

25 abril -
 11 maig 2002


Jack Cardiff

Jack Cardiff va començar la seva llarga i distingida carrera com a ajudant de Werner Brandes en la producció muda *THE INFORMER* (Arthur Robison, 1929) a Elstree. A mitjans de la dècada de 1930 havia esdevingut operador en cap a Denham, on va treballar ocasionalment amb càmeres tan notables com Harold Rosson i Harry Stradling a *THE GHOST GOES WEST* (René Clair, 1935) i *KNIGHT WITHOUT ARMOUR* (Jacques Feyder, 1937). Cardiff, el primer tècnic reclutat per Technicolor quan van instal·lar l'empresa a Anglaterra, va ser qui posteriorment va posar en funcionament la càmera gegant de tres pel·lícules a la primera producció britànica en Technicolor, *WINGS OF THE MORNING* (Harold Schuster, 1937) i, a continuació, va estar estretament relacionat amb la cinematografia en color, quan va filmar la sèrie *WORLD WINDOW*, de documentals sobre viatges, camí de convertir-se en un director de fotografia expert. Com a ajudant de Claude Friese Greene a *THE GREAT MR HANDEL* (Norman Walker, 1942), Cardiff va tenir la primera oportunitat d'il·luminar un llargmetratge, perquè el director no sabia res de Technicolor i volia que el seu ajudant rodés les dues primeres setmanes de filmació. La seva feina a la segona unitat de *THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP* (1943) va impressionar tant Michael Powell que, més endavant, el va fer cridar des de la producció de *CAESAR AND CLEOPATRA* de Gabriel Pascal, per il·luminar i fotografiar el següent llargmetratge en Technicolor de *The Archers*. Encara que se sol dir que *A MATTER OF LIFE AND DEATH* va ser el seu veritable debut com a

director de fotografia, Cardiff ja havia rodat la primera pel·lícula pròpiament dita per a la Crown Film Unit dos anys abans. *WESTERN APPROACHES* és una inclusió fascinant als annals de la història del cinema britànic com a primer docudrama en Technicolor. La va dirigir Pat Jackson, i l'acció té lloc en una barca plena de supervivents de l'atac d'un submarí que esperen, a l'Atlàntic i a la deriva, que els rescatin. Com que el gruix de la producció es va rodar al mar, Cardiff va haver de resoldre tota una sèrie de problemes tècnics, per no parlar del mareig agut que va patir. El problema més obvi era com rodar amb una càmera de tres pel·lícules en una barca de 8 metres i mig ocupada per més de vint mariners mercants. En aquelles condicions, també era un malson procurar que les càmeres no es mullessin i recarregar-les, però, curiosament, l'única vegada que una càmera es va mullar durant la producció va ser a l'estudi, quan va caure a la cisterna. Els nivells d'exposició i la continuïtat del clima van presentar més problemes, però Cardiff ja començava a demostrar que era un tècnic amb recursos:

En aquesta fase vaig fer un interessant experiment que ens va permetre rodar escenes assolellades amb mal temps. Els llums que feia servir eren incandescents i, per a ús normal, havia de tenir un filtre blau per convertir la llum groga en blanca. Si treia la lent blava, la cara era massa groga per a propòsits ordinaris, però sobreexposant per netejar el cel gris brut i fer-lo blanc, i deixant que el laboratori positivés potenciant el blau per

corregir el groc complementari, convertia en blau el cel blanc. Així podia estalviar-me haver d'esperar tant el sol.

L'equip també va viatjar en un vaixell de càrrega a Nova York per rodar metres del mar i els combois d'armes americans que es preparaven per fer el viatge a través de l'Atlàntic. *WESTERN APPROACHES* continua sent una de les produccions més impressionants de la Crown Film Unit, i una gran part del mèrit correspon a Cardiff, que, de fet, hi fa una breu aparició com a mariner mig afeitat: és un dels pocs papers curts d'operadors del cinema britànic. *A MATTER OF LIFE AND DEATH* era una mena de producció diferent pel que fa a l'escala i la imaginació. La intenció era que el color tingués sempre un paper fonamental en aquest relat del romanç entre l'aviador britànic Peter Carter (David Niven), que ha

sobreviscut misteriosament després d'aconseguir sortir d'un avió en flames sense paracaigudes, i una jove operadora de ràdio americana, June (Kim Hunter). Carter se salva de la mort gràcies a l'espessa boira sobre el Canal anglès, al cel comencen a sonar senyals d'alarma i, a continuació, envien un missatger a buscar-lo. La pel·lícula havia de tenir dues dimensions: la terra, que estava filmada en color, i el cel, fotografiat en blanc i negre. Cardiff va suggerir que, en comptes de fer servir un blanc i negre convencional per a les seqüències celestials, seria més escaient una imatge monocroma derivada del procés de Technicolor. La tècnica també permetia transicions més suaus d'una dimensió a l'altra, perquè el color es podia anar introduint lentament a la imatge en comptes de fer-ho amb un tall sec. Ho explica Herb Lightman a *American Cinematographer*:

