

18 - 24 d'octubre  
1999



# Directors de fotografia catalans



FUJIFILM

AVANZANDO A LOS INICIADOS DE FOTOGRAFÍA  
www.fujifilm.es

## Set directors de fotografia catalans

El director de fotografia té com a missió visualitzar les idees del realitzador fixant en l'emulsió fotogràfica les aparences del món visible situat davant de la càmera, d'acord amb les seves intencions estètiques. La imatge fotogràfica és sensitiva i intel·lectual alhora, ja que plasma la realitat que es troba davant de la càmera, i quan ho fa, l'adjectiva, perquè el fotògraf dona sentit a la imatge tot imprimint-li, amb les seves opcions tècniques, un seguit de connotacions. I com que la foto mostra la realitat, però alhora la interpreta, és legítim afirmar que tota imatge constitueix un punt de vista: un punt de vista òptic, però també un punt de vista psicològic i moral.

Quan examinem les característiques estètiques i d'estil dels directors de fotografia catalans no podem oblidar que han treballat en un país banyat per una llum mediterrània, més matisada i suau que la llum dura de la Meseta. Ni podem oblidar la seva rica tradició plàstica dels últims dos-cents anys, amb artistes com Marià Fortuny, cèlebre per la seva pintura lluminosa amb tocs de centelleig; o els jardins hedonistes de Santiago Rusiñol, contemporanis dels paisatges rurals o urbans de Ramon Casas; o l'arc que va

conduir els pinzells d'Isidre Nonell del naturalisme a l'expressionisme. Però aquesta riquesa plàstica no es va limitar a l'art figuratiu i, encara l'any 1992, Nèstor Almendros podia escriure al seu últim text teòric: "[Antoni] Tàpies podria ser l'únic que hagi ampliat l'horitzó de la nostra mirada en el que queda de segle".

## Antecedents

En acabar la Guerra Civil es va instaurar al cinema espanyol un estil fotogràfic acadèmic, que procedia de la tradició d'il·luminació centreeuropea, efectista i rica en contrastos, i importada a la Península per Enrique Guerner (Heinrich Gaertner) i els germans Wilhelm i Isidoro Goldberger. En aquesta escola es va formar l'estil del barceloní Joan Mariné, que havia fet les primeres armes des del 1936 al cinema republicà i en la producció bèl·lica de Laia Films, però no trigaria a ser absorbit pel cinema madrileny. El primer gran repte estètic a aquella tradició acadèmica va provenir del neorealisme italià i del seu gran operador G. R. Aldo, que va fer una norma de la justificació realista de les fonts de llum. Aquesta influència va resultar visible a APARTADO DE CORREOS 1001 (1950), de Juli Salvador, que va fotografiar profusament el madrileny Federico G. Larraya en exteriors urbans de Barcelona i va causar un gran impacte. Federico Larraya pertany a dreta llei al cinema barceloní, a més a més, per les seves copioses contribucions a la firma Emisora Films.

També va resultar molt influent l'obra del barceloní Salvador Torres Garriga, que si va contribuir

a l'experimentalisme plàstic de Carlos Serrano de Osma a EMBRUJO (1947) i LA SIRENA NEGRA (1947), va vivificar el cinema català amb els seus treballs a l'excel·lent VIDA EN SOMBRAS (1948) de Llobet Gràcia i a HAY UN CAMINO A LA DERECHA (1953) de Rovira Beleta, rodada en gran part al barri xinès de Barcelona i a la zona portuària, amb fidelitat als criteris neorealistes. L'abundant filmografia de Torres Garriga arribaria fins a l'origen del Nuevo Cine Español, com a responsable de la fotografia de LOS FARSANTES (1963), de Mario Camus i produïda per Iquino. Al final dels anys cinquanta es va produir una renovació de l'estètica fotogràfica en el cinema mundial, deguda al puixant cinema postneorealista (Gianni di Venanzo, Carlo di Palma) i a la Nouvelle Vague francesa, que va revelar els noms d'Henri Decae, cèlebre per les seves col·laboracions amb Jean-Luc Godard en les quals va destacar per l'ús de la llum rebotada, el seu treball amb emulsions ràpides (Tri-X de Kodak, HPS d'Ilford, etc.) i la diversitat dels moviments de càmera. Però la dècada dels seixanta seria també la de la generalització del color, amb nous

