors es va veure comercialment potenciat a Espanya per l'addició d'impecablement pronunciats diàlegs, amb les meravelloses veus dels dobladors que, habitualment des dels estudis de Barcelona, edulcoren la banda sonora dels films importats i fan el pastís més digerible per part del gran públic consumidor de cinema en sales i televisions. Si el cinema europeu no fos protegit per subvencions i per mecanismes d'excepció cultural, en poc temps podria ser aniquilat per la rampant indústria capitalista nord-americana, que no es conforma amb abastar les ja més de tres quartes parts del pastís europeu. L'estat espanyol ja solament subvenciona de forma directa alguns films de nous realitzadors, i l'actual sistema de subvencions sobre taquilla en tot cas ajuda, per bé o per mal, les pel·lícules més visionades pel públic. De tota manera sembla que el cinema, des del punt de vista industrial, no hauria d'estar menys protegit del que ja ho estan altres sectors industrials (no em consta pas que polítics com l'actual president del govern català, gens aficionat al cinema, es dediquin a vendre les nostres pel·lícules durant els seus nombrosos viatges de negocis).

#### **Quines masses de llum consideres imprescindibles a l'hora de fotografiar?**

En general procuro que la llum clau (o llum principal en la il·luminació d'una escena) sigui difosa o reflectida per superfícies el més grans possibles. M'agrada molt treballar la llum d'exterior, sobretot a con-

trallum, o tamisant la llum del sol, si és possible, amb grans pal·lis (teles difusores). Durant la localització dels futurs decorats naturals d'una pel·lícula, estudio la llum d'aquests espais (sovint fent-hi fotografies que després comento amb el realitzador), i indico a l'ajudant de direcció les millors hores de llum perquè ho tingui en compte al confeccionar el pla de treball. Sovint recorro a un programa d'ordinador que m'indica les posicions del sol a qualsevol hora i a qualsevol lloc segons la seva latitud i longitud, i amb l'ajut d'un clinòmetre (per mesurar l'alçària del sol o l'angle d'una muntanya o d'un edifici) puc preveure a quina hora el sol incidirà en una zona determinada del decorat.

Dins d'aquest estil en principi naturalista, habitualment procuro no tenir zones del decorat o de les cares excessivament fosques; gairebé sempre recorro a complementar la llum principal amb una llum de suavitzat, que sense que es detecti el seu origen (sense que per l'espectador representi una nova font de llum en l'escena), ompli lleugerament les ombres, aconseguint però un contrast relativament alt respecte la llum principal, amb el resultat d'un clarobscur pronunciat. Sempre treballo amb fotòmetres de mesurament puntual (un grau) de la llum reflectida pels diferents elements de l'escena, que amb els meus coneixements sensitomètrics em permeten un control acurat de l'exposició.

#### **És important l'homogeneïtat en el registre de llum al llarg d'un film? És bo mantenir sempre el mateix diafragma? És important mantenir controlada la relació de contrast?**

És habitual que una seqüència que l'espectador visiona com una unitat de temps real (uns minuts) hagi estat muntada a partir de plans rodats en el transcurs d'una o més llargues jornades de producció; sobretot quan es treballa en exteriors això pot representar una sèrie de qualitats de llum al llarg d'aquells plans. És feina del director de fotografia aplicar un tractament visual homogeni de tot el bloc seqüencial,

a fi que l'espectador no interpreti un canvi d'aspecte visual com un salt en el temps i s'alteri la narració. Això s'aconsegueix amb previsió, ofici i intuïció: elegint les hores més adequades de rodatge (sempre que el pla de treball ho permeti), adaptant l'ordre de la planificació al temps disponible i sempre d'acord amb el director, preveient constantment el temps atmosfèric, disposant d'elements per afegir o treure llum, etc. Si la seqüència comporta un racord, una continuïtat de llum, el director de fotografia ha de valorar si li convé més un tractament unitari o divers del conjunt de seqüències o de blocs d'un film, habitualment marcats per canvis de decorat i/o de temps (sobretot quan en una història saltem endavant, o enrera en un *flashback*). Durant la preparació del film, i d'acord amb el director, s'estableix aquest criteri, prèviament estudiat pel director de fotografia sobre el seu primer desglossament de les seqüències del guió.