Jack Cardiff amb Dustin Hoffman, quan va rebre l'Oscar honorífic el 2001





Pandora and the Flying Dutchman d'Albert Lewin, amb fotografia de Jack Cardiff

Per a les escenes que s'havien de fotografiar en tint monocrom, es fotografiava un negatiu en blanc i negre, i, d'aquest, se'n feien tres negatius idèntics que s'utilitzaven com si fossin negatius de separació. Els efectes de transició de blanc i negre a color eren, de fet, llargues dissolucions "sincronitzades" al marc exacte, de manera que no hi havia cap salt en l'acció. L'aspecte més insòlit de l'efecte és que, encara que les escenes estaven il·luminades per a color, les reproduccions en blanc i negre d'aquestes escenes mantenen una qualitat suau de vellut mancada de la monotonia que es podria esperar.

Les seqüències en color d'*A MATTER OF LIFE AND DEATH* estan resoltes amb molta habilitat per part de Cardiff: l'ús d'un llum

taronja gairebé etèria a la torre de control de June a l'escena d'obertura, i l'alt contrast i la baixa il·luminació quan el jurat baixa del cel per la gran escala mecànica. Les localitzacions també estan molt ben reproduïdes, especialment el moment (filmat per Sauntton Sands a Devon) en què Carter arriba a la platja creient que és al cel. Això és el que Lightman en diu:

La seqüència... va ser filmada a primera hora del matí amb la resplendor difusa i una mica fantasmagòrica de la sortida del sol inundant l'escena. Seguint l'avenç del pilot mentre lluita per arribar a la platja, el director va escollir un gran angle que accentuava la immensitat estèril de la platja, rodant contra el sol

per capturar el curiós efecte de contrallum a l'aigua. Tota la seqüència té una estranya sensació misteriosa que deixa l'audiència en suspens preguntant-se si el pilot ha arribat al cel, a la terra o a un mig món estrany entre totes dues coses.

Encara més impressionant és *BLACK NARCISSUS*, una pel·lícula sobre un grup de monges anglicanes i el seu intent fracassat d'establir un convent en el que abans era un harem a l'Himàlaia. Rodada totalment a l'estudi de Pinewood per tal de controlar el caràcter i l'atmosfera de cada seqüència, el telé de fons de l'Himàlaia va ser recreat amb pintures sobre vidre. La feina de Cardiff en tota la pel·lícula és una de les millors de la seva vida: una qualitat de llum generalment clara



A Matter of Life and Death de Michael Powell i Emeric Pressburger, amb fotografia de Jack Cardiff

i seca per a la localització de l'Himàlaia, puntuada amb algunes seqüències en *low key* i l'ús de llums de colors per potenciar la qualitat tonal. Els angles de la càmera també són interessants i expressius, i augmenten la sensació creixent d'histeria al convent.

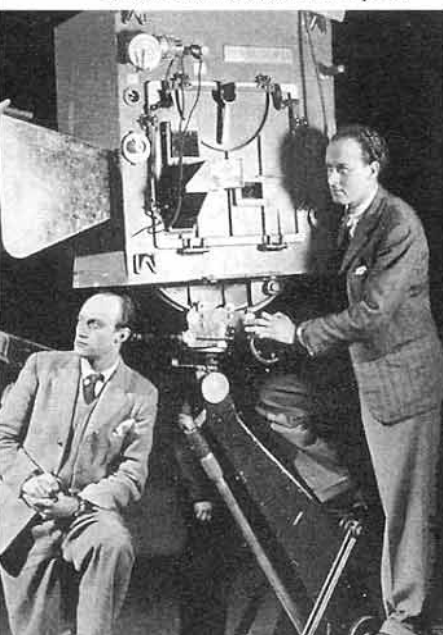
L'experimentació a *BLACK NARCISSUS* no sempre va ser rebuda amb aprovació a Technicolor. Cardiff ho recorda:

Era l'últim dia del contracte de Deborah Kerr, i havíem de fer aquell rodatge a l'alba. El dia va començar preciós, i jo vaig decidir posar un filtre de boira a la càmera. En aquella època no es feien servir filtres de boira, perquè el més important, per a Technicolor, era que la imatge havia de ser molt nítida. L'endemà vaig rebre una trucada de Technicolor dient que les primeres proves estaven malament i que les enviaven perquè les veïes Michael Powell. Evidentment, em vaig sentir fatal. Però, quan van aparèixer a la pantalla, em vaig adonar que eren bones. Powell va dir: "És fantàstic", i ells van contestar: "Però, senyor Powell, que no veu que quan es passi en determinats cinemes grans es veurà desenfocat?". Ara, és clar, fan servir la difusió a totes les preses.