registres aliens al cinema de Hollywood, com van demostrar Coutard a LE MÉPRIS (1963) i PIERROT LE FOU (1965), de Godard, i Giuseppe Rotunno a EL GATOPARDO (1963), de Luchino Visconti.

A aquesta etapa renovadora s'adscriu la part més significativa de l'obra d'Aurelio G. Larraya, que s'havia format com a freqüent segon operador del seu germà Federico. Veritable modernitzador de la fotografia del cinema català, amb la seva rica gamma de grisos, va ser responsable de les imatges de LOS ATRACADORES (1961) de Rovira Beleta, NO DISPARES CONTRA MÍ (1961) de J. M. Nunes, NOCHE DE VERANO (1962) i ACTEÓN (1965) de J. Grau, i FATA MORGANA (1966) d'Aranda, en colors i amb ús de la llum rebotada que va suposar el punt de partida de l'Escola de Barcelona. Escola de la qual Nèstor Almendros va ser membre *in absentia*, ja que malgrat l'amistat amb diversos dels seus membres i descartat del rodatge de TUSSET STREET (1968), només va poder intervenir efectivament a CAMBIO DE SEXO (1977), d'Aranda.

## La generació del relleu

Dels directors de fotografia estudiats en aquest cicle, el més

*El amante bilingüe* de Vicente Aranda. Director de fotografia: Joan Amorós.



veterà, per edat i per debut professional, és Joan Amorós, nascut el 1936 i que va fer les primeres armes al noticiari No-Do, on va adquirir la convicció (compartida per altres col·legues d'aquest cicle) que no han de dissociar-se les funcions del segon operador, responsable de l'enquadrament, i les de l'il·luminador. Va ser foquista a ESCUELA DE PERIODISMO (1956) de Jesús Pascual i després va treballar en una empresa que subministrava produccions a TVE, entre elles reportatges taurins, i d'aquí procedeix la seva col·laboració amb Pere Portabella (com a productor) i Leopold Pomés (com a director) per a un documental taurí que resultaria inacabat, revelat amb bany de positiu per obtenir molt de gra, a fi de dramatitzar l'acció. Aquesta frustrada col·laboració va significar la seva inserció en l'Escola de Barcelona, ja que a través de Portabella va conèixer Jacint Esteve i va treballar en el seu documental tremendista sobre l'Espanya negra LEJOS DE LOS ARBOLES. Va ser un film atípic i de producció molt prolongada, ja que l'EdB era més aviat formalista, influenciada per l'estètica publicitària, la fotografia de moda francesa (escola *Vogue*) i la Nouvelle Vague, especialment Godard.

Amorós es va incorporar a l'EdB amb el curt experimental CERCLES (1966) de Ricard Bofill, filmat dins d'un cub blanc i amb els personatges vestits de blanc, evitant les ombres, per fer-ho es va utilitzar la llum rebotada, i amb format de projecció quadrat. Van seguir les seves col·laboracions amb DANTE NO ES ÚNICAMENTE SEVERO (1967) de Jacint Esteve i Joaquim Jordà; CADA VEZ QUE... (1967) i LIBERXINA 90 (1970) de Carles Duran; DESPUÉS DEL DILUVIO (1968) d'Esteve; i SCHIZO (1970) de Bofill. Malgrat la seva adscripció experimentalista, l'estètica d'Amorós té una fonamentació clàssica, ja que prefereix el format 1/1,33 a l'*scope* apaisat, d'acord amb la tradició de la pintura occidental. I primer tria el diafragma (que determina la profunditat de camp i el contrast) abans de col·locar els llums.

