



ÍNDIX

APUNTS GENERALS PEL TREBALL A CLASSE (ABANS I DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ) ...	2
INTRODUCCIÓ ABANS DE LA PROJECCIÓ.....	2
TREBALL A CLASSE DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ.....	3
Al blog.....	3
LLUM	4
LLUM: TRIAR EL DIAFRAGMA.....	4
<i>Cafè Lumière / Kohi Kijou</i> , de Hou Hsiao-hsien (Japó- Taiwan, 2003)	4
<i>Pobre de mi / Hélas pour moi</i> , de Jean-Luc Godard (França-Suïssa, 1993)	4
LLUM I COLOR.....	5
<i>D'Est</i> , de Chantal Akerman (Bèlgica, França i Portugal,1993)	6
<i>Elephant</i> , de Gus van Sant (Estats Units, 2003)	7
COLOR.....	8
INTRODUCCIÓ	8
TRIAR ELS COLORS AL LLARG DEL PROCÉS DE CREACIÓ DEL FILM	8
1. El suport.....	9
2. Triar els elements de color	9
4. La llum	11
5. Muntatge.....	11
6. Etalonatge.....	11
AMBIENTS LLUMINOSOS MONOCROMS	11
<i>Chungking Express / Chung Hing sam lam</i> , de Wong Kar-wai (Hong Kong, 1994)	11
SELECCIONAR, DISPOSAR I COMPONDRE	12
RELACIONS I PUNTS DE COLOR	12
<i>Bon dia / Ohayo</i> , de Yasujiro Ozu (Japó, 1959).....	12
<i>Van Gogh</i> , de Maurice Pialat (França, 1991) [2 fragments].....	13
A PARTIR D'UN TO	15
<i>Playtime</i> , de Jacques Tati (França i Itàlia, 1967)	15
ELS CINEASTES.....	16
Akerman, Chantal (Brussel·les, Bèlgica, 1950 – París, França, 2015).....	16
Godard, Jean-Luc (París, França, 1930).....	16
Hsiao-hsien, Hou (Meixian, Xina, 1947)	16
Kar-wai, Wong (Xangai, Xina, 1956)	17
Ozu, Yasujiro (Tòquio, Japó, 1903 – Tòquio, Japó, 1963).....	17
Pialat, Maurice (Cunlhat, France, 1925 – París, França, 2003).....	17
Tati, Jacques (Le Pecq, França, 1907 – París, França, 1982).....	18
Van Sant, Gus (Louisville, Estats Units, 1952).....	18
CONCEPTES I MATÈRIES CURRICULARS QUE ES TREBALLARAN A LA SESSIÓ	19
CONTACTE.....	20

APUNTS GENERALS PEL TREBALL A CLASSE (ABANS I DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ)

A continuació es recullen alguns apunts per preparar la projecció i pel posterior visionat i comentari a classe.

INTRODUCCIÓ ABANS DE LA PROJECCIÓ

Abans de la sessió a la Filmoteca, es tracta sobretot de despertar l'interès i el desig dels alumnes.

- Expliquem el desenvolupament i la finalitat de la sessió. Veurem i comentarem fragments de pel·lícules de grans cineastes d'èpoques diferents. A partir d'aquests fragments reflexionarem sobre les tries que han fet els cineastes, fent especial atenció a la llum i el color. Es tracta, per tant, que durant la sessió estiguem actius i participem en els moments de diàleg: compartim les nostres observacions, ens fixem en detalls, pensem com haguéssim filmat les mateixes situacions, preguntem els dubtes, etc.

- Veurem tots els fragments en versió original subtitulada. No fem un problema o dificultat dels subtítols. Encarem-ho en positiu: és la millor manera de veure les pel·lícules, ja que és la que permet gaudir-les com realment les van concebre i realitzar els seus directors. També permet assistir al treball dels actors en tota la seva dimensió; qualsevol persona que alguna vegada hagi interpretat (encara que ho hagi fet molt puntualment i no professionalment) sap que la interpretació no passa només per la gestualitat i per les expressions del rostre, sinó que el to de veu i la manera de dir les frases té un valor fonamental.

Si volem posar més èmfasi en aquest aspecte, podem fer el següent exercici: veiem tres minuts d'una pel·lícula (preferentment amb un gran cineasta i un gran actor) en la versió doblada i després els mateixos tres minuts en la versió original subtitulada. Es tractarà que escoltem amb atenció i que percebem les diferències.

- Si ho considerem adient, podem veure abans de la projecció alguns dels fragments comentats en aquest quadern per tal de preparar la sessió. Així els alumnes ja tindran la referència d'alguns dels termes que poden anar apareixent durant la projecció de la Filmoteca per a les escoles (diafragma, temperatura de color, to...). Després, a classe, podrem prosseguir el treball iniciat a la sala amb altres fragments o revisió dels que ja havíem comentat abans.

- A més del treball de preparació de la sortida i del comportament que cal tenir, és important explicar a classe que dins la sala no s'hi pot menjar ni beure. És molt important respectar-ho. També és fonamental mirar els fragments en silenci, ja que això ens permetrà a tots fer atenció no només a les imatges, sinó també al so. Després ja tindrem temps per comentar tot allò que ens hagi impactat o interessat!

TREBALL A CLASSE DESPRÉS DE LA PROJECCIÓ

Després de la sessió pot ser interessant fer un treball de recopilació i definició de paraules sorgides durant el comentari dels fragments: paràmetres, nítid i flou, temperatura de color, diafragma, paleta de color... El treball a classe permetrà assentar els coneixements apuntats a la Filmoteca.

Després de la projecció podem obrir la reflexió a partir de les inquietuds, interessos, dubtes, comentaris, fascinacions dels propis alumnes. Intentem generar un ambient de treball en què la reflexió parteix del diàleg, de "recordar i mirar els fragments junts". També, és clar, de la descoberta de nous fragments. Pot ser interessant, per exemple, proposar als alumnes que portin fragments relacionats amb els elements cinematogràfics que hem treballat a la projecció.

Perquè el diàleg pugui ser fluid, estimulante i còmode és interessant, per exemple, canviar la disposició habitual de les taules i col·locar-les en forma d'U. Això ens permet veure'ns tots les cares i alhora la pantalla on projectem els fragments de films; a més crea un clima més recollit. També és interessant establir unes pautes clares pel diàleg. Per exemple: 1) Mai no interrompem a qui està parlant; 2) Tots els comentaris seran respectats; si ens escoltem, en tots hi trobarem aspectes valuosos.

