



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## “Barcelona Blanc i Negre” de X. Miserachs y el reportaje urbano en la Barcelona de los años sesenta

M. Dolors Tapias Gil

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**TESIS**

**"Barcelona Blanc i Negre" de X. Miserachs y el repertaje urbano  
en la Barcelona de los años sesenta**

**M. DOLORS TAPIAS GIL**

**Director:**

**FRANCISCO CAJA LOPEZ**

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0701265215



*a Lolita y Esteban  
mis padres*

## **AGRADECIMIENTOS**

*Resulta difícil, después de tres años de trabajo, mencionar a todas aquellas personas que de una u otra manera han estado vinculadas a mi tesis. Por ello he decidido en este caso hacer mención de aquellas a las que debo un especial reconocimiento.*

*A Francisco Caja, Director de la Tesis, por tan agradables discusiones en torno a la fotografía, no sólo mantenidas durante la dirección de la misma, sino desde que nos conocemos.*

*A Xavier Miserachs, que de forma muy precipitada accedió a que hiciese una tesis sobre él, y que finalmente se ha convertido en un buen amigo.*

*A Gerardo Vielba por haberme facilitado, la colección de revistas de AFAL, así como por las entrañables charlas que hemos mantenido personalmente y por teléfono. A Oriol Maspons, por no haberse cansado de contar historias y anécdotas de la época. A Ramón Masats, Colita, Teresa Gimpera y Esther Tusquets por haberme facilitado el trabajo. A Carlos Pérez Siquier, por permitirme el acceso a algunas cartas de AFAL. Y a Josep Ma. Casademont, por ofrecerme la posibilidad de contrastar pareceres y discutir sobre la época.*

*Un especial mención hacia Mar Redondo, Pere Freixa y Laura Baigorri, que han sabido ser buenos amigos y colaboradores a un mismo tiempo.*

*Un abrazo a Esteban Tapias, que una vez más ha manifestado su ayuda incondicional.*

*Y finalmente y con mucho cariño a Mario Nin, que ha sabido ocupar aquel lugar idóneo en cada caso para dar la seguridad necesaria a estas reflexiones.*

*Barcelona, Junio 1991*

<b>INDICE</b> .....	1
---------------------	---

<b>INTRODUCCION</b> .....	4
---------------------------	---

**CAPITULO I. EL AUTOR. BIOGRAFIA INTELECTUAL DE XAVIER MISERACHS.**

1. Los años de formación.....	11
1.1. Aprendizaje.....	11
1.2. Agrupación Fotográfica de Cataluña.....	17
1.3. AFAL.....	27
1.4. Aixelà.....	32
2. Del salonismo a la profesión.....	38
2.1. Consideraciones generales.....	38
2.2. Escuela de Cine de Barcelona.....	43
2.3. Gauche Divine. Bocaccio.....	48
3. La profesionalización.....	52
3.1. El estudio.....	55
3.2. Reportaje.....	61
3.3. Experiencia cinematográfica.....	63

**PITULO II. LA EPOCA.**

1. Antecedentes.....	68
2. Los años cincuenta y el problema de la fotografía moderna: "Il faut être moderne".....	75
2.1. Primer intento de modernización: Luis Navarro y el Salón de Fotografía Moderna.....	78
2.2. Segundo intento de modernización: los modelos "The Family of Man" y la "Fotografía Subjetiva".	98
2.2.1. La iniciativa de Oriol Maspons.....	107
2.2.2. Las "tribulaciones" de la "Fotografía de Salón".....	116
3. Conclusiones del capítulo.....	139

### CAPITULO III. "BARCELONA BLANC I NEGRE".

1. El libro de fotografía en España.....	143
1.1. Editorial Lumen.....	150
1.2. Editorial Aymà.....	155
1.3. Editorial Destino.....	156
1.4. Catalogación de libros.....	156
2. Barcelona Blanc i Negre.....	157
2.1. Historia de la gestación del libro.....	157
2.2. Contactos.....	161
2.3. Edición del libro.....	175
2.4. El estándar técnico de la época.....	183
2.5. Consideraciones sobre el libro.....	186
2.6. Láminas.....	191

### PITULO IV. LA RECEPCION DE LA OBRA.

1. Crítica.....	193
2. La influencia del "Barcelona Blanc i Negre" en la fotografía de la época.....	201

### PITULO V. MISERIA DE LA FOTOGRAFIA ESPAÑOLA.

1. "Historias" de la fotografía española.....	202
2. El problema de la "tradición" en la fotografía española.....	224

### ENDICES.

1. Cronología de X. Miserachs.....	236
2. Selección de reportajes gráficos de X. Miserachs....	246
3. Cronología de la época.....	252
4. Carta de Oriol Maspons a Pérez Siquier. Primer contacto con AFAL.....	274
5. Selección de libros realizados por los fotógrafos de la época.....	286
6. Texto de Pera Formiguera escrito para el catálogo "Fotógrafos de la Escuela de Madrid".....	293

## BIBLIOGRAFIA.

0. Historia general de la fotografía.....	i
1. Historia de la fotografía española.....	iv
2. Fuentes y documentos. Selección de artículos.....	xvii
2.1. Arte Fotográfico.....	xvii
2.2. Bol. Agrupación Fotográfica de Cataluña.....	xxxvii
2.3. AFAL.....	xlvii
2.4. SOMBRAS.....	lii
2.5. Bol. Real Sociedad Fotográfica de Madrid.....	lv
2.6. Flash Foto.....	lxi
3. Bibliografía de X. Miserachs.....	lxii
3.1. Libros.....	lxii
3.2. Artículos.....	lxiv
3.3. Artículos que se refieren a X. Miserachs....	lxv
4. Miscelánea.....	lxv

## INTRODUCCION.

Esta tesis tiene por objeto estudiar una parte de la obra de Xavier Miserachs, aquélla que sirvió para dar origen al libro "Barcelona Blanc i Negre". La elección del autor, pues, viene determinada por la obra, y la importancia de este documento reside en cuatro puntos básicos: primero, porque es un ensayo fotográfico sobre Barcelona. De hecho, hasta ese momento, el único trabajo que se puede considerar un "ensayo" fotográfico es el realizado por Joan Colom sobre el barrio de la Ribera, "Izas, Rabizas y Colipoterras". Segundo, porque rompe con la forma de representar la ciudad. Las imágenes que nos ofrece Miserachs de Barcelona no son las habituales; hay una toma de postura del autor, ante la fotografía y ante la ciudad, que difiere de una manera radical de los trabajos anteriormente realizados. Tercero, porque 30 años después de su realización, las fotografías desprenden modernidad y continúan siendo vigentes. Cuarto, la aparición del libro, en el año 64, supone una innovación en la edición de libros de fotografía, llegando a convertirse más tarde en modelo. A partir de ese momento, ni la edición, ni el tratamiento fotográfico, volverán a ser los mismos.

Para enfrentarme al estudio de la obra Miserachs y a la de su época, no me he ceñido únicamente a los hechos, quiero decir que no he basado mi trabajo en las copias originales del

"Barcelona Blanc i Negre", aquéllas que había realizado Miserachs para la edición del libro; no es una actitud positivista la que ha caracterizado mi trabajo.

Para poder estudiar a fondo la obra de Miserachs he considerado necesario recuperar todo el material original del "Barcelona Blanc i Negre".

La primera tarea que me cuestioné fue la de revisar los negativos y ordenarlos cronológicamente, reconstruyendo el proceso de trabajo del fotógrafo. Esto me permitía también observar "la manera" de abordar la fotografía, cual era su postura ante el "sujeto" y, sobre todo, qué era lo que él consideraba significativo de la ciudad.

Del primer visionado general pude deducir los escenarios, aquellos espacios que Miserachs quería mostrar de Barcelona. Con una revisión más minuciosa, destacué lo que caracterizaba a estos lugares, los personajes que los habitan y sus actividades. Y de una manera especial, la forma de llegar a ellos, de rodearlos buscando la imagen deseada.

En cuanto a los "reprints", me planteé un copiado estándar, que todas las fotografías tuviesen un mismo tratamiento, para así poder observar más objetivamente el trabajo del fotógrafo. Una de las primeras decisiones fue la de copiar el negativo completo, sin marginaciones; otra, la de no hacer ninguna reserva obteniendo el máximo rendimiento del negativo únicamente a través

del cambio de la gradación del papel (G-2, G-3, G-4). He utilizado papel fotográfico "Oriental" - Bromide Papier de Seagull - por la neutralidad de sus tonos (el proceso de revelado ha estado siempre en función de la máxima neutralidad). El revelador elegido es Bromorapid 980 de Ornano y el resto del proceso es convencional. Por último, nunca he perseguido el efecto extremo de "blanco y negro", si bien he mantenido siempre el contraste que caracterizó el copiado de Miserachs, recuperando los tonos medios que me permitían revisar verdaderamente la obra.

En lo que respecta a la documentación he podido constatar la inexistencia de estudios sobre historia de la fotografía en España. Los escasos textos que hay se limitan a ofrecer una enumeración de datos cronológicos y a justificar mediante hechos sociopolíticos el desarrollo de la fotografía, como si se tratase de algo verdaderamente significativo.

Por lo tanto, para investigar la época, decidí recurrir a las fuentes y documentos que se produjeron en los años 50 y 60. Únicamente se podía recabar información en las revistas especializadas y los boletines de asociaciones. Me dediqué entonces a hacer un vaciado exhaustivo de todos aquellos artículos sobre fotografía que no trataran aspectos técnicos. La mayor parte de la información la he obtenido en los Boletines de la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, de Afal y en la revista Arte Fotográfico.

Primeramente recopilé aquellos artículos publicados en la

década de los sesenta y después de un primer acercamiento tuve que ampliar a los años 50, ya que no se podían entender las consecuencias sin revisar los efectos. Todas las innovaciones que se plantearon en los 60 fueron la consecuencia directa de lo que se generó en la década anterior.

Esta no es una tesis que vaya a hablar de aquellos fotógrafos que fueron importantes por sus trabajos, sino que intenta estudiar y comprender cuál fue la preocupación de la época, sobre qué hablaban los fotógrafos, cuales eran sus discusiones, y en definitiva, como comprendían la fotografía y que representaba para ellos. En realidad se trata de conocer qué sucede en la fotografía desde la fotografía. De ahí que recurra continuamente a citas de fotógrafos desconocidos porque su trabajo es amateur y sólo se han expresado en el seno de las Asociaciones Fotográficas. Sin embargo, esas citas son muy reveladoras del quehacer fotográfico del momento, tanto por la lucidez de unos como por el desatino de otros. A partir de su articulación pretendo elaborar mi discurso sobre la fotografía de este período.

La discusión marco que caracteriza ese momento versa sobre la naturaleza de la fotografía y el debate se establece entre Fotografía/Arte o Fotografía/Documento; polémica que ya desde sus inicios no ha conseguido superar la tradición fotográfica y que se mantiene incluso en la actualidad. Sin embargo, la verdadera

controversia que invade estas publicaciones radica en la oposición entre Fotografía Clásica y Fotografía Moderna.

Los sucesivos intentos de amoldar la fotografía a normas y tendencias, y en definitiva, a aquellos modelos que vienen determinados por la moda, hacen que ésta pierda la modernidad que lleva implícita.

En los años 50 se suceden varios intentos de modernización de la fotografía. El primero surge en el seno de la Agrupación Fotográfica de Catalunya, iniciado por Luis Navarro y que culmina, a pesar de su fracaso, en la inauguración del Salón de Fotografía Moderna. El segundo, capitaneado por Oriol Maspons y también desde la A.F.C., pone en tela de juicio todas aquellas normas que desde el salonismo se han venido utilizando para encasillar a la fotografía. El tercero, también desde el interior de una asociación, Afal de Almería, se caracteriza por aglutinar a los fotógrafos "disidentes" y por exportar la fotografía española más allá de sus fronteras. Por último, el cuarto fue promovido por Aixelà, una iniciativa comercial privada dirigida por J. M. Casademont. A partir de intereses puramente comerciales la intervención de este último en el panorama fotográfico sirve a muchos fotógrafos amateurs como trampolín a la profesionalidad.

Dentro de lo que podríamos considerar nuevo tratamiento del reportaje urbano, los dos pioneros en cuanto a estilo se refiere

son Catalá-Roca, que llega a ser considerado cariñosamente como el hermano mayor de la generación y Leopold Pomés, cuyos primeros trabajos son muy elogiados por la opinión pública, pero que rápidamente decide pasar al mundo de la publicidad.

Oriol Maspons, no sólo continúa en el camino iniciado por Catalá-Roca, sino que preocupado por el porvenir de la fotografía se convierte en el dinamizador del grupo de fotógrafos que más tarde, y en esta misma línea, estará integrado por Xavier Miserachs, Ramón Masats, Ricard Terré, Joan Colom, Francisco Ontañón y Julio Ubiña. En los años sesenta Colita se incorpora al grupo.

La marcha de dos fotógrafos catalanes a Madrid, Masats y Ontañón, facilita el contacto con los de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, esencialmente el grupo de "La Palangana", a la cual se integran. Este grupo estaba formado por Leonardo Cantero, Francisco Gómez, Gabriel Cualladó, Rubio Camín, Gerardo Vielba y Juan Dolcet.

Por último la creación de la Sociedad Fotográfica AFAL representó el aglutinador de fotógrafos de toda España que tenían unas inquietudes comunes en fotografía. Alrededor del año 59, el Grupo AFAL estaba formado por: Aguirre, Alberto, Boada, Bros, Cantero, Colom, Cualladó, Cubaró, Galí, García Pedret, Gómez, Jossa, Juanes, Masats, Maspons, Miserachs, Morilla, Segura, Ontañón, Pérez Siquer, Rubio Camín y Schommer.

Como consecuencia de la creación de la Escuela de Cine de Barcelona, un grupo de fotógrafos catalanes deciden

autodenominarse Fotógrafos de la Escuela de Barcelona: Leopold Pomés, Oriol Maspons, Xavier Miserachs y Colita. Sin embargo, jamás llegan a redactar ningún manifiesto y la única característica común al grupo es el empleo de la técnica y, evidentemente, el estilo de reportaje que, por otra parte, tampoco difiere demasiado de los anteriormente citados.

El libro "Barcelona Blanc i Negre" de Xavier Miserachs es el trabajo más innovador, y consecuentemente más moderno, que podía haber cambiado el panorama de la fotografía española. Se trata de un libro realizado por un joven de una madurez inusual. Posee una ingenuidad, por así decirlo, muy madura, en tanto en cuanto logra asimilar y aplicar las influencias y modelos que se están dando fuera del país, ofreciendo una nueva visión de los mismos que se materializa en el tratamiento que hace de los barceloneses en su obra.