Jaume Camino, al començament de l'EdB, havia portat Luis Cuadrado a veure PIERROT LE FOU, abans de fotografiar el 1967 en color el seu MANANA SERÁ OTRO DÍA, i seria sens dubte Cuadrado qui exportaria els criteris barcelonins al cinema madrileny quan va fotografiar PEPPERMINT FRAPPÉ, de Carlos Saura. I aquell mateix any, Amorós, arran de la seva col·laboració amb Miguel Picazo a OSCUROS SUEÑOS DE AGOSTO, va introduir les seves novetats tècniques al Nuevo Cine Español. D'altra banda, Aranda va conèixer Amorós pels seus treballs a l'EdB i iniciaria, des del 1982, una assídua col·laboració professional amb ell, de la qual serien fruit ASESINATO EN EL COMITÉ CENTRAL (1982), FANNY



Joan Amorós (AEC)

PELOPAJA (1984), TIEMPO DE SILENCIO (1986), SI TE DICEN QUE CAÍ (1989), EL AMANTE BILINGÜE (1993), etc. El director de fotografia va col·laborar amb realitzadors tan destacats com Francisco Regueiro (PADRE NUESTRO, 1985; DIARIO DE INVIERNO, 1988) i Fernando Trueba (SÉ INFIEL Y NO MIRE CON QUIEN, 1985; EL AÑO DE LAS LUCES, 1986). I va mostrar el seu caràcter polifacètic afrontant el cinema d'època (DRAGON RAPIDE, 1986, de Camino; ESQUILACHE, 1989, de Josefina Molina) o la comedia brillant (TODOS LOS HOMBRES SOIS IGUALES, 1994, de Manuel Gómez Pereira). Cronològicament, el segon nom que irromp en aquesta escena cinematogràfica és Jaume Peracaula, nascut a Salt el 1945 i que va declarar que els seus mestres van ser Néstor Almendros i la tradició dels grans pintors. Va cursar estudis d'enginyeria tècnica



Tras el cristal d'Agustí Villaronga. Director de fotografia: Jaume Peracaula.

a Barcelona i es va iniciar en el món de la imatge rodant programes esportius per a TVE. L'any 1983 es va incorporar a TV3 per formar tècnics d'imatge al canal autonòmic. Va ser segon operador a les pel·lícules de Bigas Luna BILBAO (1978), rodada en 16 mm amb profusió de primers plans i una mirada fetitixista al món dels objectes, CANICHE (1979) i REBORN (1981), que es va filmar en escenaris nord-americans. Després d'aquestes pel·lícules poc convencionals i definidores d'una estètica forjada en la pràctica del disseny, Peracaula va debutar com a il·luminador al documental de cinema-entrevista EL ASESINO DE PEDRALBES (1978), que va rodar Gonzalo Herralde entre els murs



Tren de sombras de José Luis Guerin. Director de fotografia: Tomàs Pladevall.