Podem treballar individualment o en grups. És interessant, quan els alumnes exposen les seves tries o comentaris, que tinguin el comandament del reproductor DVD (o de l'ordinador) i busquin ells mateixos el fragment o pla escollit, el mostrin, l'aturin i comentin. També és interessant que no només ho comentin ells, sinó que sempre estigui oberta la participació de la resta del grup. Així, per exemple, es pot plantejar als altres per què creuen que els seus companys han escollit aquest fragment o què els interessa, a ells, d'aquest moment, etc.

Al blog

El blog <https://filmotecaescoles.blog.gencat.cat/> és un espai privilegiat per publicar tots els textos elaborats a classe: llargs o curts, individuals o col·lectius, en forma de comentari, anàlisi, llista o definició. Així mateix es poden publicar captures, fotografies i treballs visuals elaborats a partir de la sessió.

La llum és un element molt ric per treballar a classe: ens fa sensibles a allò que normalment no veiem però sempre ens acompanya, als seus matisos i transformacions; és una gran font d'aprenentatges i observacions. Partint de l'observació de la llum a la realitat podem fer el pas a la llum a les pel·lícules (les dels cineastes i les nostres), a les maneres de treballar-la i a les tries que implica. I per parlar de la llum, cal trobar les paraules, sovint en binomis (per exemple: freda/ càlida, dura/suau, d'ambient/puntual).

LLUM: TRIAR EL DIAFRAGMA

De la mateixa manera que els nostres ulls enfoquen constantment, l'iris està sempre actiu i regula "automàticament" l'entrada de llum. Si hi ha molta llum, l'iris contreu la pupil·la, i quan n'hi ha molt poca, aquesta es dilata. De l'adequació dels nostres ulls a la llum només en som conscients en els casos extrems. El diafragma o iris de la càmera és com el de l'ull: regula l'entrada de llum, però a diferència d'aquest, som nosaltres qui, manualment i segons com volem que sigui el pla, determinem la seva obertura. Si l'obrim molt, el feix de llum serà gran i si el tanquem, petit. La tria del diafragma pot esdevenir un element expressiu molt important.

Pensem en les qüestions que genera: com volem exposar el nostre pla?; si tenim un fons il·luminat i unes figures més fosques (o a la inversa), decidim exposar de manera que les figures quedin en silueta o el fons sobreexposat?; si la llum canvia al llarg del pla, canviarem el diafragma?

***Cafè Lumière / Kohi Kijou*, de Hou Hsiao-hsien (Japó-Taiwan, 2003)**

Seqüència no muntada al film. A l'autobús, sortida del túnel.

Hou Hsiao-hsien és un cineasta extremadament sensible a la llum i el color. En aquest pla, que no va ser muntat a la versió final de la pel·lícula, aplica un principi molt clar (i radical): no canviar de diafragma durant un mateix pla, fins i tot quan normalment es canviaria.

En la primera part del pla, veiem els protagonistes sota la llum verdosa dels fluorescents del bus, mentre en la foscor del túnel destaquen les llums dels cotxes, el semicercle blanc del fons (l'exterior), i molt especialment els punts de color taronja que apareixen amb regularitat (les llums del túnel, completament desenfocades).

En el moment que el bus surt del túnel, Hou Hsiao-hsien decideix no canviar el diafragma: la llum de l'exterior (molt més forta) inunda completament el pla de blanc, degut a la sobreexposició. El color s'ha transformat completament.

***Pobre de mi / Hélas pour moi*, de Jean-Luc Godard (França-Suïssa, 1993)**

32 min. Canvi del diafragma sobre el rostre i el llac al fons.

En aquest fragment sembla que Godard es pregunta: què passa si canviem el diafragma durant un pla? Ens mostra així les múltiples possibilitats de llum (i color) sobre un rostre i un espai a partir únicament del canvi de diafragma. Fixem-nos com es transformen els colors del rostre i del llac. És un pla molt didàctic. Permet mostrar, per exemple, com amb la mateixa llum i només amb el diafragma es poden crear sensacions lumíniques i cromàtiques diferents.

Permet analitzar la importància de la tria del diafragma i de la conseqüent exposició dels diversos elements del pla. Finalment, també és un pla molt clar per veure la diferència entre el que veiem en realitat i el que veiem i creem al cinema: segons el moment del pla pensaríem que és el matí, la tarda o la nit.

Podem veure diferents moments del pla en mode pausa, com a imatges aïllades, i descobrir també com, a mesura que el diafragma es tanca, es guanya profunditat de camp: les fulles de l'arbre i el llac apareixen més enfocats.

No és un atzar si el text que inicia la Nelly i segueixen la resta de personatges descriu els colors de la posta de sol. El canvi de diafragma fa també que el sol, en certa manera, es pongui.

LLUM I COLOR

La llum és determinant pel color. Tots en tenim experiència a la nostra vida quotidiana. Per adonar-nos-en, podem pensar en tres situacions molt evidents:

Un mateix espai apareix completament diferent segons el tipus de llum que l'il·lumina (pensem en una habitació amb una bombeta penjada al sostre o la mateixa habitació si aquesta bombeta té una pantalla de color crema).

Segons l'hora del dia, o de si és un dia assolellat o amb núvols, canvia completament la sensació cromàtica. Pensem en la llum a primera hora del matí, la del migdia, el capvespre o d'un dia de pluja (amb els alumnes podem fer-hi atenció al llarg d'una setmana fixant-nos, per exemple, en algun element blanc de l'aula). En relació al color i les hores del dia, el fragment de la pel·lícula *D'Est* és molt clar.

Els colors de les coses canvien completament segons la llum que reben. El mateix jersei té un color diferent en funció de l'acció de la llum sobre ell. Quan comprem un jersei en una botiga il·luminada amb fluorescents a vegades sortim al carrer per veure de quin color és la roba a la llum del dia, o bé ens desplaçem dintre de la botiga en funció de la llum. Sembla una idea banal, però al cinema és essencial. Per això és tan important preguntar-nos quina llum il·lumina els elements i com es veuran els seus colors. Podem fer la prova amb els colors de la roba a la classe, al pati, a l'ombra, etc. Això és molt clar al fragment d'*Elephant* inclòs en aquesta categoria, en què el vermell del jersei del protagonista es transforma completament a mesura que avança pels passadissos i varia la llum.

Com determina la llum els colors?

1) Fonamentalment, segons la seva temperatura de color. Com que la llum està composta per longituds d'ona molt diferents (que corresponen a molts colors), fem servir la "temperatura de color" per referir-nos al color. Cada font de llum té una temperatura de color. La llum del sol té temperatures de color molt diverses al llarg del dia i de les estacions.

La temperatura de color s'expressa en graus Kelvin. Com més alta és la temperatura de color de la llum (superant els 5600) més blavosa o freda és. Com més baixa (menys de 3200K), més taronja o càlida. Fixeu-vos que, de fet, és a l'inrevés del llenguatge corrent: més temperatura, més fred; menys temperatura, més càlid.