Finalmente, la tesis concluye con una selección de textos que caracterizan las propuestas de las escasas "historias" de la fotografía española, cuestionando la transmisión de la fotografía, es decir, el problema de la tradición fotográfica española.

## CAPITULO I. EL AUTOR. BIOGRAFIA INTELECTUAL DE X. MISERACHS.

### 1. LOS AÑOS DE FORMACION.

#### 1.1. Aprendizaje.

Xavier Miserachs Ribalta nace en Barcelona el 12 de julio de 1937, en plena Guerra Civil. La absorción cultural de Miserachs aparece tan lógica como inevitable, tanto por sus orígenes como por su actividad. Su nacimiento en el seno de una familia perteneciente a la burguesía catalana de izquierdas de reconocido respeto y estima por las manifestaciones artísticas, le facilitó el acceso inmediato y espontáneo al mundo de la cultura.

Manuel Miserachs, padre de Xavier, era un hombre que se dedicaba enteramente a su trabajo, la medicina. Se estableció como especialista en hermatología. Impulsado por su compromiso social llegó a crear, en aquella época, un banco de sangre para la Generalitat Republicana, el primer banco ambulante de España cuya finalidad era la de hacer transfusiones en el frente. Se trataba de una persona materialmente poco ambiciosa, que trabajó incansablemente durante toda su vida y que no escatimó esfuerzos ni dinero en la educación de sus hijos.

El propio Miserachs comenta, haciéndose eco de una

conversación con su hermana la diseñadora Toni Miserachs, repasando anécdotas y acontecimientos familiares, que ambos reconocían en sí mismos la huella del padre:

«Del pare hem heradat la passió pel treball i l'incapacitat de guanyar diners»<sup>1</sup>.

Montserrat Ribalta, madre de X. Miserachs, era una mujer aficionada a los libros y a las letras. Dedicó su vida a la familia, cuidando al detalle la educación de sus hijos y el entorno cultural en el que crecieron. Leía mucho e influyó decisivamente en el ambiente del hogar. Llegaban al seno familiar todas aquellas revistas relevantes del país, e incluso algunas del extranjero. En ese período en el que no entraban libros a España, conseguía estar al corriente de las últimas novedades en literatura francesa (idioma que escribía correctamente) pues su hermano, que estaba exiliado en París, se las mandaba. Se había titulado en enfermería, magisterio y bibliotecaria, aunque nunca ejerció ninguna de estas profesiones. Realizó sus estudios en catalán, en la época en la que la Generalitat asumió el gobierno en Cataluña, y siendo ya mayor, comenzó a estudiar griego sólo por el gusto de leer a los clásicos en versión original.

La posición que gozaba la familia hizo posible que durante la guerra, y para evitar las dificultades que planteaba vivir en

---

<sup>1</sup> Entrevista personal mantenida con Xavier Miserachs en 1990.

la ciudad, se trasladase la madre con los hijos a Sant Pere de Vilamajor. El entorno cultural familiar fue consecuencia de que en este aislamiento les acompañaron la esposa y los hijos de Marc Aureli Vila, hijo de Pau Vila <sup>2</sup>.

Su época escolar se inicia en el parvulario de la escuela alemana Santa Elisabeth, que estaba dirigido por monjas alemanas y austríacas.

En 1943 Xavier Miserachs comienza a estudiar en uno de los centros progresistas catalanes, el Tècnic Eulalia, en el que permanecerá hasta finalizar el bachillerato. La impartición de la enseñanza en "catalán" y la manifiesta oposición al sistema educativo propuesto por "el movimiento", hacen de este colegio, junto con el Luis Vives y las Escuelas Virtelia, el lugar de encuentro de la burguesía catalana de izquierdas. En estos centros "liberales" se refugiaron bastantes intelectuales universitarios que, por problemas políticos, no conseguían plaza en la Universidad o que habían sido depurados de ella. En consecuencia, el nivel intelectual del profesorado era superior al de otras escuelas.

Alrededor de los años cincuenta, entre los trece y catorce años, Miserachs reparte su tiempo de ocio entre la música, la

---

<sup>2</sup> Pau Vila (1881-1980), geógrafo catalán. Interesado por los problemas de la enseñanza, fundó la Escuela Horaciana (1905-1912) donde intentó renovar los métodos pedagógicos. Entre otras muchas cosas, fue miembro del Institut d'Estudis Catalans y fundador de la Escuela Geográfica Moderna de Catalunya.

lectura, el cine y demás actividades de cualquier muchacho de su edad. De aquellos años de adolescencia destaca Miserachs con especial intensidad un recuerdo que pone de manifiesto un gran interés por los pequeños detalles, característicos de la vida de su ciudad. Se trataba de una actividad habitual, que consistía en caminar desde su casa -la calle Bruch esquina Mallorca- hasta la plaça Reial, al finalizar la jornada escolar de los sábados. «Anava mirant aparadors i botigues de joguines, però l'objectiu de la meva excursió era sempre la botiga d'animals dissecats que el senyor Palaus tenia a la plaça Reial»<sup>3</sup>. Ir a "tomar una cerveza" a la plaza Reial, era entonces una cuestión de tradición, compartida por adolescentes como él y por muchísima gente de todas las edades. En aquella época la plaza estaba dominada por las cervecerías, sus terrazas y un intenso olor de "calamares a la romana" que circulaba por cualquiera de sus rincones. Sin duda eran otros tiempos, con un ambiente familiar nada conflictivo colmado de un bullicio cosmopolita que le convertía en un lugar de reunión y discusión que ha perdurado con el paso del tiempo. Acompañado siempre por un amigo de la escuela que compartía la misma afición que él por la entomología... «passàvem la tarda remenant calaixos sota la tolerància del senyor Palaus, que disfrutava de veure aquels dos mocosos en un indret tant poc infantil: de tant en tant inclús ens regalava algun insecte exòtic. Erem en plena postguerra, i les nostres

---

<sup>3</sup> CODERQUE, Isabel. "Xavier Miserachs, la plaça Reial com a àgora (1)" Diari de Barcelona. 27 Diciembre 1990.

activitats ocorrien amb força freqüència sota la llum de carbur, a causa de les restriccions d'electricitat»<sup>4</sup>.

Miserachs se define como un niño bien de izquierdas reconociendo en sí mismo una cierta aversión, no exenta de atracción, por los "pijos", una muy "sui generis" asunción crítica de su pertenencia de clase, no exenta de "mala consciencia."

Finalizados sus estudios en las Escuelas Virtelia, decide ingresar en la Universidad y comenzar la carrera de medicina. Su buena formación cultural se evidencia claramente, Miserachs es un alumno al que le resulta fácil estudiar y supera los cursos brillantemente. Pero aunque es un buen estudiante, no se integra en el ambiente universitario. Sus mayores aficiones, el jazz y viajar, no eran compartidas por los compañeros de facultad, y será fuera de éste entorno, dónde encontrará su ambiente.

Avanzaban los cursos y "su vocación" hacia la medicina se iba manifestando como consecuencia de una marcada tradición familiar. La duda aparecía cada vez con más asiduidad, por lo que siguió estudiando hasta que, de forma definitiva, la fotografía se interpuso en su carrera. A medida que se dibujaba con mayor nitidez la posibilidad de ser un profesional de la fotografía, se fue haciendo más evidente su falta de vocación por la medicina. Todo ello, unido a las deficiencias de infraestructura

---

<sup>4</sup> *Ibidem.*

de la Facultad y a la falta de interés, tanto por parte de profesores como de alumnos, hizo que tan pronto consiguiera los primeros encargos, interrumpiese definitivamente su carrera.

## 1.2. La Agrupación Fotográfica de Cataluña.

La Agrupació Fotogràfica de Catalunya, que se creó en junio de 1923, es una Asociación Cultural-Cívico-Social, sin afán de lucro que tiene por objetivo, como establecen sus estatutos, «Utilizar todas las posibilidades que estén a su alcance para fomentar el arte de la fotografía en los aspectos artísticos, científicos y sus derivados". Y para llevar a término estas actividades se sirven de la organización de cursos, conferencias, exposiciones, concursos, prácticas, excursiones, visitas y todo tipo de investigaciones en la técnica fotográfica y en la enseñanza, además de demostraciones colectivas e individuales. También explicitan sus estatutos: «que tanto en el domicilio social como fuera de él queda rigurosamente prohibido a los socios, durante los actos colectivos tratar de discutir sobre asuntos de orden político, social o religioso, los cuales han de quedar al margen de la actuación de la Entidad; por el mismo motivo también están prohibidos todo tipo de juegos de azar en el local social»<sup>5</sup>.

Desde su fundación, organiza entre sus asociados un concurso anual dotado con un trofeo que permite establecer una clasificación de la calidad artística de los socios. Todo nuevo inscrito está clasificado obligatoriamente en segunda categoría. Cuando ha ganado una medalla en esta categoría correspondiente al

---

<sup>5</sup> Estatutos de la Agrupación Fotográfica de Cataluña.

concurso clasificador de fin de año, pasa a la primera categoría. Si obtiene la medalla de oro en el concurso siguiente (sólo se concede una medalla por año) entra en la Categoría de Honor. En esta suprema categoría dos asociados compiten para la obtención del trofeo, galardón que es otorgado definitivamente al autor que lo haya ganado dos años consecutivos o tres alternos. Además de este concurso, la Agrupación organiza otros: el libre para todas las categorías, y el de fotografías de "concepción moderna".

La Agrupación Fotográfica de Cataluña cuenta con amplios locales; una gran sala de exposición permanente abierta al público, laboratorios para los socios, sala de lectura, biblioteca, estudio de luz artificial y bar para los socios. Publica un boletín mensual ilustrado con las fotografías premiadas tanto en los concursos anuales como en otros. Organiza regularmente cursillos de fotografía y realiza periódicamente excursiones para la enseñanza práctica de la fotografía. Participa en numerosas exposiciones nacionales e internacionales bajo la forma de envíos colectivos <sup>6</sup>.

En el año 1952, Miserachs vio casualmente la exposición del I Gran Premio de España de Fotografía. Entusiasmado por las obras expuestas, al llegar el verano inició su aprendizaje con sus amigos, los hermanos Fabregat -compañeros del colegio Tècnic

---

<sup>6</sup> cf. "La revista francesa Photo-Cine Magazine dice de nosotros..." Artículo del Boletín de la A.F.C. de 1955 p.40-41, con motivo del III Congreso Internacional de Arte Fotográfico, organizado por la Federación Española de Arte Fotográfico, cuyos debates se desarrollaron en la sede de la A.F.C., el informe de la Agrupación fue facilitado por D. Antonio Campañá.

Eulalia- que eran muy aficionados a la fotografía y tenían en su casa un pequeño laboratorio en el que estrenó su afición. A los 15 años, aconsejado por un socio, decidió ingresar en la Agrupación Fotográfica de Cataluña. Fue precisamente allí donde conoce a Oriol Maspons <sup>7</sup>, con el que, y a pesar de la diferencia de edad, traba enseguida una buena amistad hasta llegar a ser amigos inseparables.

En la Agrupación se sentía fascinado por el nivel técnico que los socios manifestaban y que él todavía no poseía. Comenzó a trabajar con una cámara Vest Pocket de baja calidad que pertenecía a su padre, sustituyéndola luego por una Altrix de 24x24 con óptica de 3,5. Más tarde, al realizar el examen de Estado y obtener matrícula de honor, sus padres le regalaron una cámara Rolleiflex de 6x6 modelo Standard con óptica Tessar blanca que compraron a un aficionado de la Agrupación. Era uno de los primeros modelos de Rollei, bastante primitivo y con demasiadas limitaciones (una de ellas la falta de conector de flash).

El primer laboratorio que utilizó, después del de los hermanos Fabregat, fue el de la Agrupación. Luego improvisó uno en la habitación que poseía en casa de sus padres, donde tenía que sacar a lavar las copias al cuarto de baño, y en el período

---

<sup>7</sup> Oriol Maspons fotógrafo iconoclasta de su generación, cuyos comentarios críticos son imprescindibles para la comprensión de la época. Desarrolló sus conocimientos de fotógrafo amateur en la Agrupación Fotográfica de Cataluña. Durante la estancia de dos años en París por motivos laborales, realiza de corresponsal para la A.F.C. en París, contacta allí con los clubs de amateurs como el "Club Les 30 x40" y conoce a profesionales como Cartier-Bresson, Brassai. De vuelta a España, decide dedicarse a la fotografía profesional. En 1958 es expulsado de la A.F.C.

en el que cumplió el servicio militar le alquiló una habitación-laboratorio a su abuela.

El año 1954, con 17 años, consigue el I Trofeo Luis Navarro, máximo galardón del II Salón Nacional de Fotografía Moderna, con la fotografía "Fantasía en azulejos". Con motivo del premio, Carlos Coma le hace una entrevista en la que se suceden las preguntas de rigor: «¿Que clase de fotografía prefieres, la moderna o la clásica? -No desprecio, sino admiro, la fotografía clásica. Pero si pretendemos (y esto es lo que hacemos) constituir un Arte fotográfico ajeno a todos los demás, debemos buscar unos medios de expresión distintos a los suyos, y esto es, en rigor, lo que hace la fotografía moderna»<sup>8</sup>. Se trata sin duda una afirmación plena de contundencia que iría tomando forma con los años.

Una persona con la que compartía el interés por la fotografía en esta época de formación y que además le ayudó en esta recién inaugurada inquietud, fue el Dr. Francisco Carreras -el ginecólogo que le trajo al mundo, amigo de los padres y esencialmente de la madre, con quien compartía aficiones culturales y musicales- que poseía una Leica que casi siempre reposaba en un cajón "muerta de asco". Sabía bastante de fotografía y le prestaba a menudo su cámara, cuando Miserachs se la devolvía, le mostraba las fotos realizadas y juntos las

---

<sup>8</sup> Carlos Coma en "Diálogos entre aficionados. F.X. Miserachs" en el Boletín de la A.F.C. de 1954, p.90.

comentaban.

En un viaje que realizó en el año 1956, el Dr. Carreras descubrió el catálogo de la exposición "The Family of Man" y decidió llevárselo a Xavier Miserachs, y cuya lectura supone, en palabras del mismo Miserachs, el mayor descubrimiento fotográfico de aquellos años. Durante muchos años se convirtió en el libro de cabecera que consultaba continuamente, llegando incluso a aprenderse de memoria todos los nombres de los fotógrafos que aparecen en él.