d'una presó, en 16 mm, amb molt poca llum i amb l'ajuda d'un llençol blanc a la paret en funcions de pantalla reflectora. Amb Herralde tornaria a actuar com a operador a ÚLTIMAS TARDES CON TERESA (1984). Després de reincidir en el cinema documental amb l'al·legat obrerista NUMAX PRESENTA (1980), de Joaquim Jordà, Peracaula va afrontar la direcció fotogràfica al cinema de ficció amb MATER AMATÍSIMA (1980), rodada per Josep A. Salgot en 16 mm i amb abundants primers plans, en línia amb l'estètica de Bigas Luna, autor de l'argument de la pel·lícula. I el mateix any va fotografiar BARCELONA SUD, de Jordi Cadena, que va privilegiar en canvi els exteriors urbans i els plans generals. Amb aquesta pel·lícula es va anar afermant l'estil personal de Peracaula, enemic de la grandiloqüència de la imatge i defensor de la tesi de la fotografia "neta" i de la càmera "rentada". Després de fotografiar LA CRIPTA (1981), adaptació de la novel·la d'Eduardo Mendoza feta per Cayetano del Real, Peracaula va iniciar el 1986 una col·laboració molt profitosa amb el director Agustí Villaronga, per a qui va fotografiar la seva angoixosa cinta TRAS EL CRISTAL, inspirant-se en l'estètica de Paul Delvaux, i després EL NIÑO DE LA LUNA (1989), sobre un *story board* molt rígid i en la qual va prendre com a referent els pintors orientalistes, especialment Jean-Luc Jérôme. Amb la seva intervenció a LA BLANCA PALOMA (1990), de Juan Miñón, en què va rodar el paisatge

Jaume Peracaula (AEC)



industrial bilbaí a contrallum, per posar en relleu la seva contaminació atmosfèrica, va iniciar la seva etapa de col·laboracions amb la indústria madrilenya, en films de Josefina Molina, Giménez Rico i, sobretot, Mario Camus: DESPUÉS DEL SUEÑO (1992), AMOR PROPIO (1994), EL COYOTE (1997), que explorava l'estètica dels cromos d'aventures, i EL COLOR DE LAS NUBES (1997), que va obtenir el Goya a la millor fotografia. Tomàs Pladevall va néixer a Sabadell el 1946 i és, de tot el grup que presentem aquí, l'únic diplomad a l'Escola Oficial de Cinematografia de Madrid (1972), estudis que es van afegir als d'enginyeria tècnica industrial. Va figurar entre els socis fundadors de l'Institut de Cinema Català i va desenvolupar, des del començament dels anys setanta, una gran activitat com a fotògraf de curtmetratges publicitaris i industrials. Entre els seus treballs documentals més rellevants, figuren LA NOVA CANÇÓ (1975) de Francesc Bellmunt, RAZA, EL ESPÍRITU DE FRANCO (1977) de Gonzalo Herralde i LA VIEJA MEMORIA (1977) de Jaume Camino, títols testimonials i emblemàtics de la transició política rodats en 16 mm. Va debutar en el llargmetratge de ficció amb la pel·lícula d'aventures d'època ROBIN HOOD NUNCA MUERE (1974), de Francesc Bellmunt, però no va trigar a explorar l'experimentació d'autor amb ICONOCKOUT (1975), de José María Nunes. Va fotografiar els primers llargs de Bigas Luna, el policíac TATUJE (1976) i, de Jordi Cadena, L'OBSCURA HISTÒRIA DE LA COSINA MONTSE (1977); així es va convertir en el fotògraf més representatiu del cinema català del postfranquisme, donant proves de gran varietat estilística amb EL JOVENCITO DRÁCULA (1976) de Carles Benpar, LA RÀBIA (1978) d'Eugeni Anglada i en blanc i negre, EL VICARI D'OLLOT (1981) de Ventura Pons, el fortament experimental PONT DE VARSÒVIA (1989) de Pere Portabella, veritable coda de l'Escola de Barcelona, el drama rural SOLITUD (1991) de Romà Guardiet, la cinta infantil TIC TAC (1996) de Rosa Vergés i ACTRIUS (1996) de

Ventura Pons. L'any 1998 va rodar dos films d'una exploració estètica acusada: el multipremiat *TREN DE SOMBRAS* de José Luis Guerin i el curt *VIAJE A LA LUNA*, que va rodar el pintor Frederic Amat a partir d'un guió de Federico García Lorca. D'altra banda, Pladevall va ser responsable de la il·luminació de les cerimònies d'inauguració i clausura de l'Olimpiada de Barcelona l'any 1992 i ha estat docent a la Universitat Politècnica de Barcelona, la Universitat Pompeu Fabra i l'ESCAAC.