Les diferències de temperatura de color, l'ull les nota sobretot pel contrast entre elles, posant-les en relació. Si les veu aïlladament, excepte si es tracta de temperatures molt extremes (molt altes o molt baixes), l'ull compensa la dominant de color. La pel·lícula de cinema i el vídeo, en canvi, enregistra les dominants de la temperatura de color a partir d'unes temperatures de referència. Es treballa a partir de dues temperatures de color de referència: 5600K per la llum del sol i 3200K per la llum de tungstè (la llum artificial més habitual). Les pel·lícules (de cinema i de fotografia) s'equilibren a partir d'aquestes dues referències (hi ha pel·lícules equilibrades per 5600 (D) i per 3200 (T)). En vídeo, les càmeres tenen pre-ajustos del balanç de blancs a les mateixes temperatures. Si treballem amb una llum de 5600K o de 3200K i la pel·lícula o balanç corresponent, aquesta no tindrà dominant de color.

Altres característiques de la llum tindran incidència en el color:

2) Direcció i alçada de la llum en relació a la posició dels elements il·luminats i de la càmera. Podeu fer la prova: exposeu un mateix objecte o persona a una llum frontal, lateral, o de contra (contrallum, amb la llum darrera d'ell). La impressió cromàtica serà completament diferent.

3) Intensitat de la llum. La llum pot ser més o menys intensa, fer els colors més o menys brillants i saturats.

4) Textura de la llum. La llum pot ser més dura o més suau. Una llum dura, molt directa (el sol de migdia, o un focus dirigit directament a un personatge) crearà ombres fortes i contrastos, realçant els colors i la brillantor. Una llum difosa o filtrada, més suau (cel amb núvols, focus amb difusor), en canvi, matisa els contrastos i els colors.

Evidentment, aquestes característiques de la llum es treballen amb diversos recursos, tant si es tracta de llum artificial com de llum natural. La temperatura de color es pot graduar o accentuar amb l'ús de filtres de càmera (més grocs o més blaus, per compensar el color complementari), amb gelatines aplicades a la font de llum o, en el cas del vídeo, també en el moment de realitzar el balanç de blancs. També es pot matisar amb filtres difusors, canviar-ne la direcció, rebotar-la, etc.

Si nosaltres filmem, la llum serà una tria fonamental: haurem de decidir si el personatge està a l'ombra o al sol, a quina hora del dia filmem; podríem triar com fem el balanç de blancs, quin diafragma triem, com es relaciona la llum natural amb l'artificial (si n'hi ha), etc. Ens interessarà accentuar una dominant groga o blava, o bé compensar-la?

Cal tenir present també que a les pel·lícules el color de la llum natural és un indicatiu de l'hora del dia o de l'ambient (fred, assolellat, etc.) i això pot ser important narrativament.

D'Est, de Chantal Akerman (Bèlgica-França-Portugal,1993)

1h 35 min. L'espera blava.

En el projecte d'un dels seus films més importants Chantal Akerman deia: "Mentre encara hi sigui a temps, m'agradaria fer un viatge per l'Europa de l'Est. A Rússia, Polònia, Hongria, Txecoslovàquia, l'antiga Alemanya de l'Est i tornar a Bèlgica. M'agradaria rodar allà, amb el meu propi estil de documental que voreja la ficció. M'agradaria filmar-ho tot. Tot allò que em commogui [...] Rostres, carrers, cotxes en circulació i autobusos, estacions de tren i planícies, rius i oceans, torrents i rierols. Camps i fàbriques, i sempre més rostres. Menjar, interiors, portes, finestres, gent cuinant. Dones i homes, joves i grans, passejant o descansant, asseguts o de peu, fins i tot estirats. Dies i nits, vent i pluja, neu i primavera."

Chantal Akerman va fer diversos viatges i ho va filmar tot; en plans curts i llargs, en plans fixes i interminables tràvelings. Va filmar les diferents estacions i les diferents hores, el dia i la nit.

En aquest llarg tràveling (que, de fet, durava més de cinc minuts i hem tallat), Akerman i el seu petit equip filmen des d'un cotxe, a un ritme constant, la gent esperant. És l'inici o el final d'una jornada del dur hivern moscovita; el dia és molt curt. La llum blava és molt intensa, i al fons, pinten el pla petites llums blanques (a l'inici, també les dels edificis). El carrer, les robes, els arbres, la neu: tot està tenyit de blau. La sensació –d'hivern, de fred, d'espera, d'hora de trànsit (cap al dia o la nit)– és molt intensa.

Podem provar de congelar la imatge en diversos moments del pla: les mirades de la gent i la composició dels diferents termes (amb els petits cercles lluminosos o els cotxes), creen imatges fotogràficament molt interessants. Un d'aquests fotogrames va servir de cartell a la pel·lícula.

***Elephant*, de Gus van Sant (Estats Units, 2003)**

9 min. Seguiment del noi de l'exterior a l'interior.

Podem veure com els colors de les coses es transformen completament segons la llum que hi incideix fixant-nos en com el vermell del jersei del noi es transforma al llarg del seu recorregut.

Fixem-nos també que la seqüència es construeix en dos únics plans i en com Gus van Sant treballa el so: fent dialogar el "Clar de Lluna" de Beethoven amb les músiques i sons de cada espai.

Pel que fa a la composició dels plans, l'inici és especialment interessant. La distribució de les figures i els elements en un pla profund permet que tots tinguin la mateixa importància: els esportistes que juguen o s'entrenen en diverses zones de l'enquadrament, la gespa i els arbres. Finalment, el protagonista de la seqüència ve a ocupar el centre i, podríem dir, que s'apropia del pla, que fins al moment no havia tingut cap jerarquia ni protagonista. Es posa el jersei vermell, que serà un punt d'atenció molt fort i que contrasta amb el verd de la gespa.

INTRODUCCIÓ

El color al cinema és un tema molt ric per treballar a l'escola o l'institut. Per una banda, perquè recorre tota la concepció del film, el conjunt i el detall: el pla, la seqüència i el film complet. Per l'altra, i molt especialment, perquè és una qüestió concreta i "sensible", immediatament visible i experienciable. Ens fa mirar i concebre les pel·lícules atenent a les seves matèries essencials (els espais, la llum, les coses) i les seves transformacions segons les tries d'enquadrament, enfocament i escala. I alhora ens fa mirar el nostre entorn amb una nova atenció: com són els colors, com els afecta la llum i com canvien al llarg del dia i de les estacions, com es transformen segons com es filmen i com s'organitzen en l'espai del pla i al llarg dels films. El color vehicula immediatament una aproximació sensible a les pel·lícules.