«Al veure el catàleg vaig arribar a pensar que la fotografia, allò que tant m'agradava, era potser un gran vehicle de comunicació. D'ell vaig treure dos reflexions importants, una sobre l'universalitat de l'humanitat, l'altra sobre l'universalitat del llenguatge fotogràfic»<sup>9</sup>.

Dos factores fueron decisivos en su relación con la fotografía: ganar el premio más importante de la A.F.C. siendo muy joven, y el deseo de convertir su actividad fotográfica en profesión, lo que provocó que la ocupación central de cualquier socio, "el salonismo" como fue denominada por Oriol Maspons, dejara de tener sentido. Ganar premios en la Agrupación no tenía ningún aliciente, pues él ya había ganado el más importante sin demasiado esfuerzo. Y, poco a poco, y gracias a la mordacidad e

---

<sup>9</sup> Conversación personal mantenida con Xavier Miserachs en 1990.

insistencia de Maspons fue dándose cuenta de que la Agrupación era algo "estéril", que se trataba de un mundo al margen de la profesión en el que no se producía ningún contacto con la realidad exterior; tan sólo importaban algunas pericias tecnológicas, las fotos de la última excursión de los socios y, en definitiva, todas aquellas cosas que estuviesen vinculadas al "hobby" y al amateurismo fotográfico.

Fue entonces cuando empezó a interesarse por Català-Roca, un fotógrafo que exponía en aquel momento en las Galerías Layetana. Maspons lo conoció durante el verano en Ibiza, habían hecho fotos juntos y estaba entusiasmado con sus conocimientos. Català-Roca había demostrado que se podía trabajar haciendo fotografías, sin necesidad de instalar una tienda en la calle Pelayo y sin hacer fotos de "Bodas" y de "Primeras Comuniones". Este era un buen precedente para vivir de aquello que había comenzado como hobby y que en ese momento se apuntaba como el inicio de una profesión.

En 1957 hizo su primera exposición en la Agrupació Fotográfica de Catalunya junto con dos compañeros, Masats y Terré. Oriol Maspons desde las páginas de "Arte Fotográfico" comenta a propósito de la exposición: «Miserachs pretende introducir una fotografía que en lugar de ser bonita, sea interesante, inteligente. No creo necesario precisar que una imagen que reúna estas dos cualidades: interés e inteligencia, obtendrá la belleza por añadidura. Masats, que por lo visto no pretende ser jaleado por las masas, cree que la calidad medida de

los salones que ha visto es muy baja, y ni su manera de ser ni sus fotografías se adaptan a ellos. Terré piensa que un esfuerzo colectivo puede mejorar mucho la fotografía de salón y él no regatea sus esfuerzos para lograrlo»<sup>10</sup>.

Los tres realizaban personalmente sus trabajos de laboratorio sin excesivas complicaciones técnicas, usando aquello que podían encontrar fácilmente en el mercado. Su estándar de trabajo era: cámara Rollei, tiraje de pruebas sobre paper Negtor y revelado de películas, a menudo de la más alta sensibilidad, con D.76.

En esta época, Masats tenía veinticinco años y llevaba sólo ocho meses haciendo fotos; se inició cuando le tocó una cámara fotográfica en una tómbola. Aún hoy, Casademont asegura que «el reportaje que presentó Masats sobre las Ramblas, no ha sido superado»<sup>11</sup>.

Terré, con veintiocho años, llevaba año y medio dedicándose intensamente a la fotografía y opinaba que sus imágenes tenían que responder a un momento emocional. Consideraba importantísima la técnica, pero era capaz de sacrificarla alguna vez en beneficio del interés general que pudiera ofrecer alguna

---

<sup>10</sup> MASPONS, Oriol, "Como hacen sus fotografías: Terré, Miserachs y Masats". A.F. 1957. p.294,296,336.

<sup>11</sup> Entrevista personal mantenida con José Ma. Casademont en 1991. Fotógrafo que durante los años cincuenta y sesenta ocupó varios cargos -uno de ellos vocal del boletín- en la Agrupación Fotográfica de Catalunya. Escribió artículos en el boletín de la misma, en Arte Fotográfico, en AFAL y en IMAGEN Y SONIDO, revista que dirigía. Firmaba los artículos con su nombre y con los seudónimos Aquiles Pujol y Anaxágoras. Desde la sala de exposiciones de Aixelà, empresa privada, capitaneó uno de los intentos de modernización de la fotografía de la época, llegando a ser para muchos fotógrafos amateurs el trampolín hacia la profesionalización. Ha escrito varias cronologías sobre la fotografía catalana y española, y algunas notas sobre la historia de la fotografía en España.

fotografía. En ese mismo artículo afirma que: «Ante todo, un fotógrafo debe actuar según sus íntimas reacciones y gustos; sólo así conseguirá crearse un estilo propio. El aparato fotográfico es para mí el instrumento que, junto con el laboratorio, me permite transponer fielmente la impresión recibida»<sup>12</sup>.

En las primeras fotografías que hizo Miserachs la composición y las calidades eran motivos suficientes para justificar sus imágenes: «las hice impresionado por otras que había visto en un salón»<sup>13</sup>. Empezó con composiciones y líneas, pero finalmente se dio cuenta de que este camino sólo le llevaba al amaneramiento y a los tecnicismos.

Aunque era un fotógrafo amateur, cuando realizó esta exposición manifestaba haber superado la fiebre del salonismo. La fotografía no era un premio: «es un acto de comunicación entre el sujeto fotografiado, el fotógrafo y el espectador de la imagen. Un sujeto es susceptible de ser fotografiado cuando produce en el fotógrafo un shock psicológico, sea de la naturaleza que sea, y es la calidad del fotógrafo lo que permitirá que se trasmita con integridad ese shock a quienes sean capaces de ser impresionados por él»<sup>14</sup>.

Esta exposición colectiva se exhibió luego en los locales de AFAL y su crítico, José Andrés, no dudó en apuntar que con la

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> MASPONS Oriol. "Como hacen sus fotografías: Terré, Miserachs y Masats". A.F. 1957. p.294,296,336.

<sup>14</sup> Ibidem.

muestra se inauguraba un nuevo camino para la fotografía española <sup>15</sup>.

Después se presentó en los locales de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, en su Boletín apareció un artículo de Romero Urbisondo en el que, entre otras cosas, decía: «exponen sus fotografías para verlas con los ojos de la inteligencia, del espíritu, de la intención. Buscan la belleza en lo que expresan, en lo que dicen. Se trata de abrirse paso entre una masa de intransigentes adocenados y rutinarios (...) ahora empieza una nueva era fotográfica. Las ideas no mueren y las de estos fotógrafos perdurarán. Las irán recogiendo y ampliando otros» <sup>16</sup>.

Sulfito comenta en AF sobre la exposición: «Hacía falta algo parecido, algo que -vivo- vitalizase el somnoliento ambiente en que nos movemos los aficionados madrileños. Es un lúcido conjunto de ideas que nos aparta, siquiera por una vez, del tedio de las fotos de siempre. Había en esta exhibición varias lecciones que aprender». Pero, por otro lado dice: «No nos parecen razonables los imperfectos tirajes de muchas de sus obras. Sus malos tirajes de ampliadora, copias defectuosamente expuestas y defectuosamente reveladas. A juzgar por lo que se ve en sus ampliaciones, los negativos usados deben ser buenos. ¿Por

---

<sup>15</sup> V.V. A.A. "Terré, Miserachs y Masats" AFAL. Marzo-Abril 1957.

<sup>16</sup> ROMERO URBISTONDO, R. "Exposición relámpago". Boletín de la R.S.F. de Madrid. Junio de 1957.

qué entonces estos positivos tan flojos? El mal positivado, el prescindir sistemáticamente de una parte o del todo de la técnica no es admisible. Ni por "pose" ni por "que sí". A pesar de esto sé que esta muestra no dejará a nadie indiferente. Guste o no, en todos produce impacto»<sup>17</sup>.

Gerardo Vielba la califica como la primera muestra «revolucionaria»<sup>18</sup>, pues suscitó una gran polémica que tuvo amplias repercusiones en la fotografía del momento.

---

<sup>17</sup> SULFITO. "Gracias, amigos". AF de 1957. p.433-434.

<sup>18</sup> VIELBA, Gerardo. Fotógrafos de la Escuela de Madrid. Ministerio de Cultura. Madrid 1988. Fotógrafo amateur de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Miembro del grupo "La palangana". De finales de los años cincuenta hasta hoy, ha escrito gran cantidad de artículos sobre la época y prologado libros y catálogos. Publicó artículos en el boletín de la R.S.F., en Arte Fotográfico y en AFAL; y actualmente el LA FOTOGRAFIA y en FOTO PROFESIONAL. Desde 1964 es el Presidente de la R.S.F.

### 1.3. AFAL.

Apareció el grupo AFAL en un punto cardinal periférico y meridional, Almería, una tierra entonces olvidada y con uno de los índices mas altos de incomunicación vial y emigración. En un caluroso día de julio del 56 un grupo reducido de aficionados a la fotografía lanzaba a modo de manifiesto su toma de posición respecto a la fotografía.

Conscientes de las naturales limitaciones que comporta el aislamiento de su provincia, y con el fin de potenciar sus acciones, se proponen como primer objetivo atraer hacia sí a todos aquellos inconformistas que ya empezaban a aparecer dispersos por nuestro territorio. Catalanes, castellanos, vascos, valencianos, se unen con este puñado de andaluces en una misma actitud vital hacia la fotografía. Sus nombres han hecho historia en nuestro medio de expresión. AFAL consigue de esta forma reunir a lo más destacado de la joven fotografía española y constituirse en su instrumento de comunicación. Su Comité Directivo queda constituido como sigue: Presidente, Jose María Artero García, de Almería; Secretario, Carlos Pérez Siquier, de Almería; Consejero, Oriol Maspons Casares, de Barcelona; Gonzalo Juanes Cifuentes, de Gijón; Ricardo Terré Marcellés, de Vigo; y Gabriel Cualladó Candel, de Madrid.

Para impulsar intelectualmente el medio fotográfico, inician la difusión de los principales artículos aparecidos en las más importantes publicaciones internacionales que apenas eran conocidas en nuestro país y propician su intercambio: "La Gazzete de la Fotografia, Ferrania, Vita Fotográfica, Rivista Fotográfica Italiana; Photo-Cine-Revue, Lettre de París, Jeune Photographie, Camera, Photorama, Clic, Foco, Illustrated y Pictures Post, Popular Photography, U.S. Camera, Photography,...

A su vez consiguen importar exposiciones que se hacen itinerantes, como "Joven Fotografía Belga", el grupo "La Ventana", de Méjico y posteriormente una muestra antológica de Otto Steinert, creador de la "Subjektive Fotografie", publicando un número especial de este acontecimiento, con reproducción de la totalidad de la obra y textos inéditos, exhibiéndola en diferentes galerías de nuestro país y logrando, por primera vez, un reconocimiento oficial a la fotografía con su exposición en Madrid por la Dirección General de Bellas Artes.

El fruto de estas acciones no se hace esperar. Por primera vez la fotografía española surge del ostracismo en que estaba sumida y comienza a ser valorada en el exterior. El año 1958 marca una fecha clave. El "Cercle Royal Photographique de Charleroi", de Bélgica, en su prestigioso "Salón Internacional Albert I", invita al grupo español por su marcada tendencia hacia un arte fotográfico moderno. Como catalizador de la importancia de esta convocatoria basta enumerar las participaciones de los

años anteriores: Año 1952: Edward y Brett Weston; 1953: Dr. Steinert y el Grupo Fotoform; 1954: Círculo "La Góndola" de Venecia y el Círculo de Montpelier; 1955: Círculo "La Bussola", de Milán y el Círculo de Lyon; 1956: Tres artistas parisinos: Masclet, Sudre y Voillon.

Unos meses después se celebra en Pescara (Italia) una de las más importantes muestras fotográficas de Europa, la "II Bienal Internacional de la Fotografía"; la asistencia del Grupo AFAL fue por invitación expresa como componente de la fotografía española. Esta muestra estaba patrocinada por la revista suiza "Camera", lo que daba todavía mayor responsabilidad, pues "trataba de ofrecer el panorama más completo posible de los mejores fotógrafos de nuestro tiempo".

Reciben otra invitación del Foto-Cine Club Bandeirante para exponer en Sao Paulo (Brasil), foto-club declarado de utilidad pública por una ley estatal, que llevaba más de 20 años desarrollando una intensa labor social por medio de la fotografía. Estaba considerado estéticamente como el grupo más adelantado del continente latinoamericano, impulsor de una fotografía tan actual como el espíritu que entonces movía las ambiciosas realizaciones de su país.

Pero una de las acciones más fructíferas conseguidas por el Grupo fue el estrecho y cordial contacto que, en sus primeros

años, mantuvo con el "Club Photographique de París, Les 30 x 40", centro neurálgico donde se intercambiaban las ideas y se establecían los debates más avanzados, siendo obligado el paso de las individualidades mundiales más evolucionadas.

Los grupos de vanguardia "La Góndola", de Venecia y "La Bussola", de Milán, fijan un amplio intercambio de relaciones y los nombres, hoy consagrados, de Fulvio Roiter, Mario Giacomelli, Berengo Gardín, aparecen en AFAL como promesas incuestionables. A su vez, los jóvenes fotógrafos españoles son bien conocidos en Italia.

La revista AFAL deja de aparecer en el año 1963 al carecer de subvenciones o patrocinio alguno y víctima de una penuria crónica de publicidad. Los componentes del Grupo, al no contar con este soporte vital, silencian su voz o dispersan sus acciones hacia otros medios de difusión. Todavía hoy, treinta años después, algunos de estos hombres y su obra viva siguen influyendo activamente en las muestras y exposiciones de Fotografía Española Actual.

Oriol Maspons es uno de los primeros fotógrafos en contactar con AFAL. En la primera carta que dirige a Pérez Siquier, valora la situación en que se encuentra la fotografía en el país, y concretamente en la Agrupación Fotográfica de Cataluña. El diagnóstico de Maspons, de extrema clarividencia, es, en mi opinión, una de las piezas básicas para interpretar la situación de la fotografía de ese período. (Reproducido íntegramente en Apéndice-4).

Miserachs, en 1957 se pone en contacto con Pérez Siquier para comunicarle el deseo de que la exposición "Terré, Masats, Miserachs" sea exhibida por AFAL: «ser presentados por AFAL es, a la vez que un honor, algo muy interesante para nosotros. Tengo la impresión de que vamos a ser la generación que hará renacer la fotografía española. ¡Vaya "niños prodigio" vamos saliendo!»<sup>19</sup>.