Cardiff va continuar fins que va guanyar el premi de l'Acadèmia a la millor cinematografia en color i va rebre alguns dels compliments més càlids mai dedicats a un cineasta britànic. Herb Lightman diu que la seva cinematografia il·lustra "possibilitats fins ara desconegudes per a l'ús cinètic del color a la pantalla". Tot i així, una de les ironies de la pel·lícula és que part de la millor feina de Cardiff no va aparèixer mai al film. Ell ho explica així:

Ja havíem fotografiat el que havia de ser el final de la pel·lícula quan érem a unes tres quartes parts de la producció. Deborah Kerr torna a Calcuta per enfrontar-se a la formidable Mare Superiora i explicar-li per què la missió és un desastre tan absolut. Deborah adopta aquella manera de parlar tan distant que té i es queda mirant la Mare Superiora, la qual canvia de cara perquè l'entén. I aleshores Deborah esclafeix a plorar, i apareix la veritat...

Jack Cardiff i Geoffrey Unsworth amb una càmera de Technicolor, durant els anys 40.



The Red Shoes de Michael Powell i Emeric Pressburger, amb fotografia de Jack Cardiff





War and Peace de King Vidor, amb fotografia de Jack Cardiff

L'escena va ser rodada en un escenari amb tres finestres. Tenia la pluja caient per les finestres i uns llums d'arc molt forts que feien brillar les ombres a la cara amb la pluja caient. I era el millor que havia aconseguit des de feia anys, molt efectiu. I Michael n'estava encantat. Després, amb el rodatge molt més avançat, ens vam acostar als estudis per rodar la seqüència de quan les monges se'n van amb els ponis i es posa a ploure. Teníem els bombers preparats amb mànegues per fer caure l'aigua, i li vaig suggerir a Michael que comencéssim amb una gota en una fulla... Vam veure'n les primeres proves, i Michael va dir: "M'encanta, acabarem la pel·lícula aquí". I van tallar l'altra seqüència, cosa que per a mi va ser un desastre. Allò va ser un avís perquè no em passés mai de llest.

L'última pel·lícula de Cardiff per a Powell i Pressburger, THE RED SHOES, va ser precisament la seva principal producció. Basada en un conte de Hans Christian Andersen, presenta l'ascens d'una ballarina jove (Moirá Shearer) que té una carrera manipulada per Lermontov (representat amb entusiasme per Anton Walbrook), un personatge inspirat en Diaghilev. L'escena culminant és el triomf del ballet de les sabatilles vermelles. El ballet és una creació molt cinematogràfica que reflecteix tant les emocions subjectives de la ballarina com la dansa objectiva. Això va permetre que Cardiff, en estreta col·laboració amb el dissenyador Hein Heckroth, el compositor Brian Easdale i Powell, experimentés amb diversos efectes òptics:

Vaig anar a la ciutat i vaig rodar tota mena d'idees interessants, incloent-hi diverses velocitats. Vaig rodar des d'una trona de metre vuitanta des d'on un ballari saltava cap a un objectiu negre. Vaig rodar-ho a gran velocitat amb una lent de gran angular perquè es veiés com baixava. Moltes d'aquelles preses eren molt bones, però

Michael va decidir limitar la seqüència del ballet a 15 minuts i que treballéssim seguint la música. Però vam aconseguir de fer alguns trucs. Quan Massine salta a l'escenari, sembla que floti en l'aire. Quan va saltar, vam passar de 24 fps a 96, i alhora vam canviar l'exposició, de manera que, quan saltava, semblava que surava. Funcionava a la perfecció.