Amb el color, es creen emocions molt diverses: l'aparició d'unes llumetes de color, un verd en primer terme, l'emergència d'un blau, una rima de vermells. Són emocions del cineasta explorant les seves matèries i "pintant" els seus plans amb punts o traces de colors. Sovint, aquest treball cromàtic crea emocions sobre els personatges o les històries. Així, el color pot jugar un paper molt important en la concepció del film: en les sensacions que transmet globalment, en una seqüència o en un pla; en l'expressió dels estats anímics o les emocions dels personatges. I és que el color sempre ressona en l'espectador: ens commou i per això és una eina privilegiada per crear i transmetre emocions.

En aquest sentit serà fonamental l'atenció a totes les tries i el coneixement de les possibilitats expressives (paràmetres), que permeten donar forma –cinematogràfica– al color. No generarà les mateixes sensacions un objecte situat en primer terme i completament desenfocat que el mateix objecte situat a una distància mitjana i enfocat; no serà el mateix una llum blava uniforme sobre un espai que una altra de puntual; filmar un element ocupant tot l'enquadrament o fer que n'ocupi només una petita porció, etc.

Finalment, treballar el color és molt ric per veure com els cineastes tenen la capacitat de transformar la realitat amb la mirada, de veure coses que habitualment passen desapercebudes a la majoria; i al mateix temps, és molt interessant per veure com, en filmar-la d'una manera determinada transformen aquesta realitat pels ulls dels espectadors.

TRIAR ELS COLORS AL LLARG DEL PROCÉS DE CREACIÓ DEL FILM

Al llarg del procés de creació cinematogràfica es realitzen tries sobre el color. Algunes tries es donen simultàniament, altres, en fases diferenciades; però el cineasta té en tot moment una visió global d'aquestes tries que acabaran configurant els colors del film. Les presentem separatament per facilitar-ne l'aproximació i l'anàlisi.

En aquest procés és molt important la intervenció del director de fotografia (que col·labora, al seu torn, amb l'etalonador) i de la direcció artística, responsable del vestuari i dels decorats (reals o construïts).

1. El suport

Amb el terme “suport” ens referim al tipus de pel·lícula fotoquímica o bé a la tria del tipus de sistema i configuració de vídeo. La tria del suport està clarament condicionada pel moment històric, la tecnologia, els procediments i la indústria (a cada època, la tecnologia i els fabricants de pel·lícules i/o de càmeres digitals determinen els tipus de suports als que podem accedir) i també, és clar, per les possibilitats econòmiques.

2. Triar els elements de color

Un gest fonamental al cinema és el de triar els elements de color que compondran el film. La persona responsable de la direcció artística juga un paper fonamental en aquestes tries: escollint localitzacions, prenent referències sovint provinents de la pintura, dissenyant els espais, el mobiliari, els elements d'atrezzo, el vestuari, etc.

Aquestes tries són indissociables de la posterior organització d'aquests elements, de com els treballem per ser filmats. A grans trets, hi ha dues grans maneres d'afrontar aquesta tria. Sovint, les pel·lícules es fan entre les dues, és a dir, combinant les dues maneres de treballar:

a. Color que trobem

Partint d'un espai i situació donats, es pot (i molt!) treballar el color. Es tracta d'observar els colors de la realitat i a partir d'aquí elaborar una estratègia per organitzar-los. Per fer-ho, es fa atenció a la tria de l'enquadrament (què queda fora i què dins, quins límits determinem, com se situen els elements de color dintre d'aquests límits). Sovint també es treballa per “sostracció”; imaginem, per exemple, que som a l'aula: potser podem treure alguns elements el color dels quals no ens interessa per aconseguir així un efecte molt més homogeni; o bé, al contrari, podem desplaçar determinats objectes per a què el seu color tingui un paper més rellevant (un pot de llapis desenfocat en primer terme, per exemple). Al carrer, això és més difícil, però també podem triar els colors segons on emplacem la càmera i molt especialment segons l'enquadrament.

b. Color que disposem

A més de treure o moure elements de color, podem afegir-los. El cas extrem són els films realitzats en estudi i especialment els musicals americans clàssics. Aquests representen un grau d'intervenció màxim, molt rar a la major part del cinema, però en general, en gairebé qualsevol situació de rodatge, sempre podem disposar una part del color.

La major part de pel·lícules es fan entre aquests dos pols, entre una part de color trobada i una part disposada activament. De fet, cal tenir en compte que, en el cinema de ficció, la part “trobada” és també fruit d'una tria: la de la localització escollida. Per exemple, en un decorat real (com una classe), segurament no pintarem les parets i les cadires, però podem triar la roba dels personatges, o bé escollir si deixem entrar més o menys llum per la finestra, o si treballem amb llum artificial. També podem posar cartells a les parets o altres elements de color.

Per altra banda, sense arribar al cas extrem d'Antonioni, que al seu film *El desert vermell* va pintar la gespa d'un verd més intens i uns arbres, de gris, en els rodatges de ficció sovint es porten pots de pintura per poder modificar alguns dels colors dels espais que filmem. Són diferents equilibris entre allò ja donat i allò que es disposa.

2.1. Els elements de color

Els principals elements de color que es tenen presents a l'hora de concebre el film són els següents:

- **L'espai i els seus elements.** No serà el mateix filmar en una fageda a la primavera o a la tardor, en una classe verda o groga, en un carrer de blocs de pisos o en un amb fruiteries i botigues. La localització és la primera tria. Un cop escollit l'espai on es vol filmar, s'hi pot intervenir: traient o posant elements (un cartell, uns abrics, un gerro, unes flors, etc.), decidint si interessa l'homogeneïtat o bé que aparegui un punt de color, repintant (segons el tipus de rodatge), etc.

Hi ha cineastes que arriben a marcar la seva obra amb uns colors característics pels seus espais, que configuren el seu estil. Alguns casos molt clars són Aki Kaurismäki o Jacques Tati.

- **El vestuari.** És un element fonamental per actuar sobre el color. El vestuari entra en diàleg amb els altres colors i ens pot permetre reconèixer el personatge, dir coses sobre ell. És una tria estètica, però també, en alguns casos, pot ser una tria narrativa.

Els grans cineastes sempre s'han ocupat molt del vestuari dels seus personatges. Per exemple, a *Amb la mort als talons*, quan va veure la proposta de l'encarregat del vestuari, Hitchcock va dir que ell mateix els vestiria. Va pensar exactament quin color tindria la roba de la protagonista en els moments en què menteix, en els moments en què es veu enamorada, etc. És un treball molt precís, i al mateix temps gens explícit. En cap moment sentim que els colors de la roba signifiquen coses i, en canvi, estan diferenciant les situacions, contribuint a crear un determinat to dramàtic i configurant la impressió cromàtica i global de cada seqüència.