Terré, con motivo del envío de la 1ª exposición "Terré, Masats, Miserachs" dirige una carta a Pérez Siquier en 1957, para ultimar algunos detalles de la misma y además para hacerle algunas valoraciones sobre AFAL: «Aquí estamos dando un empuje a todo lo que se relaciona con la verdad en fotografía; parece que muchos se están decidiendo por abandonar su condición e ingresar en la nuestra, claro que tu ya sabes que esto y cualquier cosa en la que interviene el arte es condición primaria que el individuo reacciones según su cultura, ímpetu, naturaleza y ambiente en el que se desarrolla sin ello es imposible dar de sí todo el fruto que exige lo actual para seguir adelante. me parece que esto se te puede decir sin que parezca una pedantería. [sic]

Me parece excelente, esto lo comenté varias veces, el que vosotros desde Almería hayáis sido los que habéis dado este empuje a todo lo nuestro. Os felicito y creed que de AFAL se habla con respeto en Barcelona»<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Carta personal de Xavier Miserachs a Pérez Siquier, AFAL, el 5 de Abril de 1957.

<sup>20</sup> Carta personal de Ricard Terré a Pérez Siquier, AFAL, el 14 de Mayo de 1957.

#### 1.4. Aixelà.

En el año 1958, el señor Aixelà, un inquieto hombre de negocios de la época, creó en el número 13 de Rambla Catalunya una tienda de audiovisuales (fotografía, cine, discos y alta fidelidad) que llegó a ser una de las más importantes del ramo en España, obteniendo incluso el premio de las Artes Decorativas.

Cuando Aixelà abrió la tienda tuvo la idea ("ingenua y pueril", en opinión retrospectiva de Casademont) de innovar y crear "imagen y estilo" en las actividades publicitarias del negocio. Para ello contrató a la empresa de publicidad ZEN, una de las más importantes del momento, que estaba integrada por: Alexandre Cirici, Francesc Vicens y Paquita Granados, además de Eduard Alcoy que era asesor y "hombre para todo". Más tarde, el Sr. Aixelà creyó que podría ser interesante contar con una persona dentro de la tienda que se dedicase a mediar con la empresa de publicidad; en el transcurso de una cena, propone a Josep. Ma. Casademont para que se haga cargo de este trabajo de vinculación con ZEN.

Casademont era en aquellos momentos un miembro activo de la Agrupación Fotográfica de Catalunya: había sido vocal del boletín, secretario, vicepresidente, y publicaba artículos en la Agrupación, en Arte Fotográfico y en AFAL (sus seudónimos eran Aquiles Pujol y Anaxágoras). Por aquella época, 1960, acababa de

inaugurar su despacho de abogado junto con Pere Figuera y, ante la propuesta de Aixelà, decidió alternar ambas ocupaciones. Años más tarde, se produjeron una serie de malentendidos entre Aixelà y ZEN, y como consecuencia el distanciamiento definitivo de éste último. Aixelà, como buen comerciante que era, se dio cuenta de que le resultaba ventajoso prescindir de la agencia y quedarse únicamente con Casademont. "Como yo he sido durante toda mi vida algo así como un hombre orquesta..., acabé diseñando al final los aparadores, montando las exposiciones de la Sala, seleccionándolas...» <sup>21</sup>. Casademont se convirtió en jefe de relaciones públicas y publicidad, aunque se encargaba también de otras muchas cosas obteniendo mejores logros esencialmente en los medios fotográfico y cinematográfico, pues su proximidad y vinculación a éstos era mayor.

Las actividades de la sala no se repetían nunca, se exponía cada mes y el propio Casademont afirma que le habían llegado a preguntar: «¿Qué se tiene que hacer para exponer en Aixelà? ¿Pues ser amigo del Sr. Casademont! ¿Y no era cinismo! ¿Era responsabilidad!... les decía: ¿Enséñame las fotos! ¿si me gustan expondrás! De otra manera ¿cómo iba yo a crear un consejo de redacción en plena dictadura!» <sup>22</sup>.

Convirtió la sala en un centro clandestino en el que montaron, sin permiso gubernativo alguno, un curso de cine que

---

<sup>21</sup> Conversación personal mantenida con J.M. Casademont en 1991.

<sup>22</sup> Ibidem.

duró tres años; en él participaron Pere Portabella, Miquel Porter, Lasa, Román Gubern, la Escuela de Barcelona en pleno. «Nos la jugábamos, porque se trataba de unos cursos no autorizados por Información y Turismo, dábamos un programa clandestino y contábamos con numerosas personalidades de izquierdas, era un riesgo tremendo. No es que fuésemos valientes, simplemente es que éramos unos inconscientes. Teníamos ganas de hacer aquello y lo hacíamos» <sup>23</sup>. Los de la Escuela de Cine de Barcelona estaban totalmente entregados a la Sala Aixelà, así como el Club 49 y la "crème" de la llamada "Gauche Divine".

Al tratarse de una iniciativa privada, la Sala Aixelà no recibió apoyo ni del gobierno ni de la oposición, tuvo total y absoluta independencia aunque, comenta Casademont, "acabara haciendo política sin pretenderlo". Por Aixelà pasaba toda la vida cultural de la ciudad, tanto la de izquierdas como la nacionalista. «Catalanes y castellanos estábamos creando una plataforma a través de la cual queríamos asentar la presencia de Cataluña» <sup>24</sup>.

La innovación que supuso Aixelà fue la de ser una ventana abierta a la calle, cuyo papel decisivo fue la disponibilidad de dos escaparates -uno de 10 m. y otro de 4 m. - que permitían establecer un diálogo con los transeúntes. La decoración estaba

---

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> *Ibidem.*

siempre vinculada a temas de actualidad que guardaban estrecha relación con lo que ocurría en el mundo, la ciudad o el país, satirizando o dando una nota de humor que generalmente aludía al momento político. «Soy consciente de que se trataba de un nepotismo o de un arbitrarismo descarado por mi parte, pero funcionaba, ...y la perspectiva de los años me ha confirmado que hice bien en hacer lo que hacía»<sup>25</sup>.

Terré, Miserachs y Masats prepararon una nueva exposición, su segunda en grupo, que se presentó en la Sala Aixelà el 1959, suponiendo otro gran éxito; el propio Casademont publica un artículo en las páginas de AFAL: «Ha sido la primera vez que en Barcelona -y en España- una exposición fotográfica ha logrado interesar más allá de los límites estrictos de la afición, despertando la atención de amplios sectores de la cultura y del arte, corrientemente ajenos a la actividad fotográfica»<sup>26</sup>.

Otra exposición importante de la Sala Aixelà, que causó gran impacto por "el implacable realismo" con que trataba el "Barrio Chino Barcelonés", fue la de Joan Colom, que se exhibió durante el mes de Junio de 1961. Suscitó todo tipo de comentarios y críticas; el Diario de Barcelona apuntaba: «Escenas de los bajos fondos de todas las ciudades del mundo, expresivas,

---

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> ANAXAGORAS "Una muestra de arte vivo". AFAL, Noviembre-Diciembre, 1959.

brutalmente reales, honradamente humanas»<sup>27</sup>. Maspons, en el mismo artículo, resaltaba la peculiaridad del trabajo de este fotógrafo diciendo «Hace imágenes que corresponden a la realidad interior de quien las realiza y que poseen el vigor y la objetividad de la realidad exterior, he aquí la fuerza de la fotografía importante.»

La exposición que presentó Colita el año 1971, con el título genérico "La Gauche Divine" mostraba 81 retratos de las parejas que integraban tan polémico grupo. La intención de esta muestra no era otra que la de manifestar que la "Gauche Divine" no era sólo una entelequia de Joan de Sagarra, sino que existía e iban a presentarse para que en Madrid los conociera: «Ara veuran el que és la Gauche Divine!» éstas fueron las palabras que Colita manifestaba años después en las páginas de "Diàlegs a Barcelona". Desgraciadamente, fue la exposición de más corta duración de la sala, pero la que se vivió con más intensidad. Duró dos días, el tiempo de colgar las fotos e inaugurar, pues un día después llegó la policía y la clausuró. Colita dedicó esta exposición a Maspons y Miserachs, sus maestros, y Oriol Regàs la subvencionó<sup>28</sup>.

Para dar la difusión necesaria a las actividades que se

---

<sup>27</sup> V.V. A.A. "Joan Colom. Fotógrafo de la realidad". AFAL. Enero-Febrero 1962.

<sup>28</sup> Ver "La Gauche Divine, lo que va de ayer a hoy" de Vicenç GRACIA, Artículo publicado en el suplemento de La Vanguardia el 2 de Junio de 1985.

sucedían en la Casa Aixelà, ZEN comenzó por crear pequeños programas de mano que fueron creciendo, convirtiéndose primero en dípticos, luego en trípticos, y así sucesivamente, hasta que consideraron más conveniente decidirse por crear una revista. En Abril aparece el primer número de la revista IMAGEN Y SONIDO que fue la primera en España que trataba a la vez aspectos de fotografía, cine y sonido. La dirección ejecutiva de la revista es asumida por J.M. Casademont. (En 1973 muere la revista).

La Casa Aixelà acabó quebrando alrededor de los años 80. No fue consecuencia del funcionamiento de la tienda, sino de la mala gestión de unas transacciones externas, "negocios al mayor" como dice Casademont «acabaron comiéndoseles las entrañas».

«Ni el Sr. Aixelà era una maravilla, ni yo era un iluminado, ¡ni mucho menos!. Hicimos lo que la necesidad de la época nos obligaba a hacer. Lo hicimos honestamente y tuvimos suerte. Instintivamente y sin reflexionar demasiado. Desgraciadamente, en este país, los que hemos sido pioneros en alguna cosa, hemos tenido que hacerlo sin ningún tipo de apoyo» <sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Conversación personal mantenida con Casademont en 1990.

## 2. DEL SALONISMO A LA PROFESION.

### 2.1. Consideraciones generales.

En 1959 después de "La 2a. Terré, Miserachs, Masats", se empieza a tener en consideración el trabajo de estos jóvenes fotógrafos y a partir de ese momento les encargan las primeras fotografías. Casademont aprovecha para hacer constar, una vez más, que la fotografía sirve para algo más que participar en los salones: «El verdadero meollo de la fotografía de hoy no es, ni puede ser otro, que el de prescindir de una vez para siempre de considerar el salón como meta de la fotografía, y que el fotógrafo dirija de una vez por todas, su atención a la publicidad, a la prensa y a la ilustración; en otras palabras no creemos que la estética actual pueda prescindir de una base esencialmente utilitaria, sin la cual cualquier actividad artística podría llegar incluso a carecer de justificación»<sup>30</sup>. Esta era la diferencia que establecía la discrepancia entre estos jóvenes fotógrafos y los amateurs de las sociedades, pues aunque todos se iniciaron al cobijo de ellas, pronto unos cuantos decidieron apartarse y buscar un camino que les aportase otro tipo de satisfacciones, aquéllas que estuviesen más vinculadas a la profesión; la falta de tradición profesional les ofreció la posibilidad de construirselas a su medida y, en definitiva, crear

---

<sup>30</sup> ANAXAGORAS. "Una muestra de arte vivo" AFAL. Noviembre-Diciembre 1959.

su profesión.

Mientras Miserachs estudiaba medicina, la editorial Seix y Barral le fue comprando fotografías para portadas de novelas, esto le ofreció la posibilidad de conocer a Carles Barral y también a Joan Petit quien manifestó amistad e interés por su trabajo.

El primer encargo, un cartel para el Premio Biblioteca Breve de Formentor, en su primera convocatoria, obligó a que se trasladase a casa de Camilo José Cela que, en aquellos momentos, era representante de Seix Barral en Mallorca. Realizó las fotos que le habían encargado mientras Cela, su anfitrión durante la corta estancia en Mallorca, le descubría los parajes de la isla. Por aquel entonces era muy joven, tenía sólo veinte años y recuerda ahora que, pensó que ser fotógrafo seguramente le reportaría un sinfín de alicientes.

Recibió también varios encargos para la revista PAUTA, una pequeña revista que editaba y dirigía Jordi Reyes Planas, "pretendidamente profesional" y subvencionada por la publicidad.

Empezó también un largo período de colaboraciones con arquitectos, escultores y pintores, en el que se dedicaba a realizarles retratos y books de la obra. El pago del trabajo se obtenía mediante el trueque de obras. Algunos de los artistas con los que trabajó fueron los escultores Marcel Martí y Xavier Corberó, los pintores Hernandez Pijoan y Joan J. Tharrats, los arquitectos Xavier Busquets y Subirachs, realizando para éste último los escaparates de la Sala Gaspar. De estos intercambios

surgieron posteriormente encargos profesionales.

Un trabajo interesante fue el que le pidió el arquitecto Xavier Busquets, después de haber ganado el concurso en el que se le adjudicaba la realización del Colegio de Arquitectos. Estaba previsto que Picasso efectuase los esgrafiados de la fachada del edificio, y para que tuviese una idea del espacio, de las actividades y de la gente que circulaba en ese entorno, le encargó una colección de fotos de lo que allí sucedía, en el transcurso de la primavera del año 1959.

Este mismo arquitecto preparó un stand para la casa Aiscondel en la Feria de Muestras de Barcelona encargándole unas fotos murales sobre las aplicaciones del plástico en la industria. Se trataba de un trabajo muy libre que le permitió aprender mucho.

Estos primeros encargos fueron interrumpidos por las milicias universitarias, y no fue, sino al cabo de dos años de escarceos en el mundo de la fotografía profesional, y como consecuencia de esos trabajos, que se vio obligado a interrumpir el quinto curso de medicina. Con unas dudas cada vez mayores, acabó como pudo el curso y todavía se matriculó en sexto; sin embargo, el tiempo le dio la respuesta, no volvería más a clase.

Nuestro joven fotógrafo se hallaba inmerso en un entorno cultural en el que el aglutinador fue, seguramente, el afán de renovación, el ansia de conocer Europa y el mundo entero, y la búsqueda de una cultura interclasista.

Tanto él como la mayoría de sus colegas provenían de familias acomodadas. Más intelectual que políticamente estaban comprometidos contra el franquismo, sus significados y sobretodo sus limitaciones, y buscaban de tener amigos de toda clase y condición. Se relacionaban con profesionales de diferentes campos, y esencialmente con los que fabricaban la cultura en aquel momento. Su afán era el de interrelacionar disciplinas y clases sociales diferentes; esto es lo que resultaba "divertido y creativo". Los centros operativos estaban a menudo en la Costa Brava, en Cadaqués, Palamós, etc.