Tot això està potenciat amb una sèrie de transicions que tenen lloc durant el ballet: l'escenari dissolent-se del dia a la nit, l'ús de pantalles de color transparents i la metamorfosi d'una pila de diaris en la sòlida figura d'un home. El procés de travelling matte desenvolupat per George Gunn a Technicolor també es feia

servir per sobreposar la figura d'un ballari sobre un paisatge surrealista constantment canviant i creat amb fulls de cel·lofana i efectes químics produïts a l'aigua. Cardiff també es va trobar amb el problema d'il·luminar el gran escenari del teatre, que exigia una font de llum prou forta per simular l'efecte d'un teatre. Atesos els alts nivells requerits per Technicolor, Cardiff va haver d'anar a Hollywood per parlar-ne amb Mole Richardson. El nou llum, el disseny del qual va costar uns quants mesos, però que finalment va estar llest per al primer dia de rodatge, era un llum d'arc de 300 amperes refredat amb aigua que podia projectar 1200 foot-candles de llum a 40 metres. Aquest monstre anava acompanyat dels nous "bruts" de

The Life and Death of Colonel Blimp de Michael Powell i Emeric Pressburger on Cardiff va treballar com a operador



225 amperes de Mole Richardson. Cardiff en va adquirir dos i, junts, els grans arcs podien il·luminar tot el ballet amb una font de llum clara que encara era suficient per al procés de Technicolor. Malgrat separar-se dels Archers, Cardiff va continuar especialitzat en feina de Technicolor, començant amb SCOTT OF THE ANTARCTIC per a Ealing. L'any següent, Cardiff va ser convidat a fotografiar UNDER CAPRICORN per a Alfred Hitchcock, a l'estudi d'MGM d'Elstree. Després de la seva pel·lícula anterior, ROPE, Hitchcock tenia ganes de fer servir unes preses llargues i sinuoses que eren especialment difícils d'aconseguir amb la càmera immensa de Technicolor. Cada moviment havia de ser meticulosament planejat per endavant, i el gran escenari compost requeria la construcció d'un terra especial fet amb feltre gruixut i moqueta per garantir el moviment suau i silenciós de la càmera. La simple elecció de les lents era difícil, ja que en una presa es podia passar d'un pla general a un primer pla. Els espais més amples requerien una lent de 35 mm, que era dolenta per a primers plans, els quals en circumstàncies normals haurien requerit una lent més llarga, potser de 50 mm. Els cables dels llums també eren un problema:

Havíem de penjar més de 200 llums de manera que els poguéssim alterar per a diverses seqüències. Els meus llums estaven fixos en grues velles, trèvelings i fins i tot en velles girafes de micròfon, de manera que em podia moure lliurement durant l'escena. Era fantàstic veure lliscar silenciosament el llum



The Barefoot Contessa de Joseph L. Mankiewicz, amb fotografia de Jack Cardiff

per una finestra, o fins i tot per un forat a la paret, girar-lo, inclinar-lo, filmar en panoràmica en diverses direccions i després veure'l desaparèixer un altre cop misteriosament. Normalment tenia, al costat de la meua càmera, diversos electricistes corrent o de quatre grapes, i amb llums de 5 kW lligats a les espatlles, i tot sovint s'havien d'estirar de bocaterrosa —de vegades amb xocs desastrosos— i, un cop feta la feina, s'havien d'escapolir abans que la grua monstre els aixafés.

Hi havia una seqüència que implicava un track d'un extrem de la taula a l'altre, i que acabava amb un primer pla d'Ingrid Bergman. La taula estava coberta d'accessoris, i era impossible rodar-la des de la grua perquè la presa seria massa alta, mirant cap a baix, i Hitchcock la volia baixa. Així, doncs, van tallar la taula en dotze seccions, amb els plats i els vasos enganxats sòlidament a cada secció. La càmera va començar un track lent i, a mesura que avançava, cada

Black Narcissus de Michael Powell i Emeric Pressburger, per la que va guanyar l'Oscar el 1947



actor es tirava enrere, juntament amb la seva part de la taula, i queia sobre un matalàs. Segons Cardiff, era com onades separant-se, però l'efecte funcionava, i la presa va acabar en un primer pla precís de 35 mm. El gran llit de columnes de la pel·lícula també anava sobre rodes per permetre fer angles millors amb la càmera Technicolor. Cardiff recorda un detall tècnic final:

En aquella època, la càmera de Technicolor es feia servir amb el blimp. Però els llums d'arc eren tan sorollosos que s'havia de postsincronitzar la major part del material. A Ingrid Bergman, el soroll de l'arc no li agradava i, quan estava fent una escena especialment tendra, va dir que no la faria si no es feia servir llum incandescent, que de vegades s'utilitzava amb filtres blaus. Hi vaig accedir, doncs. Vaig treure tots els llums del carril i els vaig substituir per 5ks amb filtres blaus. Però després van haver de postsincronitzar-ho tot perquè, per primera vegada a la història del Technicolor, se sentia la càmera Technicolor, que normalment quedava apagada sota el soroll dels llums d'arc.