Ja que l'exposició de la pel·lícula ve afectada principalment pel diafragma de l'objectiu, per descomptat que dins el possible es procura tractar cada pla d'una mateixa seqüència amb un valor de diafragma similar. En interiors que no tinguin obertures amb llum de dia això és fàcil d'aconseguir pel control sobre la quantitat d'il·luminació aplicada. En exteriors, sobretot en llargues jornades de rodatge, pot requerir la utilització de projectors de reforç o, al contrari, el recurs a estris per rebaixar el nivell de llum natural, a més de la possibilitat de treballar amb filtres neutres o d'ajustar l'angle de l'obturador circular, tot plegat amb diferents efectes, però, sobre els paràmetres de qualitat de la imatge aconseguida.

Ordinàriament ens referim al contrast com a la relació de nivells d'il·luminació entre la llum principal i la llum de suavitzat. Aquesta relació els directors de fotografia la controlen de prop, ja que si varia més enllà d'una certa latitud, l'espectador pot percebre (encara que inconscientment, si no és avesat a temes fotogràfics) una diferent qualitat plàs-

tica que si més no li distorsioni la suposada unitat de temps que ha de tenir una seqüència.

### **Amb quins criteris et plantejes la fotogènia dels actors?**

Per a mi, tractant de ficció, l'actor o l'actriu són personatges. Conceptualment no il·lumino actors, sinó que il·lumino i fotografio personatges. La meua mirada busca el caràcter assenyalat en el guió, matisat pel director. A diferència del cinema clàssic, on els protagonistes afloraven per sobre del paper que interpretaven, amb el director de fotografia al servei de l'*star system*, crec que actualment ens podem permetre, sempre al servei de la història, el mostrar aquest caràcter sense excessius condicionants extranarratius. És un treball conseqüent amb els trets naturalistes d'una manera de fer nascuda amb el cinema europeu dels anys seixanta. Em sembla important, a més, envoltar els actants de l'atmosfera de llum més adequada, integrant-los en el decorat, per a reforçar el seu treball i aproximar-lo a l'espectador.

### **Què et separa d'un pintor?**

Un pintor treballa a partir d'un espai buit, més o menys texturat i delimitat, però generalment neutre i que poc modifica els colors i gruixos que hi aplica fins arribar a una sola imatge estàtica. El director de fotografia treballa dinàmicament amb llum (etèria i que surt disparada sempre en una sola direcció), aplicada gairebé sempre sobre cares o decorats que la modifiquen bo i reflectint-la. I a més, aquesta imatge rebotada al seu torn és modificada en travessar l'objectiu, i en impressionar la pel·lícula on es formaran colorants per l'acció del revelat. Finalment, el que en veurà l'espectador serà una còpia a través d'un projector, amb una font de llum i un objectiu que l'esquitxaran sobre una pantalla. Els directors de fotografia som una mena d'artesans renaixentistes, manipuladors que controlem la transformació dels elements primigenis de l'escena en un continu d'imatges que s'interactuen 24 vegades per segon (això és l'art que belluga).

## **Questionari Proust**

### **El principal tret del meu caràcter?**

La independència.

### **La qualitat que prefereixo en un home?**

Que vagi amb les antenes posades.

### **La qualitat que prefereixo en una dona?**

Que vagi amb les antenes posades.

### **Allò que més estimo en els amics?**

Que ho siguin.

### **El meu principal defecte?**

Parlar poc i baix.