Uno de los centros de reunión en la ciudad era la calle Tuset. En la segunda mitad de los años sesenta se convirtió Tuset Street, el último grito de Barcelona. Era la calle de las chicas con minifalda, los caballeros vestidos a la nueva moda, los bares decorados con carteles de ciencia ficción, las boutiques internacionales, y los replanteamientos de las relaciones intersexuales.

El peluquero Iranzo, fue uno de los primeros en establecerse en Tuset; otro pionero, Joaquim Pujol Balaguer, era el propietario del bar Stork, situado dentro de las galerías Arcadia. El Stork, ya desde la posguerra, era un centro de reunión de escritores y poetas. Otro lugar importante fue el cabaret La Cova del Drac, que dirigía el novelista Josep Ma. Espinás y que estaba dedicado exclusivamente a la "nova cançó", por las tardes se podían oír canciones "ye-yé" y por las noches canciones protesta. The Pub Tuset, era uno de los centros de

encuentro, estaba frecuentado por las nuevas oleadas de jóvenes elegantes y por las modelos publicitarias de las agencias vecinas. Y Anahuac e Ischia eran el lugar de reunión de los publicitarios de la zona <sup>31</sup>.

El Stork y la Cova del Drac fueron los lugares más frecuentados por integrantes de la "Escuela de Cine de Barcelona", la "Gauche Divine" y todos aquellos que estaban vinculados con la cultura del momento.

---

<sup>31</sup> SERRALLONGA, Joan de. "Tuset Street, un enclave "in" en Barcelona". TRIUNFO. 21 Octubre 1967.

## 2.2. La Escuela de Cine de Barcelona.

La Nouvelle Vague, el Free Cinema, el Junger Deutsche Film o el Nuevo Cine Español rompieron muchos de los esquemas - industriales y expresivos- establecidos por la generación inmediatamente anterior. Pero no debe olvidarse que sus experiencias fueron siempre tuteladas por el papel de los respectivos Estados, conscientes de la necesidad de responder a una creciente presión social mediante su interesada inversión cultural en una serie de jóvenes cineastas.

El "Cine Español Independiente", heterogéneo cajón de sastre que contiene todos aquellos films mayoritariamente realizados en condiciones en las que no deben confundirse los términos de marginalidad y vanguardismo, y la Escuela de Barcelona, mítica reproducción de algunos estigmas precedentes de los Nuevos Cines occidentales, aplicados -con una decidida voluntad suicida- a la realidad española del momento.

La Escuela de Barcelona fue bautizada oficialmente (a imagen y semejanza de la de Nueva York, el más vanguardista de los Nuevos Cines occidentales) en un artículo insertado en la columna que Ricardo Muñoz Suay publicaba semanalmente en **Fotogramas**.

Entre ellos no había en común ni ideología, ni estética, ni metafísica, ni religión, ni posición política, ni siquiera -las más de las veces- gustos comunes. Eran, fueron y siguen siendo,

aunque de otro modo, extremadamente distintos en su estilo de vida, en sus costumbres, en sus hábitos, en sus relaciones con las mujeres o las bebidas, en su relación, crítica o no, reservada o no, con la sociedad, con las estructuras sociales y económicas.

«Eran de un lugar y de un tiempo, sometidos a las mismas condiciones cinematográficas de temperatura y presión. A las mismas climatologías de la producción, de la distribución y de la explotación de los films»<sup>32</sup>.

Una de las críticas más reiteradas que se esgrimieron contra la Escuela de Barcelona fue el origen burgués de sus miembros. «La inmensa mayoría del grupo de la Escuela de Barcelona se autofinancia, es el dinero de su padre el que produce la película»<sup>33</sup>. Concretamente, el foco de producción del que surgió la Escuela de Barcelona fue Films Contacto, la empresa creada por Jacinto Esteva. Ricardo Muñoz Suay, su jefe de producción, asumía esta contradicción cuando confesaba que esta entidad "era eminentemente familiar, financiada exclusivamente por la familia de Esteva, lo cual era grave dificultad por la ausencia de una estructura industrial".

Por otra parte, los orígenes profesionales de los integrantes de la Escuela de Barcelona tampoco distaron del de

---

<sup>32</sup> Pierre Kast, "la nueva ola: observaciones, notas y recuerdos", en *Quaderns de la Mostra*, n.3, Valencia, 1984.

<sup>33</sup> Declaraciones de Antxon Ezeiza a un periódico cubano reproducidas por R.M.S. "La misma cara del disco", en *Nuevo Fotogramas*, n.1025, Barcelona, 07/06/1968.

sus colegas europeos. Mientras Jordà abogaba por la «formación no académica ni profesional de los realizadores», en un tono similar al que empleó Chabrol cuando afirmó que «todo lo que hay que saber de la *mise-en-scène* se aprende en cuatro horas»<sup>34</sup>, la realización de ambos movimientos era sustancialmente diversa.

Como en el caso de la Nouvelle Vague, los miembros de la Escuela de Barcelona alternaron repetidamente sus funciones, de modo que Jordà -el más polifacético miembro del grupo- podía aparecer indistintamente como realizador, guionista, actor o miembro del equipo de producción. Del mismo modo, Suárez fue también actor, guionista y realizador, mientras Durán realizaba los más diversos cometidos en cada uno de los rodajes del grupo. A Muñoz Suay se le debe atribuir, en cambio, el papel exclusivo de productor.

La influencia neorrealista fuertemente arraigada en Madrid, a partir de los precedentes constituidos por Juan Antonio Bardem, Luis G. Berlanga y Marco Ferreri, y las características de la Escuela de Barcelona, nacida en cambio, a veinte años vista del neorrealismo y en el seno de unos Nuevos Cines mucho más desarrollados que cuando apareció el movimiento de renovación de Madrid.

En 1967, Durán atacó frontalmente la opción mesetaria afirmando que "en el cine de Madrid aparecen como personajes mujeres feas que dan la sensación de oler mal y que después de la mínima escena amorosa quedan siempre embarazadas y viven grandes

---

<sup>34</sup> Arts-Spectacles, n.658, París, 1958.

tragedias" <sup>35</sup>.

Durán como fotógrafo de modas, estaba vinculado con la escuela catalana formada por Leopold Pomés (descubridor de Teresa Gimpera y Romy), Xavier Miserachs, Oriol Maspons y Colita.

Plenamente conscientes de la utilización de un lenguaje rupturista en relación con los códigos habituales, los miembros de la Escuela de Barcelona jugaron no sólo con las leyes del montaje -proliferan los falsos **raccords** y los saltos de eje- o de la representación, sino con la simultánea destrucción de los mitos.

Tal como ocurrió con la Nouvelle Vague, pronto se hizo evidente la imposibilidad de reivindicar un cine vanguardista desde los mecanismos de una industria conservadora -especialmente en el caso de la distribución- o desde la tutela de una Administración decididamente antidemocrática en el caso español. Agotados los ímpetus iniciales, las cifras de recaudación obtenidas por los films de la Escuela -reducidos al **ghetto** del "Arte y Ensayo"- hablaron por sí solas en términos francamente desoladores <sup>36</sup>.

Entre los miembros de la Escuela de Cine de Barcelona, existe un espíritu de cooperación, de colaboración, que puede dar

---

<sup>35</sup> Joaquim Jordà, "La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán", en **Nuestro Cine**, n.61, Madrid, 1967.

<sup>36</sup> cf. RIAMBAU I MÖLLER, Esteve. "DE VICTOR HUGO A MALLARME (CON PERMISO DE GODARD). Influencias de la Nouvelle Vague en la Escuela de Barcelona". Publicado en Las Vanguardias Artísticas en la Historia del Cine Español. Actas del III Congreso de la AEHC. Filmoteca Vasca. Donostia. 1991.

a sus obras un carácter de homogeneidad que no tienen, y es de esperar que tengan cada vez menos, en el terreno ideológico o estético. El espíritu de grupo, existe en cuanto a negación de un cine tradicional, de unos modos de concebirlo y plantearlo igualmente tradicionales, no existe en lo que se refiere a la estructura de cada obra, a su significado preciso. Cada uno tiene sus propias ideas y es, en mayor o menor medida, productor y autor de su film. Jordá comenta: «Un cine de autor que hable de problemas urgentes es imposible por problemas burocráticos, la censura por ejemplo». Aun aceptándose por tanto, las diferencias y divergencias, pueden considerarse miembros de la Escuela a: Carlos Durán, José Ma. Nunes, Jaime Camino, Vicente Aranda, Gonzalo Suarez, Romà Gubern, Ricardo Levi, Jorge Grau, Joaquín Jordá, Jacinto Esteva, Joan Amorós, Pere Portabella, Miquel Porter, Lasa (?),

Las actrices que colaboraron con los directores de la Escuela de Barcelona, son en su mayoría modelos barcelonesas o que están afincadas aquí, Serena Vergano, Teresa Gimpera, Romy, Irma Wallie, Susan Holmovist. Expresan la necesidad de estos realizadores, de recurrir a un tipo de personaje femenino, distinto del que salía habitualmente en las pantallas, aunque había quienes decían que "era un culto snob a las modelos, por el sólo hecho de serlo»<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Extracto del artículo de SANTOS FONTENLA, Cesar. "Cine: Escuela de Barcelona. Una nueva mirada entre el pop y Mallarmé". TRIUNFO. 18 noviembre 1967.

### 2.3. La Gauche Divine. Bocaccio.

Albert Puig Palau fue el mecenas más representativo de la época. Poseía una magnífica colección de pintura catalana, Casas, Nonells, Picassos, etc. Descubrió a Guinovart, la Chunga, Carmen Amaya y en su casa tanto se podía encontrar a un grupo de gitanos bailando flamenco, como a una banda de negros tocando jazz, a Lou Benet con su órgano Hamond e, incluso, a Gilbert Bécaud dando un recital; era una especie de "Hogar del Artista" en donde el anfitrión se sentía orgulloso de sentar a todos a su mesa.

El edificio en que vivía durante el verano y en épocas de vacaciones estaba en la "Platja del Castell" en Palamós. De estilo renacentista italiano, había sido construido por Duran Reynals, y fue el escenario en el que se rodó la primera película de Gonzalo Suárez, "Ditirambo". Puig Palau era un hombre que se comportaba con gran naturalidad, sin más pretensión que la de rodearse del ambiente que le gustaba, aunque esa actitud trajese como consecuencia el ser un personaje mal visto por la burguesía circundante. Cuando se arruinó y no pudo mantener este ritmo de vida, vendió la casa y se escondió.

Miserachs comenta que «a la gente de la Gauche Divine nos encantaba el cine de la Nouvelle Vague francesa y el italiano de Antonioni, que además de fascinarnos por la forma en que planteaban su discurso cinematográfico, nos fascinaban por lo que

contaban en sus películas, por la forma de vida que planteaban.»

Terenci Moix comenta sobre la época de la Gauche Divine: «Era un momento muy vivo, más que ahora, lleno de inquietudes y provocaciones, con cosas que llegaban de fuera y una necesidad imperiosa de salir. La lucha contra las prohibiciones. Se vivía una gran tensión cultural. De ahí salieron tres editoriales, Anagrama, Tusquets y Lumen. Los personajes que integraban La Gauche Divine, no eran catalanistas, se han hecho después» <sup>38</sup>.

Albert Puig Palau retirado en su piso de la Diagonal recuerda: «Era muy Gauche y poco Divina, pero nada franquista. Manipulada por el PC pero en el fondo era una gran broma, la gran broma de los felices sesenta. Los de la Escuela de Cine de Barcelona, eran burgueses a los que les daba vergüenza llamarse así, y se llamaban progres. Muchos presumían de ser del PC sin serlo; se jugaba a eso» <sup>39</sup>.

Manuel Vázquez Montalbán reflexiona sobre aquellos años con una sonrisa en los labios: «La Gauche Divine, creo que reflejaba el talante de un grupo de burgueses ilustrados y bastante informados que trataron de inventarse una isla en el mar franquista, una isla de permisividad, de tolerancia, de

---

<sup>38</sup> GRACIA, Vicenç. "Gauche Divine: lo que va de ayer a hoy". Suplemento dominical de La Vanguardia. 2 Junio 1985.

<sup>39</sup> Ibidem.

liberalidad. Esto dio lugar a una serie de esfuerzos intelectuales valiosos pero, sobre todo, lo que dio carácter a este movimiento fueron los mirones»<sup>40</sup>.

Manuel Ibañez Escofet, en aquel entonces director del diario Tele/Expres «Conscientemente convertí el Tele/Expres en altavoz y portavoz de la Gauche Divine»<sup>41</sup>.

La prensa calificó a la Gauche Divine como de izquierdas, pero esto fue debido principalmente al momento político, la dictadura, que se vivía en el país durante esos años. «Hacíamos algo así como un trabajo político a escondidas, pero muchos de estos que se definieron como de izquierdas no lo han sido después»<sup>42</sup>, era un poco la moda, el ir en contra del régimen. Al margen de las ideas revolucionarias compartían la intención de querer cambiar un poco el mundo; eran muy jóvenes y tenían ideas.

«La única definición que te puedo dar de aquel grupo es que todos éramos un poco rebeldes pero sin hacer ruido. Porque éramos de la G. Divine pero burgueses, unos mejores que otros, pero con una forma de vida bastante aburguesada»<sup>43</sup>. No iban a Bocaccio de cualquier forma, como unos desarrapados, sino que estábamos todos muy puestos y muy bien vestidos. Se trata en cierto modo de un

---

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Entrevista personal mantenida con Teresa Gimpera en 1990.

<sup>43</sup> Ibidem.

contrasentido, pero que fue importante en aquel momento. «En mi mundo concretamente, el cine y la publicidad, dimos la nota».

Bocaccio nació de la propuesta de Xavier Miserachs, Oriol Regás y Teresa Gimpera. Después del bautizo del hijo de un amigo de ellos que se iba a Ibiza en el que acabaron en una discoteca, parecida a una cueva, en donde había un grupo que tocaba en vivo. Allí se les ocurrió a todos la idea: «¡Estos chicos tendrían que venir a Barcelona!»<sup>44</sup>.

Aquí estaban Bikini, Las Vegas; música en directo tipo jazz, pero todo muy burgués y nosotros queríamos hacer una cosa totalmente diferente. «Casi todos estábamos casados, a pesar de ser muy jóvenes, pero nadie era muy feliz -era el momento de la apertura en que nos empezábamos a plantear cosas cuando nos enamorábamos de otra persona que no era tu marido o tu mujer- y esta era la oportunidad que teníamos de estar todo el santo día con la persona que te gustaba»<sup>45</sup>.