3. Disposar, organitzar i harmonitzar els colors

La tria dels elements de color es fa atenent a la seva posterior organització en l'espai i molt especialment, en el pla. És a dir, quan es trien, ja s'està pensant com s'organitzaran els colors entre ells, com es filmaran, quin lloc ocuparan a l'enquadrament, etc.

Cal tenir en compte algunes qüestions:

- L'organització dels colors pot ser estable o dinàmica: si hi ha moviments, si s'encenen o apaguen llums, si els personatges modifiquen els elements de l'espai o del vestuari.
- La relació entre les figures i els elements, que no es limita a allò que hi ha darrere dels personatges, sinó que l'acció cromàtica pot intervenir en allò que hi ha davant, i en allò que hi ha entre les figures. Pensem en un pot vermell o en unes branques verdes desenfocades en primer terme: generaran sensacions i emocions (cinematogràfiques i potser també narratives). En general es pensa en les figures i el fons, però pocs cineastes pensen en el "davant" i en el conjunt.
- Com s'ha dit, l'organització no concerneix només el pla com a unitat, sinó també i sobretot les seqüències i la pel·lícula en el seu conjunt. El color es treballa al llarg de tot el film de forma dinàmica. L'espectador de cinema no està davant el pla com davant un quadre, està davant quelcom en moviment i els colors canvien, evolucionen. Les sensacions i emocions cromàtiques no es produeixen només de forma aïllada en un pla, sinó sobretot per les relacions entre plans o seqüències, per les seves transformacions.

4. La llum

La llum és determinant pel color. Ho hem vist en l'apartat dedicat a la llum.

5. Muntatge

Tot i que en el muntatge el grau d'intervenció sobre el color és petit, sí que es poden triar o descartar preses o plans atenent als colors (com s'organitzen i varien al llarg del pla) així com a les variacions de llum. També es poden crear ritmes o transicions a través del color.

6. Etalonatge

L'etalonatge és un moment clau en el procés d'elaboració d'un film (estigui rodat en vídeo o en cinema). És un procés llarg en el qual s'impliquen els etalonadors (amb qui sovint s'han fet proves de la pel·lícula abans), el director de fotografia i, és clar, el director. Al llarg del procés es van traient diferents còpies fins a arribar a la còpia definitiva, a partir de la qual, en cinema, es traurà l'internegatiu del que es faran les còpies (positius) per projecció, i en digital, el màster per fer-ne còpies.

Durant el procés d'etalonatge es regula la densitat i el color atenent a cada pla, a les seqüències i al conjunt del film. Es tracta de determinar les dominants de color que interessin i també d'homogeneïtzar els plans (que tots els plans d'una mateixa seqüència tinguin el mateix to, i assegurar també una densitat similar). Paraules habituals d'un diàleg amb l'etalonador són: més o menys blau, més o menys dens, més o menys càlid o fred, matinada, vespre, matí, hivernal, estiuenc... En l'etalonatge també es determinen la saturació i el contrast.

Si amb l'etalonatge fotoquímic s'intervenien sobre el conjunt de la imatge, amb el treball digital actual es pot treballar sobre un únic color o una petita part de la imatge, modificar el vermell d'un abric, el color del cel, d'un núvol o del mar. Actualment, tots els etalonatges es fan digitals (tant si el material està rodat en suport fotoquímic com en digital) i han esdevingut més complexos, més lents i, és clar, més cars.

AMBIENTS LLUMINOSOS MONOCROMS

Les monocromies lluminoses es caracteritzen per la completa uniformitat de l'ambient lluminós, amb una dominant de color molt forta que, en certa manera, aplanava la imatge: com si tingués una capa (de color) l'espai perd profunditat.

Chungking Express / Chung Hing sam lam, de Wong Kar-wai (Hong Kong, 1994)

36 min.

El film està dividit en dues parts; cadascuna té un protagonista i una història d'amor i desamor. La companya del protagonista de la primera part el va deixar el dia 1 d'abril. Ell decideix esperar-la un mes, fins al dia del seu aniversari. És l'1 de maig. Ha arribat l'últim dia d'aquesta llarga espera.

Wong Kar-wai compon una seqüència blava, situada a primera hora del matí (el rellotge ho indica, són les 6h), i aprofita la sensació cromàtica de l'hora del dia per tenyir (literalment) la seqüència de melancolia. La pluja, és clar, la reforça.

És interessant pensar que es poden utilitzar les hores del dia per crear ambients cromàtics.

SELECCIONAR, DISPOSAR I COMPONDRE

En el pla i en la seqüència els colors s'han de seleccionar, disposar i compondre. Són tres gestos fonamentals i indissociables. Cal triar quins colors seran presents i en quina mesura, quina importància tindran en el pla i en la seqüència; s'ha de decidir com distribuïrem els colors i com es relacionaran entre ells (en cada pla i al llarg dels plans). Una vegada s'han triat els elements de color, es disposen a l'espai i es filmen d'una determinada manera. El mateix color canviarà segons el lloc que ocupi a l'enquadrament, segons on estigui col·locada la càmera, segons les relacions que mantingui amb els altres elements.

Es poden distingir dues grans maneres de treballar aquestes tries:

- Relacions i punts de color: el cineasta compon els plans i les seqüències situant alguns elements de color de manera que destaquin sobre la resta d'elements de l'espai (disposant un color puntual en relació al color o colors dominants). Per això, evidentment, cal crear un cert ordre i harmonia; el treball no es pot limitar a acumular elements de diferents colors. Els colors s'han de pensar els uns en relació amb els altres.
- A partir d'un to: fa referència a espais i seqüències concebudes a partir d'un únic to; la selecció, disposició i composició es faran en aquest cas atenent a la voluntat de treballar sobre un to més o menys homogeni.

Hi ha cineastes que tenen un control absolut de tot el que es tria i disposen tots els elements presents a l'enquadrament. D'altres, en canvi, treballen a partir d'uns elements donats, "trobat", que poden disposar més o menys però que sempre poden triar com "compondre": com enquadrar-los, enfocar-los, relacionar-los amb els altres colors, entre els plans, etc.

RELACIONS I PUNTS DE COLOR

A més a més de veure les diferents maneres de "pintar" el film (segons el grau de control o intervenció del cineasta), al llarg dels fragments descobrirem que el vermell és un color molt recurrent i que ocupa un lloc especial en relació als altres colors. Quan es filmen elements vermells, aquests sempre es destaquen una mica de la resta de la imatge, estan a part. És molt important tenir present que el vermell és un color molt ric per pintar i animar els plans i les seqüències, amb petites pinzellades com petites alegries visuals. El groc pot jugar un paper semblant, encara que és menys habitual.

***Bon dia / Ohayo*, de Yasujiro Ozu (Japó, 1959)**

1h 27min.