Tomàs Pladevall (AEC) (al centre) amb part de l'equip de *Tren de sombras*.

#### Els novíssims

Després de la generació que va enllaçar el cinema del franquisme tardà amb el de la democràcia, va aparèixer una nova generació, el membre més precoç de la qual ha estat Carles Gusi, nascut el 1953, a qui la càmera de 8 mm del seu pare va esperonar la vocació. Va debutar amb el film independent i marginal *LOCK OUT* (1973) d'Antoni Padrós, rodat en blanc i negre i 16 mm al llarg de sis mesos, com a contribució a l'*underground* català. D'aquesta experiència li quedaria a Gusi el gust per controlar l'enquadrament i portar la càmera a mà. Va ser segon operador de Pladevall a *KARNABAL* (1985) de Carles Mira i

Un cos al bosc de Joaquim Jordà. Director de fotografia: Carles Gusi.



*PONT DE VARSÒVIA*, i no va fer escarafalls a consolidar la seva pràctica professional amb els rodatges ràpids i barats del cinema S, entre 1978 i 1982, a les ordres d'Enrique Guevara i Jaume Puig.

Gusi no va trigar a convertir-se en el director de fotografia més característic i actiu del "cinema jove", i no solament de la producció catalana. Va col·laborar amb Jesús Garay a *NEMO* (1978), rodada en 16 mm, *MANDERLEY* (1980), *MÉS ENLLÀ DE LA PASSIÓ* (1986) i *ELS DE DAVANT* (1993); amb Carles Balagué a *DENVER* (1980), *¡VIVA LA PEPA!* (1981), i *ADELA* (1986); amb Carles Benpar a *ESCAPADA FINAL* (1983); amb Manuel Iborra a *TRES POR CUATRO* (1981), *CAÍN* (1986) i *EL BAILE DEL PATO* (1989); amb Antonio Chavarrías a *UNA SOMBRA EN EL JARDÍN* (1989), rodada íntegrament a l'estudi, i *MANILA* (1991); amb Chus Gutiérrez a *SEXO ORAL* (1994), una col·lecció d'entrevistes gravades en vídeo i transferides a pel·lícula.

Va entrar en col·laboració amb directors vascos a partir dels seus treballs amb Enrique Urbizu (*TU NOVIA ESTÀ LOCA*, 1987; *TODO POR LA PASTA*, 1991), als quals van seguir *VACAS* (1992), de Julio Medem, on va filmar plans amb gran angular des de l'interior dels ulls d'aquests animals que es prolongaven cap a l'exterior, i l'espectacular *ACCIÓN MUTANTE* (1992) d'Àlex de la Iglesia, que va tenir un tractament fotogràfic d'alt contrast i on va explorar el món dels efectes especials. Amb Àlex de la Iglesia va tornar a col·laborar fotografiant el videojoc *MARBELLA ANTIVICIO* (1993). Entre els millors treballs de Gusi figurarien dues col·laboracions amb el veterà Joaquim Jordà: *EL ENCARGO DEL CAZADOR* (1991), que va indagar la personalitat de Jacint Esteve a través d'entrevistes, i *UN COS AL BOSQUE* (1996).



Carles Gusi (AEC)