Poco a poco, conseguieron constituir una sociedad, porque los tres solos no disponían del dinero necesario. Las cosas fueron saliendo, volvieron a hacer un viaje juntos a Ibiza para conectar con aquellos chicos y traérselos a Barcelona. Y Así comenzó Bocaccio.

---

<sup>44</sup> *Ibidem.*

<sup>45</sup> *Ibidem.*

### 3. LA PROFESIONALIZACION.

En 1958 Miserachs, en un artículo que publica en AFAL, habla sobre lo que él considera estética fotográfica, y hace una acusación general «somos tendenciosos» dice refiriéndose a todos cuantos escriben en los boletines y revistas fotográficas, y a su vez reivindica: «Nunca he leído una concepción de la estética fotográfica en la que puedan incluirse como obras clásicas las de Cartier-Bresson, Ernst Haas, Irving Penn, J.P. Sudre. Y sin embargo somos muchos los que les tenemos por verdaderas personalidades»<sup>46</sup>. El ya había llegado a la conclusión de que la fotografía era "un gran vehículo de comunicación" -y así lo manifestaba después de ver el catálogo de "The Family of Man"- por lo tanto, los modelos que en ese momento circulaban por su mente eran aquellos que estaban cerca del reportaje fotográfico.

Como Casademont puntualiza: «¡Esta no es la primera ni la última vez que lo digo!, nuestro movimiento, la Tercera Vanguardia (la Segunda fue el movimiento de las Artes Decorativas), contra lo que después hayan querido decir los intelectuales, no fue un movimiento estético, sino sociológico. Estos chicos, Terré, Miserachs y Masats, estaban pura y simplemente deslumbrados. ¡Y era lógico que lo estuvieran! Deslumbrados por la agencia Magnum, por Capa, por los fotógrafos de Life. ¡Es muy natural! Y claro... ¿Qué hacían sus ídolos? Pues

---

<sup>46</sup> MISERACHS, Xavier. "Estética Fotográfica". AFAL. Enero-Febrero 1958.

iban a fotografiar la guerra y allí morían, como Capa. Y ellos... ¿qué querían hacer? ¡Pues lo mismo! Y por eso se dedicaron a la fotografía de reportaje, a la fotografía que consecuentemente fue primero de reportaje y después de denuncia. ¡Tomaron conciencia!»<sup>47</sup>.

Pero, no era fácil conseguir trabajo de aquello que deseaban y tuvieron que someterse a hacer una serie de trabajos que se alejaban bastante del "ideal". «Jo sabia molt bé que volia anar cap a la fotografia de reportatge, de carrer, de viatges. Però a començaments de la dècada dels seixanta no hi havia mercat per a aquesta fotografia, estava tot just naixent»<sup>48</sup>.

Para Colita también el reconocimiento del nuevo fotógrafo profesional fue un tarea larga y difícil, aunque, desde el presente, aquella situación original presente ciertas ventajas: «hemos tenido la suerte de crecer al mismo tiempo que el mercado, antes no éramos más de diez fotógrafos en Barcelona para realizar las primeras fotografías y los primeros libros...»<sup>49</sup>.

La gente pensaba que era tan sólo un trabajo de diversión, y... es evidentemente que se divertían, pero además, trabajaban incansablemente. La forma de obtener el reconocimiento pasaba por ir todo el día con la máquina colgada al cuello regalando fotos a todo el mundo para conseguir darse a conocer «Quan ens

---

<sup>47</sup> Conversación personal mantenida con J.M. Casademont en 1.990.

<sup>48</sup> COLITA / X. MISERACHS. Conversación transcrita por Xavier Fabrés Colección: Diàlegs a Barcelona, n.22. Ajuntament de Barcelona. 1a. edición Febrero 1988.

<sup>49</sup> COLITA en ibídem.

invitaven a dinar, retratàvem des de la minyona fins el gos, passant per la senyora, el senyor i els nens de la casa. Ens agradava i era una manera de fer un exercici professional, tot agraint la invitació i fent contenta aquella gent»<sup>50</sup>.

Oriol Maspons había descubierto que en las librerías "de viejo" tenían Vogues, Elles y Harper's Bazaars atrasados a muy buen precio. En ellos se podían ver buenas fotografías de Avedon y de otros fotógrafos interesantes «amb vaig adonar de que aquell era un món diferent, las fotos que a mi m'interessaven estaven publicades i les que no, estaven penjades en els salons dels concursos»<sup>51</sup>. Los criterios con que había aprendido a valorar las buenas fotografías de los concursos, no le servían para valorar las que aparecían en estas revistas. Empezó a ir por la Agrupación con las revistas de moda bajo el brazo y a manifestar públicamente el interés que sentía por ellas, obteniendo como respuesta la desaprobación y alguna que otra crítica poco afortunada. El Dr. Crous llegó a decir: «este chico debe ser maricón, porque siempre va con revistas de mujeres bajo el brazo»<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> Entrevista personal mantenida con Oriol Maspons en 1990.

<sup>52</sup> *Ibidem.*

### 3.1. El estudio.

En 1960 Maspons y Miserachs, fascinados por la profesionalidad que se desprendía de las fotografías de moda, se les antoja que, tal vez el camino que debe seguir su profesionalidad, pasa por montar un estudio y dedicarse a la moda y a la publicidad. Con lo cual, después de haber llegado a esta reflexión y sin dudarlo, cogen el seiscientos recién comprado de Maspons, y ponen rumbo a París para conocer a los fotógrafos de moda "pura raza" para ver como tienen instalados sus estudios y así tomar modelo de ellos.

Una vez llegados a París, el primer fotógrafo que les recibe es Guy Bourdin, del VOGUE francés. «Estuvo muy amable con nosotros y hasta nos invitó a un Whisky. Pero lo bueno vino después, cuando de una caja empezó a sacar transparencias Ektachrome 18x24 y 24x30. Oriol y yo nos mirábamos de reojo y no sabíamos que cara poner. Paisajes, fotos abstractas, todas hechas en plan amateur, con una calidad y un buen gusto impresionante. Nos contaba que cuando le encargaban un trabajo, pasaba unos días pensándolo antes de hacerlo. Es de suponer que al hacer las facturas amortizaba luego estos días... pues de lo contrario no podría divertirse haciendo Ektachromes 24x30 para matar el tiempo ni podría ofrecer Whisky al primero que llega.» Otra visita obligada fue el Studio Chevalier-Astorg, en donde se hacían las fotos de ELLE. «Disponían de dos platós, en uno de ellos,

relativamente pequeño, trabajaba un equipo de ocho personas "desde el fotógrafo hasta una señora que, plancha en mano, iba corrigiendo las arrugas que pudiesen aparecer en la mantelería que estaban retratando. Disparaban sistemáticamente cinco placas de color 9x12 de cada punto de vista, para aprovechar tan sólo una de ellas.» Después bajaron al plató grande, estaba muy bien equipado, en él se realizaban las fotos de moda, teniendo incluso la oportunidad de ver trabajar a Emerik Bronson y William Connors. Visitaron luego a Chevalier, autor de las 300 primeras portadas de ELLE, en aquellos momentos, director de la parte fotográfica de la revista.

Y por último la entrevista más impactante fue la que realizaron a William Klein. «Hace de todo: su libro "New York" y el todavía mejor "Roma", con fotografías movidas, desenfocadas y estupendas. Hace fotos de moda para VOGUE con una distinción y una pulcritud inmejorables, diseña las portadas de la revista italiana DOMUS, tiene su estudio lleno de grandes cuadros en los que no hay más que ensayos tipográficos, va a hacer cine y prepara un nuevo libro, "Moscú". Es el tipo que más me impresionó. Hace de todo y todo lo hace fantástico, nuevo. Gracias a Klein y a Bourdin pudimos ver el Studio VOGUE, un estudio equipado casi exclusivamente con grandes paneles móviles de tubos fluorescentes. Algo interesante, de verdad y parece muy eficaz»<sup>53</sup>. Las manifestaciones de Miserachs son muy evidentes

---

<sup>53</sup> MISERACHS, Xavier. "Oriol y yo hemos ido a París". AFAL. Mayo-Junio 1961.

fueron a París a curiosear y volvieron fascinados. Este viaje resultó ser decisivo, les dio el coraje necesario para emprender una nueva orientación a su recién estrenada profesión, el rumbo: la moda y la publicidad, el norte: William Klein.

Es difícil puntualizar en que momento empieza la profesión, evidentemente hay un tiempo de transición, de aprendizaje (por supuesto autodidacta), pero podríamos convenir en que, opta por ser un profesional, en el momento en que determina instalar su propio estudio en 1960. Un profesional que decide lo que hará hoy, sin saber que ocurrirá mañana, lo cual provocará que no se especialice dentro de la profesión y que vaya realizando trabajos muy diversos. Y aunque son varios los modelos que pretende seguir, la realidad obliga y los encargos que llegaban al estudio estaban lejos normalmente, de cualquiera de esos modelos.

«El meu estudi es justificava econòmicament per alguns encàrrecs d'incipients agències de publicitat. Teníem un tipus de fotografia que podíem utilitzar per a cualsevol producte tot sols canviant l'objecte als dits de la model, la Margit Koscis. Treballàvem sovint amb una mateixa model. Ara em sembla delirant quan veig al meu arxiu la Margit anunciant tota mena de productes diferents a través de pràcticament la mateixa fotografia, amb la positura una mica canviada»<sup>54</sup>. La verdad es que eran pocas las modelos de que se disponía, para ellas eran también los inicios

---

<sup>54</sup> COLITA / X. MISERACHS. Conversación transcrita por Xavier Fabrés Colección: Diàlegs a Barcelona. n.22. Ajuntament de Barcelona. 1a. edición Febrero 1988.

de la profesión y aprendían a maquillarse y a vestirse observando las páginas de las revistas VOGUE, ELLE, HARPER'S BAZAAR, que era en donde también aprendían nuestros jóvenes fotógrafos.

Las modelos españolas más solicitadas de aquel momento eran Margit Koscis, Antoñita Oyamburu que luego se hizo llamar Sonia Bruno, Romy, evidentemente Teresa Gimpera, Encarnita Pacheco que trabajaba casi siempre con Miserachs y como bien dice Colita «...y alguna extranjera que llegaba, más que nada para tomar el sol y beber vino pero... como "estaba buena", le hacían fotos.»<sup>55</sup> En la conversación que mantienen Colita y Miserachs en "Diàlegs a Barcelona" dice ella «Tots els fotògrafs les volien grassonetes i rosses" y contesta él "Es clar, que semblessin sueques!»

Teresa Gimpera comenta que fue Leopoldo Pomés quien le enseñó lo que era la profesión de modelo, él consiguió la transformación de chica casera e inexperta, en mujer sofisticada. «Aquí había muy pocas personas que se dedicasen a la publicidad, pero una cosa es ser fotógrafo y otra tener sentido publicitario en fotografía. En aquella época tú misma te maquillabas, te peinabas y además llevabas una o dos maletas con ropa para poder escoger aquello que conviniese, no como ahora que hay un especialista para cada cosa»<sup>56</sup>. Me comenta también que su éxito radicaba, además de ser una "chica bombón" y parecer extranjera, en que, cada vez que la llamaban para hacer fotos o un spot, ella se desplazaba con una gran maleta llena de ropa y zapatos,

---

<sup>55</sup> Conversación personal mantenida con Colita en 1990.

<sup>56</sup> Conversación personal mantenida con Teresa Gimpera en 1990.

resolviéndoles la papeleta a los fotógrafos muy cómodamente.

Desde el año 1961 al 1963 Colita estuvo trabajando en el estudio de Miserachs. Comenta con sarcasmo: «Me propuso que trabajase en lo que ahora denominaríamos Stylist, pero realmente era un eufemismo porque, en realidad, yo hacía de todo allí: lavar, fregar, atender el teléfono, vestir a las modelos (que en aquella época iban hechas un asco).» Al poco tiempo, comenzó a ayudarlo en el laboratorio, «me metí en el laboratorio porque me gustaba mucho, y allí aprendí el oficio de fotógrafo, o por lo menos los rudimentos del oficio de fotógrafo»<sup>57</sup>. Entonces se estaba tirando el Barcelona Blanc i Negre (en el año 1962) y las fotos corrían por el laboratorio. «El blanco y negro que yo hago se lo debo a Xavier, y el tipo de estética que practico en fotografía proviene claramente de la Escuela de Fotografía de Barcelona de los años 60. Y digo Escuela de Fotografía porque creo que es algo que verdaderamente existe, un concepto de la fotografía en blanco y negro que nace en Barcelona con los fotógrafos Català-Roca, Leopold Pomés, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Ramón Masats y Julio Ubiña»<sup>58</sup>.

La postura que pretendía mantener Miserachs ante la fotografía, esa herramienta de comunicación entre la comunidad humana, le hacía cuestionarse su posición dentro de la publicidad y la moda. En los "Diàlegs a Barcelona" manifiestan: Miserachs «La fotografia no és la veritat. Cal no confondre-ho: una cosa és

---

<sup>57</sup> Entrevista personal mantenida con Colita en 1990.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

la veritat i una altra cosa és la fotografia que correspon a aquesta veritat.» Colita: «Però nosaltres aixequem acta notarial de la realitat, passada pel nostre catalitzador. La nostra tria constitueix un acte de voluntat y de poder.» Miserachs «La credibilitat que té la fotografia es fa servir per dir mentides en alguns casos.» Colita «Sí, en la publicitat i la moda. Segurament per aixó cap de nosaltres dos s'ha decantat per la publicitat.» Miserachs «També per una altra raó. Els fotògrafs de la nostra generació som uns individualistes empedreïts i se'ns fa incòmode treballar amb equips grans, amb agències de publicitat y amb directors artístics.» Colita «Treballar en publicitat és vendre't per un plat de lleties. Per a mi és important tenir la sensació que estic fent la història del segle amb les meves fotografies, que tenen un valor.»

Insiste Miserachs más adelante «la moda m'interessa, em diverteix i m'apassiona, però posat al carrer. Es a dir, la moda que arriba al carrer, com va vestida la gent en cada moment. M'hi fixo molt. M'agrada la moda com a llenguatge de la gent»

### 3.2. El reportaje.

Mantiene el estudio hasta el 69, momento en que ya había conseguido un contrato para trabajar de reportero gráfico en TRIUNFO. «Pensaba que este trabajo de reportero, duraría toda la vida, y decidí prescindir del estudio. Y aunque no pude seguir con él, porque no encontré clientes, no me arrepiento de haberlo hecho»<sup>59</sup>. Su gran anhelo era el poder utilizar "el mundo" como estudio.