Yasujiro Ozu tenia un seguit d'objectes (ampolles de sake de diferents mides, tetes, potets de colors, etc.) que li agradava molt col·locar en les escenes i que es repeteixen al llarg de les seves pel·lícules. Un film d'Ozu sempre és recognoscible per les seves composicions. És un dels grans pintors de la història del cinema: un pintor meticulós i detallista, atent a les repeticions i les rimes, en cada pla i al llarg de la seqüència.

Ningú com ell ha treballat la “selecció, disposició i composició” dels elements de color, i per això els seus films són preciosos per atansar-nos a aquestes tries: en Ozu, el control i la minuciositat són totals; l'estil, molt particular.

És gairebé el final de la pel·lícula. Els dos germans protagonistes han aconseguit la TV desitjada (és a la caixa amb lletres vermelles al passadís) i decideixen acabar la vaga iniciada uns dies abans: com que els adults només parlen de ximpleries (bon dia, quin temps, plourà, etc.) havien decidit no parlar. Les mares dels seus companys estan sorpreses.

Des del primer pla s'apunta l'excel·lent treball que Ozu farà al llarg de tota la seqüència amb el verd (la gespa, verdíssima) i el vermell (aquí, el barret d'un nen). A partir d'aquí, pràcticament tots els plans de la seqüència estan puntuats de vermell –galledes i regadores al carrer, petits pots i elements diversos als interiors– i de verd (olles, teteres). Fixem-nos en detall en alguns dels plans: hi ha molts elements vermells animant el pla (per exemple, quan les dues dones surten a mirar des de les portes). És interessant que ens fixem en com Ozu sovint disposa els elements de color en primer terme, i lleugerament desenfocats. Com ja apuntàvem, tan important com pintar el fons és pintar el primer terme.

Van Gogh, de Maurice Pialat (França, 1991) [2 fragments]

51min.

Van Gogh segueix el pintor al final de la seva vida, des de l'arribada a Auvers-sur-Oise fins al suïcidi. Però lluny d'imitar la pintura de Van Gogh, Pialat té com a referència pictòrica l'impressionisme, que treballa des d'una comprensió profunda d'un dels principis fonamentals del tractament del color al cinema: aquest ha de ser un element dinàmic, en moviment. A l'inici de la seqüència, Van Gogh parla amb els dos fills del doctor Gachet, a qui també veurem en la segona part. Han vingut a passar el dia amb ells també en Teo (germà de Vincent) i la seva dona.

[1r fragment]

Ens trobem davant d'una paleta molt harmònica composta pel verd i el blau de la natura, i el blanc, negre i gris de la roba. El vermell sorgirà de forma violenta: tant en relació als altres colors com per la forma en què apareix, amb un moviment i una entrada bruscos. Abans de ser una figura, de localitzar-se en un personatge, el vermell és inicialment una gran pinzellada, un moviment, un traç veloç que irromp en el primer terme del pla. De fet, aquesta espectacular entrada del vermell es treballa en dos plans. En el primer, la noia entra per la part dreta de l'enquadrament. Si ens hi fixem, veurem que Pialat munta el mateix moviment (la roda de la noia) en els dos plans (en fals raccord) reforçant així l'entrada del vermell. En el segon pla de l'entrada el vermell ocupa el primer terme i l'enquadrament és més tancat, de manera que el moviment es percep a major velocitat. És molt bonic provar de detenir la imatge (amb la “pausa”) just en el moment que el vestit vermell es fa amb el pla: veurem que és realment com una taca abstracta de color.

Després el vermell deixa de ser un pur traç de color per quedar associat a la figura de la noia amb una doble dimensió:

Per una banda, permet identificar i reconèixer el personatge en tots els plans. L'assenyala al mateix temps que el caracteritza (la dona lliure, apassionada i seductora).

Per l'altra, és un color amb què pinta el film. Fixeu-vos en els plans (d'aquest fragment i del segon), en tots els que apareix el vermell del vestit, ho fa en relació a l'altre vermell (més petit i menys brillant) del barret de la cunyada de Van Gogh.

En moviment constant, cadascun dels plans és un quadre meravellosament compost on els dos vermells centren l'atenció i organitzen l'enquadrament.

Aquests vermells rimen també amb el de l'armilla del fill del senyor Gachet, i, quan Van Gogh ja està assegut, Pialat disposa al fons, vora el riu, un personatge femení també vestit de vermell. En el cas de l'armilla, Pialat situa el personatge a l'ombra precisament per no fer brillar el vermell, perquè sigui només un eco subtil. És interessant aprofitar aquest element també per assenyalar que un color no té un significat tancat; si bé és cert que caracteritza la noia com atrevida i sensual, en el fill de Gachet no té en absolut aquesta significació (ni cap altra): l'ha vestit de vermell perquè contribueixi a pintar el film. De fet, durant tota la seqüència, Pialat no ha deixat d'animar el fons (al riu passen les barques) en una coreografia de gran precisió.

[2n fragment]

Aquesta segona part de la seqüència l'obre un pla general amb la gran taca del vestit vermell al centre de l'enquadrament, il·luminada. En els plans de ball que seguiran es manté el mateix principi de relació entre els dos punts vermells (del vestit i del barret), i s'incrementa la seva presència, principalment pels ràpids moviments en relació als enquadraments més tancats, amb la qual cosa es reforça el vermell com a traç en moviment, com a pinzellada de color.

A més a més, la rima entre vermells s'incrementa puntualment, amb l'armilla, i molt especialment quan Pialat fa passar en primer terme una noia de vermell.

Aquest fragment, a més a més, ens descobreix un treball amb la llum que s'apuntava en l'anterior. D'un pla a l'altre, la llum canvia completament: en alguns l'ambient és ple de pols, en altres, veiem ben definides les ombres dels arbres. Els canvis de llum canvien els colors (fixem-nos en el vestit vermell) però sobretot, transformen la impressió cromàtica de l'ambient. De fet, Pialat va portar al rodatge un vídeo amb un fragment d'un western de John Ford: volia aconseguir l'efecte de la pols del film de Ford. Totes les persones que participaven del rodatge tenien branques d'arbres per fer pujar la pols, i una vegada creada la pols, rodaven ràpidament. Al muntatge, Pialat va alternar els plans sense cap preocupació naturalista, prescindint de la continuïtat de la llum, treballant com un pintor.

Fixeu-vos novament en els fons, especialment als dos plans en què veiem les barques (blanca i taronja respectivament) creuar el fons darrere Van Gogh.

A diferència dels fragments de la categoria anterior, en aquests es treballa per homogeneïtzar el color. Sense que hagi de ser completament uniforme (com si es tractés d'un univers monocrom) molts elements reforcen el color dominant de la seqüència. A diferència dels “ambients lluminosos monocroms”, aquí no és la llum la que determina la dominant, sinó la tria, la disposició i la composició dels elements.