Per la data del seu debut professional figura a continuació Gerard Gormezano, nascut el 1958 a Alcoi i que a l'igual de Gusi va alimentar la seva vocació amb la càmera de súper 8 del seu pare. Admirador de l'austeritat estètica de Buster Keaton, Dreyer, Bresson i Ozu, ha defensat sempre un cinema que primi la contemplació sobre l'espectacle, i es considera deixeble de Nèstor Almendros, de qui va aprendre el valor de les fonts naturals de llum. Va tenir ocasió de desenvolupar aquesta opció col·laborant amb el seu amic d'infantesa Carles Pérez Ferré a *HÉCTOR* (1982) i, sobretot, en les seves excel·lents col·laboracions amb José Luis Guerin, un director també minimalista, que van començar el 1979 en el camp del curtmetratge (*MEMORIAS DE UN PAISAJE*, *DIARIO DE MARGA*, *NATURALEZA MUERTA*, *APUNTES DE UN RODAJE*) i en els seus llargmetratges *LOS MOTIVOS DE BERTA* (1983) i *INNISFREE* (1990). El primer es va rodar en blanc i negre amb negatiu de color, per obtenir una eventual còpia cromàtica, que no va arribar a utilitzar-se. El segon es va rodar al camp irlandès, amb canvis sobtats de temps, i amb un transfocador de 20/250 mm, i el seu metratge

*Innisfree* de José Luis Guerin. Director de fotografia: Gerard Gormezano



es va haver d'harmonitzar amb el del film de John Ford *THE QUIET MAN*, de vegades buscant els mateixos enquadraments. Gormezano va assajar l'ús simbòlic dels colors a *BARCELONA LAMENT* (1991), de Lluís Allier, i va tornar a explorar la combinació d'imatges alienes de l'holocaust perpetrat pels nazis amb material rodat per ell a *LA MEMORIA DEL AGUA* (1992), d'Héctor Fàver. No va tenir inconvenient a cultivar el gènere d'època de gran espectacle a la sèrie televisiva *LA FEBRE D'OR* (1992), de Gonzalo Herralde, que li va plantejar el repte d'il·luminar el Teatre del Liceu. Gormezano, d'altra banda, ha dirigit *EL VENT DE L'ILLA* (1987) i *SOMBRAS PARALELAS* (1994).

Gerard Gormezano (AEC)





*Latino Bar* de Paul Leduc. Director de fotografia: Josep M. Civit

Seguint l'escala cronològica, compareix a continuació Josep Maria Civit, nascut a Barcelona el 1954, que va estudiar teoria de l'art a la Universitat Autònoma de Barcelona i disseny gràfic i fotografia a l'Escola Eina, on ensenyava Xavier Miserachs; això li proporcionaria una sòlida base teòrica als seus treballs professionals. Va cultivar la fotografia de premsa i va rodar nombrosos curts abans de debutar com a director de fotografia en el camp del llargmetratge amb *LOLA* (1985), de Bigas Luna, director amb qui va tornar a col·laborar a *ANGOIXA* (1987), on va contribuir a crear amb la llum el seu clima inquietant. Va suposar un repte important el seu treball fotogràfic a *LUCES Y SOMBRAS* (1988), de Jaime Camino, pel·lícula en què va haver de recrear l'univers

Xavier Gil (AEC)

plàstic de Velázquez. I va demostrar els seus diversos talents estètics amb una obra abundant i variada: *BOOM BOOM* (1990) de Rosa Vergés, *CHATARRA* (1991) de Félix Rotaeta, *LATINO BAR* (1991) de Paul Leduc, *HISTORIAS DE LA PUTA MILI* (1993) de Manuel Esteban, etc. La seva qualitat professional li ha valgut col·laboracions internacionals amb Monte Hellman, Marion Hänsel, Michael Bray, etc. Xavier Gil, finalment, va néixer el 1955 i va cursar estudis d'arquitectura a Barcelona i Pamplona i de cinematografia a Barcelona, Pamplona i Nova York, el 1980-81. Va debutar en el llargmetratge fotografiant la pel·lícula del seu col·lega Gormezano *EL VENT DE L'ILLA* (1987), rodada a Menorca amb un tractament minimalista, i la