### **La meua ocupació preferida?**

Estimar amb un desesperat dolor aquesta meua pobra, bruta, trista, dissortada indústria (cinematogràfica catalana).

### **El meu somni de benestar?**

Triomfar en l'art que belluga.

### **Quina fora la meua pitjor desgràcia?**

Perdre els sentits de la vista, del tacte, de l'oïda, del gust, de l'olfacte, de l'equilibri i de l'orientació.

### **Què voldria ser?**

Cantant negre de blues.

### **On desitjaria viure?**

Entre el Born i el món.

### **Quin color prefereixo?**

El color de gos quan fuig.

### **Quina flor prefereixo?**

La figaflor, per la frondosa pronunciació i el doble sentit contingut en aquesta paraula.

### **Quin ocell prefereixo?**

L'ocellet que es mor de fred dalt de l'arbre, pobret, pobret... ves quins collons. (Aquest no... millor el casuari).

### **Els meus autors preferits en prosa?**

Dostoiewski, Alphonse Allais, Saul Bellow, Lewis Carroll, Alfred Jarry, Thomas de Quincey, Jonathan Swift, Julio Cortázar, Cesare Pavese, Prudenci Bertrana, Francesc Trabal.

### **Els poetes preferits?**

Baudelaire, Rimbaud, Aragon, Paul Éluard, Joan Salvat-Papasseit, García Lorca, J.V.Foix, Joan Brossa (a qui segueixo llegint amb especial plaer).

### **Els herois de ficció?**

Els dimonis d'*Els Pastorets* d'en Folch i Torres.

### **Les meves heroïnes de ficció?**

Les dones dibuixades per Milo Manara.

### **Els meus compositors preferits?**

Jimi Hendrix, Bach i els altres barrocs

italians del XVII-XVIII, John Coltrane, Sonny Rollins, Miles Davis, Fred McDowell, Chuck Berry, John Lennon, Paul McCartney, Lluís Llach, Rolling Stones, Mompou, Enric Granados, Enric Morera, i els progressius anònims del Cant de la Sibila.

### **Els pintors predilectes?**

Goya, Jackson Pollock, Velázquez, J. Vermeer, Magritte, De Chirico, Delvaux, Joan Miró, Joaquim Mir, Anglada-Camarassa, Angle, Alfons Borrell.

### **Els meus herois de la vida real?**

Epaminondas, Buster Keaton, Abel Gance, Busbey Berkeley, Groucho Marx, Tex Avery, Stanley Kubrick, Roman Polanski.

### **Les meves heroïnes històriques?**

La Venus de Milo, Rosa Luxembourg, Louise Brooks (la Lulú de *La caixa de Pandora*), Marilyn Monroe.

### **Els noms que prefereixo?**

Germinal, Sarah, Nàdia, Ovidi, Armonia, Llibertat, Misca, Floreal, Loreley.

### **Què detesto més que res ?**

Les injustícies.

### **Quins caràcters històrics menyspreu més?**

Els espartans; Papa, bisbes i capellans, de qualsevol religió; Francos Bahamondes; *et.al.*

### **Quin fet militar admiro més?**

La batalla de Leuctres.

### **Quina reforma admiro més?**

La dels Ferrocalsans Catarriels.

### **Quins dons naturals voldria tenir?**

El do de llengües i el de la levitació.

### **Com m'agradaria morir?**

Depresseta; en un *flashback*...

### **Estat present del meu esperit?**

Controladament neguitós.

### **Fets que m'inspiren més indulgència?**

Els errors humans.

### **El meu lema?**

Endavant sense crits!

### **Com sóc ?**

Suaument irònic... quasi sempre. (Sense END...).

## Perfil

Escardalenc.

O prim com la cinta de cel·luloide.

Passa del primer pla  
a l'infinit com si res...

No té temps d'allisar-se els cabells  
que es mouen com els actors d'un film d'acció...

Ell, personatge principal,  
encara que no surti en la pel·lícula