***Playtime*, de Jacques Tati (França i Itàlia, 1967)**

20min.

Monsieur Hulot és un dels molts personatges que es desplacen pels decorats ultra-moderns de *Playtime*. És un món fred i inhòspit, dominat pel color gris.

Monsieur Hulot ha vingut per una entrevista de treball, però explorant l'espai es deté a mirar un quadre abstracte sense adonar-se que ha entrat a un ascensor: la llum i les parets completament homogènies amb la resta l'havien, literalment, camuflat. Quan l'altre home premi el botó i s'encengui la llum groga, descobrirem –nosaltres i l'Hulot– que es tractava d'un ascensor.

A més a més d'aquesta llum, apareixen a la seqüència alguns altres (discrets) elements de color: els trobeu?

Akerman, Chantal (Brussel·les, Bèlgica, 1950 – París, França, 2015)

L'obra cinematogràfica de Chantal Akerman és tan bella i commovedora com extensa i heterogènia. Va començar a fer pel·lícules amb 18 anys, el 1968, i des d'aleshores ha rodat més de quaranta obres entre films de ficció i documentals, diaris de viatge i films d'assaig, films-poema i peces experimentals, tot plegat en una gran varietat de formats i durades. Però una mateixa mirada travessa tots els seus treballs, una mateixa sensibilitat per les emocions, centrada en la figura de la dona i en les relacions sentimentals, un mateix punt de vista ètic, d'amarga ironia, sobre la realitat i una mateixa idea del cinema com a art de l'espai i del temps, com a problema de confrontació amb l'espai i de tractament del temps. Akerman diu que va descobrir la seva vocació cinematogràfica quan va veure *Pierrot el boig* (*Pierrot le fou*, 1965), de Jean-Luc Godard (vegeu a baix), però que va trobar la seva llibertat creadora quan va entrar en contacte amb el cinema experimental al Nova York dels anys 70 de la mà de Jonas Mekas a l'Anthology Film Archive. Potser aquesta és la clau de la riquesa de la seva obra, que té alguns dels seus moments culminants en films com *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), *Notícies de casa* (*News From Home*, 1977), *Les trobades de l'Anna* (*Les rendez-vous d'Anna*, 1978) o *D'Est* (1993).

Godard, Jean-Luc (París, França, 1930)

"Godard li va canviar la cara al cinema", així s'expressava no fa gaire el seu company de generació Claude Chabrol a propòsit d'un dels autors clau de la història d'aquest art. Efectivament, durant la seva joventut als anys 60, els anys de la *Nouvelle Vague*, Jean-Luc Godard es va dedicar a trencar sistemàticament les normes establertes del cinema clàssic. Però si la seva obra és realment important no és tant pel seu caràcter transgressor, moneda corrent en aquells temps, com per tot el que Godard va aportar en positiu, i continua aportant avui dia, a l'art cinematogràfic, així com per la seva titànica capacitat de pensar i sentir en cinema. Godard va alliberar el film de la tirania de la narració, va reintroduir tècniques documentals en el cinema de ficció i va explorar les possibilitats de la fragmentació i del muntatge com no s'havia fet des del cinema soviètic dels anys 20. Com ningú, Godard va saber assimilar tant la tradició del cinema clàssic com les tendències més noves de les avantguardes artístiques del seu temps, i reunir-les en un sol gest creador reinventant pràcticament el cinema en cada nou film. Les seves pel·lícules tenen l'aspecte de grans collages on hi ha lloc per tot: la narració i l'assaig, el document i la poesia, la política i la vida. El propi Godard ho expressava amb senzillesa: "M'agradaria posar-ho tot dins d'un film". Godard és el "cineasta total".

Hsiao-hsien, Hou (Meixian, Xina, 1947)

Hou Hsiao-hsien és un dels principals representants de la nova onada del cinema taiwanès dels anys 80. Amb la idea fixa que el cineasta no ha d'imposar el seu punt de vista sobre les coses sinó més aviat deixar que les coses s'imposin per la seva pròpia força, Hsiao-hsien sovint treballa amb actors no professionals i tendeix a reelaborar els seus arguments en funció de la realitat quotidiana d'aquestes persones, deixant pel camí idees preconcebudes i diàlegs escrits.

D'altra banda, filma les seves històries amb una càmera distanciada que li aporta, com diu ell, un cert grau d'objectivitat, un marge de no intervenció que li és necessari per a captar allò màgic que emana de les realitats filmades. La seva atenció a la llum i al color és excepcional.

Aquests principis estètics i ètics de Hou Hsiao-hsien donaren lloc, els anys 80 i 90, a films bells i austers com *El mestre de marionetes* (*Xi meng ren sheng*, 1993) o *Adéu, sud, adéu* (*Nan guo zai jan, nan guo*, 1996), mentre que els darrers anys el seu cinema ha derivat cap a un estil més sensual, de colors suaus i vellutats, que es pot identificar clarament en films tan suggeridors com *Millenium Mambo* (*Qian xi man po*, 2001) o *Tres temps* (*Zui hao de shi guang*, 2002).

Kar-wai, Wong (Xangai, Xina, 1956)

El cinema de Wong Kar-wai és exuberant i colorista, carregat de músiques i efectes de so, d'imatges accelerades i alentides i de trucs de muntatge desconcertants. Un cinema manierista que, en canvi, se serveix de la naturalitat dels actors per a narrar fragmentàriament històries d'amors impossibles i de no trobades en la gran ciutat cosmopolita del canvi de mil·lenni. Des dels anys 80, aquest cineasta va anar guanyant pes en l'escena internacional amb el reconeixement que obtingueren films com *Chungking Express* (1994) o *Happy Together* (1997) fins que el "boom" de *Desitjant estimar* (*In the Mood for Love*, 2000) el va convertir en una icona de la postmodernitat cinematogràfica. La seva recerca eminentment estètica i el seu exacerbament romànticisme apropen Wong Kar-wai al seu coetani Léos Carax, amb qui comparteix també una mirada cap a la *Nouvelle Vague* francesa com a gran referència.