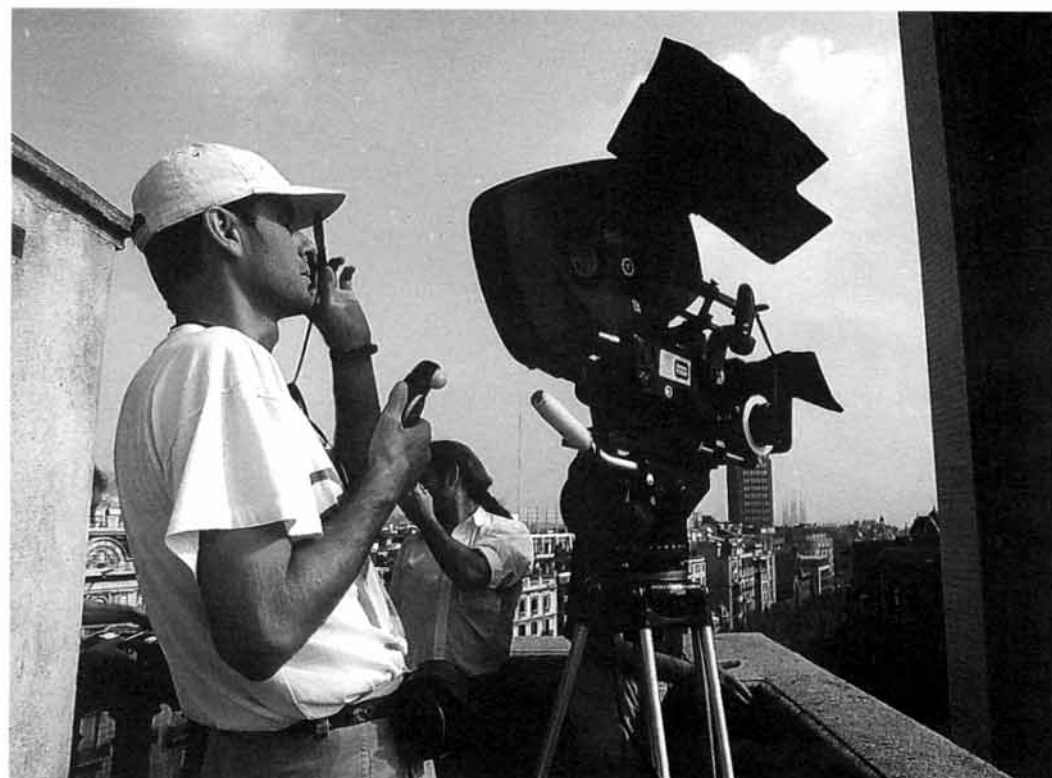
*El vent de l'illa* de Gerard Gormezano. Director de fotografia: Xavier Gil

seva feina va ser premiada al festival de Cartagena. En la seva variada producció, en la qual ha demostrat la seva adaptabilitat estètica, figuren *BARCELONA CONNECTION* (1987) de Miquel Iglésias, *ÉS QUAN DORMO QUE HI VEIG CLAR* (1987), treball molt creatiu en què Jordi Cadena va plasmar l'univers poètic de J. V. Foix, *UN SUBMARÍ A LES ESTOVALLES* (1990) d'Ignasi Farré, *NO ET TALLIS NI UN PÈL DE F.* Casanovas, *MARATÓN* (1992), rodada per Carlos Saura a les Olimpíades barcelonines, *RAZONES SENTIMENTALES* (1995), d'Antoni Farré, etc. Gil ha rodat curtmetratges i videoclips, ha il·luminat obres teatrals i ha cultivat la docència a l'IDEP.

Romà Gubern



Josep M. Civit (AEC)



#### BIBLIOGRAFIA:

- Llinás, Francisco. *Directores de fotografía del cine español*. Madrid : Filmoteca Española, 1989.
- Heredero, Carlos F. *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*. Alcalá de Henares : Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1994.
- *Catalan Films & Television 1997-98*. Barcelona : Copec, 1998.
- Asociación Española de Autores de Fotografía Cinematográfica (AEC), *Anuario* : Madrid, anys 1993, 1994-1995, 1995-1996 i 1997-1998.