Cardiff va continuar especialitzant-se en produccions internacionals com ara PANDORA AND THE FLYING DUTCHMAN d'Albert Lewin, i l'aventura de John Huston, THE AFRICAN QUEEN. El 1956 va anar a Roma a fotografiar WAR AND PEACE, una coproducció italoamericana dirigida per King Vidor i produïda per Carlo Ponti i Dino De Laurentiis. Molts dels "exterior" s'havien de rodar a l'estudi, incloent-hi escenes de neu per a les quals Cardiff va fer servir un panell de vidre, esquitxat de blanc, i un filtre verd pàlid

davant la lent per aconseguir un lleuger efecte de boira. En una famosa seqüència, un duel a la neu a les fosques, Cardiff va haver de fer gala d'enginy i experiència per resoldre el problema de rodar amb el sistema de Vista Vision en un espai d'estudi:

Cinecittà era un gran escenari, però no era gaire alt per als carrils de rodatge. Per a l'escena del duel, volíem fer servir una lent de gran angular de 24 mm, però això hauria agafat tota la meitat superior de l'estudi en la presa. Llavors vaig tenir la idea de posar una placa de vidre a uns 6 peus de la càmera. Vaig esquitxar pintura blanca sobre el vidre i vaig posar dos o tres llums d'arc darrere per aconseguir un efecte de sol, però, com que era massa suau, darrere la càmera vaig posar-hi un llum petit que es reflectia al vidre: estava col·locat on hi havia els llums darrere, i semblava el sol. Després hi vaig posar un filtre de boira... Va ser una presa molt bona.

Després de rodar material de segona unitat per a THE DIARY OF ANNE FRANK, de George Stevens (1959) —la primera vegada que treballava en blanc i negre d'ençà que era un cineasta expert—, Cardiff va dur a terme una carrera menys distingida com a director abans de tornar al seu ofici original, el 1977. Els seus últims crèdits presenten una curiosa tirada cap a les pel·lícules d'acció, una situació que el diverteix força: "Curiosament, el tipus de pel·lícula que volia fer no se m'ha presentat mai. La meua idea d'una bona pel·lícula és fotografiar un film com ara els de Renoir, i em veia fent DOGS OF WAR i RAMBO". Cardiff sempre serà

recordat com un dels grans mestres de la cinematografia en color de la història del cinema.

Duncan Petrie (The British Cinematographer, BFI Publishing, Londres, 1996)

BIBLIOGRAFIA: JACK CARDIFF

Selecció de documents consultables a la biblioteca:

- Adams, Mark. *Jack Cardiff: the life of a cameraman*, "National Film Theatre" (May 1996), p. 20-23.
- Baldanza, Frank. *Sons and lovers: novel to film as a record of cultural growth*, "Literature film quarterly", vol. 1, no. 1 (Jan. 1973), p. 64-70.
- Cardiff, Jack. *Magic hour*. Boston; London: Faber and Faber, 1996.
- Cardiff, Jack. *Souvenirs d'un chef opérateur*, "Positif", no 471 (mai 2000), p. 107-113.
- Darmon, Olivier. *De Vermeer au technicolor: rencontre avec le chef-opérateur Jack Cardiff*, "Cinématographe", no 117 (mars 1986), p. 64-67.
- Etedgui, Peter. *Directores de fotografía: cine*. Barcelona: Océano, 1999.
- Fisher, Bob. *ASC International Award to Jack Cardiff, BSC*, "American cinematographer", vol. 75, no. 3 (Mar. 1994), p. 58-65.
- Fisher, Bob. *Showscan expands movie realism*, "American cinematographer", vol. 71, no. 3 (Mar. 1990), p. 26-33.
- Jack Cardiff, "Film dope", no. 6 (Nov. 1974), p. 17-18.
- Macnab, Geoffrey. *Technicolor tyke*, "Sight and sound", vol. 11, no. 7 (July 2001), p. 65.
- Petrie, Duncan. *The British Cinematographer*, London: British Film Institut, 1996.
- Williams, David E. *Cardiff on camera*, "American cinematographer", vol. 80, no. 10 (Oct. 1999), p. 18-22.

Jack Cardiff amb Llorenç Esteve, autor del llibre sobre Powell i Pressburger presentat durant la passada quinzena, a Sitges durant l'edició de l'any 2000