Ozu, Yasujiro (Tòquio, Japó, 1903 – Tòquio, Japó, 1963)

Des de les seves primeres pel·lícules mudes de finals dels anys 20 fins als darrers films en color dels 60, Yasujiro Ozu va construir amb laboriositat d'artesà una de les obres cinematogràfiques més belles del cinema japonès i mundial. Ozu va filmar gairebé sempre el mateix tema, la família i els seus conflictes més ordinaris, sempre de la mateixa manera, amb un estil molt marcat que va anar depurant film rere film, i amb la col·laboració d'un equip fidel de tècnics i actors que va anar-se consolidant al llarg dels anys. Els films d'Ozu recorren al ritme lèndid de la vida quotidiana en un Japó encara immers en la tradició, i les seves imatges, filmades sempre amb la mateixa òptica de 50 mm, sense a penes moviments de càmera, són planes i estàtiques, rígidament compostes en forma de retícula aprofitant l'arquitectura de les cases japoneses que són escenari privilegiat de les seves històries. El seu extraordinari sentit del ritme i de la rima visual –de línies, de colors– i un control al mil·límetre de les imatges i els sons i de les durades i encadenaments d'uns i altres, fan dels films d'Ozu peces úniques, de cadència inconfusible i d'un rigor formal extraordinari. Tan sols els rostres i els gestos dels actors escapen a la rigidesa de les línies del sistema Ozu, i és potser en l'atenció posada a aquests moviments mínims, vius, on es troba la gran màgia del seu cinema i on cobra ple sentit tot el treball formal previ del cineasta.

Pialat, Maurice (Cunlhat, France, 1925 – París, França, 2003)

La insatisfacció, la ràbia i el ressentiment són alguns dels temes recurrents de l'obra de Maurice Pialat. La seva càmera pacient i observadora, una prodigiosa tècnica de treball amb els actors i una fina sensibilitat cap a les llums naturals i els seus efectes sobre el color són alguns dels trets característics del seu estil. Aquest cineasta francès, que va començar a treballar els anys 60-70 al marge i a l'ombra de la *Nouvelle Vague*, contra tot i contra tothom, era un home brusc, de caràcter agre i temperamental. Els seus personatges són solitaris incurables i, sota la mirada incisiva de Pialat, ni tan sols se'ns permet sentir-ne compassió.

Des dels seus films més naturalistes, com *La infància nua* (*L'Enfance nue*, 1968) o *Police* (1985), fins als més estilitzats com *Van Gogh* (1991) o *Sota el sol de Satanàs* (*Sous le soleil de Satan*, 1983), el cinema de Pialat manté un estrany equilibri entre teatralitat i veritat documental que va sempre en la direcció d'una recerca d'autenticitat a tot preu, i que potser té la seva expressió més clara en la magnífica *Els nostres amors* (*À nos amours*, 1983). En rodatge, Pialat plantejava escenes i posava els actors en situació, sovint aprofitant els seus propis atacs de còlera per a condicionar-los, i després esperava pacient amb la càmera que els esdeveniments es produïssin, que el moment decisiu quedés atrapat al cel·luloide amb tota la seva força i emotivitat. Els resultats són demolidors.

Tati, Jacques (Le Pecq, França, 1907 – París, França, 1982)

Jacques Tati és un autor singularíssim, les seves pel·lícules no s'assemblen a res. Artista de *music hall* abans que cineasta, Tati creà, en tan sols sis o set films, una obra cinematogràfica burlesca amb què, entre els anys 40 i 70, prengué el relleu abandonat dels grans còmics del cinema mut dels anys 20 com Charles Chaplin i Buster Keaton. Igual que els seus mestres, ell mateix va encarnar el personatge central de quasi totes les seves pel·lícules, l'inefable Monsieur Hulot. Però a més, com a cineasta, Tati va renovar els usos del so i del pla general obrint vies que ni tan sols han estat prou explorades posteriorment. Tati allunya sistemàticament la càmera de l'escena filmada i deixa els diàlegs en segon pla sonor, a penes intel·ligibles, en favor d'un treball quasi musical dels efectes de so, dels quals extreu un tipus totalment nou de comicitat. És així com crea una sèrie de films tan divertits com bells que deixen l'espectador bocabadat, amb una estranya sensació d'haver visitat un altre planeta poblat d'éssers massa semblants a nosaltres.

Van Sant, Gus (Louisville, Estats Units, 1952)

Els anys 80-90, amb films com *Drugstore Cowboy* (1989) o *El meu Idaho privat* (*My Own Private Idaho*, 1991) i les seves històries sòrdides de personatges marginals, Gus Van Sant es convertia en un dels cineastes de moda de l'*underground* nordamericà. Poc després feia un viratge cap a un cinema més comercial que ja s'intuïa a *Tot per un somni* (*To Die For*, 1995) i que culminava amb el gran èxit de *L'indomable Will Hunting* (*Good Will Hunting*, 1997), que va obtenir dos Oscar i unes quantes nominacions. Ara bé, els darrers anys i de la forma més sorprenent, Gus Van Sant s'ha tornat a reinventar a ell mateix i, sota la influència del cineasta hongarès Béla Tarr, un dels autors més interessants del cinema actual, ha realitzat una sèrie de films que, sense a penes diàlegs i amb trames argumentals mínimes, fonamentats en la bellesa estètica de les imatges i en un treball molt acurat dels efectes de so, constitueixen potser el vessant més radical i interessant de la seva filmografia. Són pel·lícules com *Gerry* (2002), que segueix dos joves amics perduts en un desert del qual no aconseguiran sortir mai, o *Elephant* (2003), inspirada en els fets de Columbine, que mostra amb tot detall la vida normal en un institut on no sembla passar-hi res just en els moments previs a la matança perpetrada per dos alumnes. Els seus films més recents són *Restless* (2011) i *Promised Land* (2012).

CONCEPTES I MATÈRIES CURRICULARS QUE ES TREBALLARAN A LA SESSIÓ

Conceptes que es treballaran a la sessió:

- La llum i el color: espais, atmosferes, potència expressiva
- Caracterització d'espais i personatges a través de la llum i el color
- Els pintors com a grans referents dels cineastes
- Què són la direcció de fotografia i la direcció artística

Matèries curriculars relacionades:

- Educació visual i plàstica
- Història de l'art
- Cultura audiovisual
- Llengua catalana i literatura
- Llengües estrangeres

CONTACTE

Si voleu aprofundir més en aquest o en altres aspectes del cinema, els docents disposen d'accés gratuït a la Biblioteca del Cinema de la Filmoteca de Catalunya amb tot tipus de recursos i bibliografia sobre cinema i cultura audiovisual.

Filmoteca de Catalunya

Filmoteca per a les escoles

filmoteca.escoles@gencat.cat

<http://blocs.gencat.cat/filmotecaescoles>

<https://www.filmoteca.cat/web/ca/article/filmoteca-les-escoles>

Telèfons: 93 556 51 95 / 93 556 51 98

Associació A Bao A Qu

www.abaoaqu.org

<http://www.facebook.com/pages/Associacio-A-Bao-A-Qu/158553550858781>

abaoaqu@abaoaqu.org

IG:abaoaqu_

Lepant, 264, 1r G

08013 Barcelona

Telèfon: 93 285 31 81