Fue una lenta transición la que propició el paso de fotógrafo de estudio a reportero gráfico, y en ella que se fueron compaginando todo tipo de encargos. Las primeras colaboraciones fueron con SABADO GRAFICO. Más tarde Manuel Vázquez Montalbán que era el corresponsal de TRIUNFO en Barcelona, le encargó dos reportajes, uno sobre la Escuela de Cine de Barcelona, y otro de Tuset Street. Miserachs era amigo de todos ellos, no tuvo ningún problema para hacer el trabajo, sino todo lo contrario. Los reportajes que entregó, tuvieron buena acogida en la redacción de TRIUNFO y Ezcurra, Director de la revista, un poco fascinado por el cosmopolitismo de Barcelona, por la Gauche Divine y por Tuset Street, decidió, según Miserachs, que a la revista le interesaba contratar a un fotógrafo barcelonés, alguien que estuviese muy vinculado a ese ambiente y sin dudarle pensó que Miserachs podía ser el elegido. Le hicieron un contrato de corresponsal gráfico

---

<sup>59</sup> "¿Quién es quién? Xavier Miserachs" FLASH FOTO. n.6. 1974.

en Europa con disponibilidad y exclusiva, esto implicaba que debía estar disponible en cualquier momento y que no podía trabajar para ningún otro semanario o publicación periódica, pero en sus ratos libres, podía hacer las fotos que quisiera. Durante los cerca de dos años que duró esta colaboración le tuvieron totalmente dedicado. Por su cosmopolitismo, y su saber hacer, se convirtió en el fotógrafo estrella de TRIUNFO. Los trabajos que realizó para ellos tenían, como él dice, la dimensión de "caliente actualidad". Tuvo la oportunidad de fotografiar desde el "Mayo del 68 francés" hasta la llegada de los tanques rusos a Praga.

Sin embargo al cabo de estos dos años empezaron los problemas en TRIUNFO, hasta que finalmente al quebrar Movierecord, grupo al que pertenecía la revista, la revista tuvo que ser clausurada. Fue a partir de entonces cuando comenzaron sus pinitos en el mundo del cine.

### 3.3. Experiencia cinematográfica.

En la época del cine Underground, Miserachs recibe una llamada de Enrique Vila-Matas que le solicita que sustituya a partir del día siguiente, al director de fotografía de su película que le acababa de fallar «Jo no sabia ni carregar una càmera de 16 mm., però em vaig arriscar.» El rodaje, que se efectuó casi en su totalidad en exteriores, tenía como protagonista a Silvia Poliakov. Pocos días después del rodaje, en la sesión de proyección... «El resultat em va semblar la meravella del segle, començant pel simple fet que hagués sortit alguna cosa... Vaig tenir la sensació que allò del cinema estava tirat de fàcil.» Al cabo de pocas semanas Emma Cohen le pidió que le dirigiese la fotografía de un cortometraje suyo, cosa a la que también se arriesgó. «Vaig confirmar la sensació de que ja ho tenia per la mà.» El próximo paso fue dirigir su propio cortometraje «He tingut la sort de que no el veiés ningú... Altrament, em sembla que ja no m'haurien encarregat mai més fotografies!».

Después de esto, contactó con Miserachs un promotor que se había enriquecido vendiendo parcelas de urbanizaciones en Ibiza. Estaba enojado por la imagen que se había dado de la isla en la película *More*, en la que sólo se mostraba el ambiente de hippies y drogadictos. Como esto podía perjudicar su negocio, quiso producir otra película que presentase una Ibiza diferente,

risueña.

Del guión se encargó el americano Clifford Irving, residente en la isla que conocía muy bien el trabajo cinematográfico. El productor embaucó en el proyecto a Terry Thomas y a Ursula Andress como protagonistas. "Aleshores sí que em va començar a entrar cert pànic ¿com li deia jo a l'Ursula Andress que no ho havia fet bé i que calia repetir l'escena?" Afortunadamente la película no llegó a realizarse porque el guionista ingresó en prisión por haber escrito unas falsas Memorias de Howard Hughes. «Però va haver-hi un moment en que jo ja em veia dirigint a l'Ursula Andress en un llarg-metratge... La fórmula suposo que hauria estat contractar un bon ajudant de direcció, com fan tots els directors que no en tenen ni idea» <sup>60</sup>.

Posteriormente reemprende el trabajo de fotógrafo y colabora durante varios años con GACETA ILUSTRADA, hasta que finalmente entra como director de la misma Ansón, que llega a la revista con su equipo de colaboradores. También trabajó para el INTERVIU en la primera época de la revista. Ilustró la llegada de Khomeini a Irán, un reportaje sobre Idi Amín Dada, etc. Durante una época viajó mucho para ellos llevando a cabo una labor interesante, hasta que le empezaron a pedir "cosas raras", la mayoría escándalos extrañísimos. En la primera época de la revista se habían publicado reportajes importantes, pero después

---

<sup>60</sup> COLITA / X. MISERACHS. Conversación transcrita por Xavier Fabrés Colección: Diàlegs a Barcelona. n.22. Ajuntament de Barcelona. 1a. edició Febrero 1988.

del caso Vinader, el equipo dirigente saltó y sus sucesores propiciaron un tipo de reportaje que formalmente parecía duro, pero que su contenido era muy blando. Un grupo de colaboradores que se escindió de INTERVIU, crearon el MAGAZIN ACTUAL, para ellos realizó varios reportajes.

En 1967 se inauguró la "boîte" y sala de fiestas Bocaccio y en Junio de 1970 sale a la luz el primer número de su revista. Es desde el número cinco y hasta los últimos números en el año 1973, que Miserachs se encarga de la Dirección Artística de la misma.

Los fotógrafos de la época afirman que los que pretendían dedicarse de una forma seria a la profesión no consiguieron encontrar un reconocimiento de su trabajo, como tal, por parte de las instituciones oficiales. No se propiciaban las relaciones con la cultura oficial de la época. Y antes de la muerte de Franco parece que era impensable que las instituciones públicas pudieran ser clientes de los fotógrafos de su generación. Comenta Miserachs: «L'Ajuntament de Barcelona podia necessitar fotografies, com qualsevol altra institució. Però aquestes comandes no ens arribaven mai a nosaltres. Segurament solucionaven la qüestió tot encarregant-ho a un nebot d'un cap de negociat, que tenia una màquina i tirava fotografies...»<sup>61</sup>.

Es más tarde, con la llegada de la democracia, cuando esta actitud cambia considerablemente, y manifiestan que las

---

<sup>61</sup> *Ibidem.*

instituciones públicas se convierten entonces, en clientes importantes de estos mismos fotógrafos a los que antes ignoraban.

Otros encargos relacionados con el mundo de la publicidad eran los de fotografía erótica para las revistas de adultos, tipo PLAYBOY, etc. Y Miserachs no fue una excepción en este terreno, aunque su paso por el "género" resultó ser un asunto efímero. Cuenta que en una ocasión le encargaron una colección de fotos sobre una mujer desnuda en la que él impuso una única condición: libertad para inventar la historia. Esta trataba de una señora que iba al video-club a buscar cintas de partidos de fútbol y que se pasaba el fin de semana excitándose al contemplar a los jugadores. Tanto su contrato como el de la modelo estipulaba claramente hasta dónde debían llegar, incluso las acciones que debía realizar la modelo. Al entregar las fotos, parece ser que los responsables de la revista manifestaron una buena acogida, pero no volvieron a plantearle ningún otro encargo, ya que a pesar de que las fotos eran de su aprobación, la ficción que había creado Miserachs despistaba demasiado la atención del verdadero objeto del "reportaje", el recorrido detallado a través del cuerpo de la modelo.

Miserachs pertenece a ese grupo de fotógrafos que consideran que una de las cosas más importantes de su profesión, es poder asegurar que «no ens hem avorrit mai».

«La nostra vida pot haver tingut alts i baixos, però la feina ens ha apassionat sempre i gràcies a ella ens ho hem passat molt bé. Hem conegut gent divertida, hem viatjat, i hem participat a la vida cultural del país d'una manera molt activa»<sup>62</sup>.

En una entrevista que le efectúan en 1974 la redacción de FLASH FOTO, le preguntan: ¿Que te gustaría hacer que no hayas hecho? «No te diré que todo lo haya hecho bien, pero sí que lo he hecho casi todo en fotografía. Sin embargo..., me gustaría ser colaborador gráfico fijo en una revista y hacer cine en 16 mm.»

En el Apéndice-2 se encuentra una selección bibliográfica de los reportajes gráficos realizados por Xavier Miserachs.

---

<sup>62</sup> *Ibidem.*

## CAPITULO II. LA EPOCA.

### 1. ANTECEDENTES.

Parece prioritario antes de entrar a analizar la época que nos ocupa, los años sesenta, llegar a comprender que sucedió durante la década anterior, los cincuenta, años en que nuestros jóvenes fotógrafos cumplían, en su mayoría, el período de formación en el seno de las sociedades fotográficas españolas.

Para ello, va a ser necesario conocer, aunque sea someramente, cuál fue la función que desempeñaron estas sociedades en el panorama de la fotografía española, pues esta es la clave que nos permitirá comprender la ruptura que se generó en los años cincuenta, y que dio paso a la producción de la década posterior.

En las primeras épocas de la fotografía, la práctica amateur era costosa y delicada y estaba reservada a una minoría acomodada. Desde finales del siglo XIX, la industria fotográfica se interesó por la conquista del mercado de la fotografía amateur, preocupándose en abaratar los precios, renovar los productos y crear cámaras que fuesen de fácil manejo, como la "box-camera" de Kodak que ya funcionaba con película continua.

A principios del siglo XX, la aparición de las nuevas

cámaras de fuelle plegable que los fabricantes europeos introducen en el mercado, como Agfa, Voigtländer y Gevaert, dan como consecuencia una producción importante de fotos de interés familiar. Con lo que gran parte del público deja de comprar fotografías y comienza a adquirir los medios para ejecutarlas. Pero a pesar de que la fotografía comienza a estar al alcance de numerosos bolsillos y de que es mayor la incidencia en el mercado, sus practicantes aún son un número limitado y la mayoría se encuentran entre la clase media y la burguesía. Se desarrolla así, una nueva categoría de practicantes, los aficionados, que a diferencia de los reporteros, fotógrafos industriales y retratistas, no están sometidos a las obligaciones de la profesión; para ellos la fotografía es un instrumento de placer, una diversión, en el interior de un nuevo espacio social: el ocio.

Alrededor de estos años se fundan también la mayoría de las sociedades fotográficas tanto en Estados Unidos como en Europa. Estas sociedades integradas generalmente por personas acomodadas, no carecen de cierto prestigio social. Sus estructuras administrativas y financieras funcionan eficazmente; perciben las cotizaciones, eligen los comités y preparan las sesiones regulares, en el curso de las cuales los miembros escuchan a un conferenciante venido del exterior, descubren procedimientos técnicos, se informan sobre el material y los productos nuevos, se comunican los resultados sobre experiencias inéditas, se

intercambian publicaciones locales o internacionales y, sobre todo, comparan sus fotografías.

Esta "confrontación" de imágenes tiene lugar principalmente en el seno de las exposiciones, que atraen a un público numeroso y asiduo. Se trata de los Salones anuales, que presentan una selección de las mejores obras producidas durante el año por los miembros de las asociaciones. Las grandes exposiciones internacionales, organizadas cada año por una u otra sociedad constituyen el foro internacional de las diferentes asociaciones. Estas confrontaciones tienen como consecuencia el ejercer una selección severa entre las obras y asegurar la homogeneidad estética en la creación de imágenes.

Se editan catálogos de exposiciones y portafolios. Los boletines de las asociaciones más prestigiosas publican en papel de lujo, y con abundantes ilustraciones fotográficas, acompañadas regularmente de textos originales, que escriben los propios socios. Cada asociación está abonada al boletín de las demás, reproduciendo a veces el contenido de algunos textos que les parecen de interés, estableciéndose incluso la colaboración entre las "plumas" de las distintas sociedades. Sin olvidar los múltiples manuales prácticos, las monografías técnicas y, particularmente, los ensayos que no cesan de insistir en el mismo problema: «¿La fotografía es un arte?». La famosa cuestión suscita una variedad infinita de respuestas, que, por regla general, son tanto sofismas como justificaciones menores o de una

gran estrechez de miras, pero que, ya sean panfletarias o militantes, cimentan la fachada del pictorialismo internacional, en su proyecto de reconocimiento de la fotografía como una de las bellas artes. Las asociaciones negocian también con los poderes públicos y con los organismos encargados del lanzamiento de las obras de arte, donde sus fotógrafos exponen bajo las etiquetas de sus asociaciones respectivas. En fin, las asociaciones mantienen relaciones privilegiadas con las galerías y con todos los agentes del mercado del arte <sup>63</sup>.

Como consecuencia del nuevo espacio social otorgado a la fotografía por los intereses industriales, de su aparente "democratización", ciertos aficionados y profesionales se creen con el deber de reaccionar ante esta vulgarización de la fotografía y deciden imponer un "control de calidad". Hay que elevar la imagen mecánica al prestigio del "arte", y para ello es necesario caracterizar el trabajo del fotógrafo como el trabajo de un artista, dotar a la fotografía de un nuevo sujeto que sólo confía en aquello que le personaliza a los ojos de los demás: su "inspiración de artista", su "sensibilidad".

El pictorialismo renueva la eterna cuestión de la relación entre la pintura y la fotografía. Unas veces con un mimetismo acomplejado y otras en estrecha competencia, pretende reclamar el prestigio de la fotografía como una de las bellas artes.

---

<sup>63</sup> Cf. MELON, Marc. "Más allá de lo real: la fotografía artística", en Historia de la fotografía de Lemagny y Rouillé, Ediciones Martinez Roca, S.A. Barcelona, 1988.

Los fotógrafos aficionados no tienen preocupaciones económicas, y tampoco obligaciones profesionales, pero saben que para conseguir el reconocimiento oficial de la fotografía es necesario integrarla en el "mercado del arte" y, consecuentemente en el sistema de las bellas artes. Para conseguir el prestigio de las obras (fotografías) y poder rivalizar con las artes gráficas o pictóricas dentro del propio sistema de las bellas artes, va a ser necesario sumergir a la fotografía en el baño cultural y filosófico pertinente, que le permita desprenderse de la "conquista de la realidad" de que ha sido objeto durante el primer medio siglo de su existencia. La ordenación y coherencia de este "discurso" llevará implícita la necesidad de establecer ese "control de calidad" antes mencionado, que hábilmente será ejecutado por los seleccionadores (jurados) de los Salones y Exhibiciones, que no harán sino "dar prestigio" a estas actividades, generándose así, una serie de confrontaciones que asegurarán la homogeneidad estética en la creación de imágenes. De este modo, Salones y Exhibiciones servirán para canalizar las tendencias y demostrar su coherencia y organización.

El movimiento pictorialista toma conciencia de su papel histórico, y es el primero en echar una ojeada retrospectiva a las obras de los fotógrafos del pasado, para reconocer y acreditar a sus precursores. Esta tendencia pictorialista, que compite con el fotoperiodismo y la fotografía documental, que se mantiene desde finales de siglo XIX hasta entrados los años 20 y

se regenera con otras militancias, otras formas que, pertenecientes también al pictorialismo, siguen el camino trazado por el sistema de las bellas artes, y consecuentemente por el "mercado del arte".

Algunas sociedades españolas se fundan en estas fechas, tal es el caso de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, en 1899, el de la Sociedad Fotográfica Aragonesa, en 1904 y, más tarde, en 1923 la Agrupación Fotográfica de Cataluña. Las características de estas sociedades son muy parecidas a las de Europa y a las de Estados Unidos, quizás con una menor incidencia social, dadas las especiales características de la sociedad española del momento. Pero las sociedades Europeas y Americanas sufren una progresiva evolución en sus tendencias que está vinculada al desarrollo del "mercado del arte" al que están estrechamente relacionadas. Las asociaciones negocian con los poderes públicos y con los organismos encargados del lanzamiento de las obras de arte; por ejemplo, las Exposiciones Universales, de París en 1889 y 1900, de Amberes en 1894, de Lieja en 1905, donde los fotógrafos exponen mediante las etiquetas de sus asociaciones respectivas. En 1886, el director del Museo Nacional de los Estados Unidos concluye las negociaciones para la primera compra de fotografías en tanto que obras de arte, por un total de 300 dólares. El mismo año, el gobierno belga crea un museo Fotográfico, anejo a los Museos Reales de Arte y de Historia. En fin, las asociaciones mantienen relaciones privilegiadas con las galerías y con todos

los agentes del mercado del arte <sup>64</sup>. Pero como ya he dicho, ésta es una característica "extranjera", nuestras sociedades adolecen de este tipo de relaciones con el "mercado del arte" y esto hace se que perpetúe un enquistamiento que perdura alrededor de cincuenta años, durante los que coexisten diversas tendencias pictorialistas que se manifestarán, mediante ciclos repetitivos, que perduran hasta hoy.

---

<sup>64</sup> *Ibidem.*

2. LOS AÑOS CINCUENTA Y EL PROBLEMA DE LA FOTOGRAFIA MODERNA:  
"IL FAUT ÊTRE MODERNE".

La principal cuestión que planteaban revistas y boletines de las asociaciones se centraba en torno a las relaciones entre arte y fotografía con el último propósito del reconocimiento social del valor artístico de la fotografía. El viejo e irresuelto dilema de si la fotografía era o no un arte adquiría un significado social preciso: la "dignificación" de la fotografía. Pero, se adoptaron algunos términos artísticos; fotografía clásica o antigua, en contraposición a fotografía nueva, moderna o de vanguardia, taxonomías tomadas en préstamo del arte de la época y que sólo contribuyeron a aumentar la confusión.

Ignacio Barceló manifestó, en el editorial del tercer número de Arte Fotográfico (AF), la pretendida imparcialidad que caracterizaría a la nueva revista: «Queremos dejar bien sentado y de una vez para siempre, que en Arte Fotográfico no nos inclinaremos por ninguna moda artística. Defenderemos siempre aquellas obras que nos cautiven por alguna razón que esté apoyada en el Arte más puro, sea cualquiera el procedimiento elegido por el artista para presentarnos su creación»<sup>65</sup>. Y ante la complejidad que implicaba establecer los "criterios" del equipo

---

<sup>65</sup> BARCELO, Ignacio. "En el justo fiel". AF. Marzo. 1952. p.65

en la valoración de las fotografías, salía al paso magistralmente con una cita de dudosa procedencia que decía: «**las buenas obras son aquellas que al contemplarlas nos satisfacen, porque nos dicen algo, y malas las otras, las que no nos dan ni frío ni calor**»<sup>66</sup>, es decir, que una fotografía es buena cuando nos gusta y mala cuando nos desagrada. Este parece que era el "criterio" que también usaban los jurados de los salones, tanto nacionales como extranjeros, luego... era un "criterio" que gozaba de reconocimiento universal. Más, el problema era ejercerlo, y para ello era necesaria una preparación "artística", que asegurase la certeza del veredicto que debía establecerse entre el concepto de la obra, su técnica o su composición; «sin este conocimiento mínimo no sería posible emitir un juicio exacto entre dos obras distintas»<sup>67</sup>. Pero, ¿quiénes son los que tienen una formación artística? ¿Cómo sabemos que quien juzga una obra, está capacitado para dar su opinión? He ahí el problema. J. Roig Espinosa ante estas cuestiones comentaba: «no hemos de buscar la aprobación de la masa, sino la felicitación de los que consideremos maestros»<sup>68</sup>. Pero, ¿se emiten de forma debida los fallos de los concursos fotográficos por quienes actúan de jurados? y afirma seguro «sí, pues sólo actúan de jurados quienes cultivan nuestro arte y han creado obras con las que han demostrado ser artistas, aunque... a pesar de que un artista deba

---

<sup>66</sup> *Ibidem.*

<sup>67</sup> *Ibidem.*

<sup>68</sup> ROIG ESPINOSA, Jaime. "Cómo fallar, sin fallar". AF. 1952. pp.428-429.

estar capacitado para juzgar una obra, a veces no lo está; se da también el caso de otras personas que no han sido capaces de crear obras y pueden juzgarlas, porque sienten en su interior el arte y se extasían ante ellas, aunque se vean impotentes para exteriorizar sus vibraciones. Entonces... ¿Cómo lograrlo? Metodizando, no el arte de hacer fotografías, que como arte no admite métodos, sino el procedimiento de emitir el fallo»<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Ibidem.

## 2.1. Primer intento de modernización: Luis Navarro y el Salón de Fotografía Moderna.

El movimiento renovador de la fotografía española se inició en la Agrupación Fotográfica de Cataluña, aunque pronto, tuvo seguidores en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Esta inquietud fotográfica repercutió en Provincias, surgiendo en Almería un grupo, AFAL, que acabaría por aglutinar a los personajes más significativos de todo el país, sin distinción de lugar.

El primer esfuerzo en abandonar las tendencias pictorialistas corre a cargo de Luis Navarro (Conde Vélez), que desde los primeros números de la revista AF en 1952, comienza a instigar a los aficionados con artículos en los que reflexiona sobre la actualidad fotográfica del país y la necesidad de renovación de la fotografía, definiendo lo que de inmediato debía pasar a llamarse "fotografía moderna": «Es aflictiva la impresión que produce en la actualidad la visita de un Salón Internacional de Fotografía. Aflictiva para un español que quisiera ver a España ocupando uno de los más altos puestos por medio de los cultivadores de este arte. Aflictiva por la impresión de pobreza, de decaimiento, de ruina, que despierta. Nuestro arte fotográfico parece haberse detenido en los comienzos de siglo. Las mismas casitas rústicas continúan emplazadas en los mismos lugares; a su lado brotan los mismos árboles; se ciernen sobre todo ello las

mismas nubes volanderas. Esto frente a la prodigiosa actividad del americano que ha aportado a sus obras el calor de la vida humana, sencilla, natural, cotidiana, y una movilidad de ejemplar dinamismo; frente al rigor plástico del alemán, que ha imbuído una razón moderna a la forma clásica de expresión; frente a esa ingenuidad sin ingenuidad del arte francés, que ha logrado alcanzar las cumbres de la naturalidad y dar a su obra la impresión de cosa premeditadamente inacabada que es la esencia de las formas modernas del arte, como si el autor se propusiera solamente suscitar y exigiese la colaboración inmediata e ineludible del espectador; frente al escolasticismo tradicionalista del inglés, pero más depurado y más quintaesenciado que nunca, frente a todo esto, el artista fotógrafo español se limita a repetir una, dos, tres, mil, cinco mil veces la misma fotografía del mismo caserío y de los mismos árboles que otros produjeron antes que él.

Por otra parte, incapaces de crear una obra nueva, han creado un mito que los defienda de la posición que ocupan en lo inexpugnable de sus trincheras. Han creado un mito al que han dado valor de sagrado: el mito de la técnica. "El tema es rampón y viejo", se oye decir con frecuencia al comentar una fotografía. "Pero la técnica es impecable".

¿Qué es la técnica? La técnica es el arte de producir una técnica fotográfica perfecta, sin rayas, sin manchas, justa de exposición, equilibrada de valores, con negros profundos y blancos puros: una cosa tan perfecta desde el punto de vista del

trabajo cuidado como lo son un reloj despertador, una tostadora de café, un par de zapatos, o una plancha eléctrica. Este valor parece haberse superpuesto a los demás en el criterio de nuestros jurados. Junto a esta perfección se examina, por regla general, otra perfección técnica: la del respeto a unas leyes que parecen tener carácter de inmutables: las de la perspectiva, de las líneas geométricas, del equilibrio de los planos, de la dirección del tema... Normas todas ellas inflexibles» <sup>70</sup>.

No acaba ahí el diagnóstico de Conde Vélez, ¿cuál es la causa -una de ellas- por la que la fotografía española se encuentra en semejante situación? «Nuestros artistas son viejos y no han sabido renovarse, éstos trazaron unos surcos, unas huellas, y los nuevos, los jóvenes, no han sabido salirse ni de ellos ni de ellas. Han sido, acaso, la piedra fundamental que sirvió para que sobre ella reposasen unos cimientos: los del futuro edificio. Pero para edificar no es posible edificar sólo cimientos. Sobre ellos han de reposar otros materiales, otras piedras. Lo más triste de todo esto es que quienes colocaban estas primeras piedras han llegado a creer que sólo de primeras piedras vive el arte, o el hombre, y tuercen el ceño desdeñosamente cuando ven que los extranjeros colocan otros materiales sobre ellas. Sucede que están demasiado convencidos de que alcanzaron "la verdad". Y todo lo que se oponga a su "modo de hacer", suena a blasfemia. No comprenden que la hora de su

---

<sup>70</sup> CONDE VELEZ, Luis. "El momento fotográfico español". AF. 1952. p.488-489-490.

juventud ha pasado ya. Podrían tener una juventud nueva; pero se niegan a adquirirla, porque suponen que para ello han de hacer traición a su historia. Sus ropas son las mismas que vestían en 1900 y 1920»<sup>71</sup>.

Luis Navarro conocedor de la evolución de la fotografía más allá de las fronteras del país, y preocupado por la situación española, decide crear el "marco" para que progrese la "nueva fotografía", desarrollando las bases del que ha de ser el nuevo catalizador, el "I Salón de Fotografía Moderna", que se celebró en el seno de la Agrupación Fotográfica de Cataluña el año 1953.

En revistas y boletines se define el "carácter" de este nuevo Salón: «Entendemos por "fotografía moderna" toda actividad fotográfica que saliéndose de los viejos cauces y las normas clásicas ponga de relieve un anhelo de innovación y de abandono de las reglas tradicionales. Pero entendemos también que esta tendencia innovadora no puede justificar las extravagancias a que se entregan algunos artistas que se limitan a exagerar las características de libertad que todo arte nuevo aporta a las normas estéticas. En pocas palabras, entendemos que todo arte nuevo tiene la misión de producir obras que, si en el momento de su nacimiento parecen audaces, llevan en sí la esencia estética y humana que un día futuro pueda convertirlas en obras clásicas»<sup>72</sup>. Finalmente, la definición que sirve para aclarar la

---

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> eq. redacción. "Actividades de las sociedades fotográficas". AF. 1953. pp.46-47.

tan cacareada "fotografía moderna" es una contradicción.

Tras el fallo del Jurado que preside este primer Salón -compuesto por los Señores Bouchard, Català-Roca, Compte, Bargués, Carrogio y Ferrando- Luis Navarro analiza críticamente los resultados dirigiendo parte de sus quejas hacia el jurado que seleccionó las obras con excesiva benevolencia, ya que, según él, debían haber sido rechazadas muchas de ellas que no se ajustaban a lo establecido en la convocatoria del Salón: «poner de relieve un anhelo de innovación y de abandono de las reglas tradicionales». Este es, sin duda, el primer certámen español que despierta expectación y curiosidad, pero esencialmente crea una gran desorientación y desconcierto, con lo que surge la necesidad de dar una definición rotunda y concreta de lo que es "fotografía moderna": «Arte fotográfico moderno es eso que usted siente, eso que vibra y aletea en usted cuando quiere hacer una fotografía que no se parezca a ninguna otra, que tenga unas características esenciales distintas a todas las fotografías que usted ha visto. En suma, que responda a una orientación personal y a los dictados de un anhelo exclusivo, que sea reflejo de un yo»<sup>73</sup>. Esta es en definitiva una manifestación que no hace más que ratificar lo que años atrás ya planteaban los pictorialistas: el fotógrafo es aquel sujeto que trabaja por intuición y sólo confía en aquello que le personaliza a los ojos de los demás, su inspiración de

---

<sup>73</sup> CONDE VELEZ, Luis. "El I Salón de Fotografía Moderna". AF. 1953. p.295-296-297. Este artículo aparece con motivo del salón que organizó la A.F.C.

artista y su sensibilidad. Finalmente, Luis Navarro califica el Salón de "fracaso", aunque con aliento esperanzador le quita importancia por ser el primero de esta modalidad.

Pero el verdadero fracaso del Salón, radica en el planteamiento, pues bajo la fachada de la "fotografía moderna" se vuelve a esconder un movimiento "pictórico", las vanguardias, que tienen poco de moderno, pues llevaban un cuarto de siglo circulando por el mundo.

Detrás de la intención de hacer "fotografía moderna" se escondía la necesidad de encontrar un "canal" para la producción fotográfica; la falta de una demanda socio-cultural, hace que vinculen esa producción al sistema de las bellas artes y concretamente a unas tendencias que resucitan con retraso. Son las vanguardias artísticas, que en España ya habían tenido sus seguidores durante los años treinta y cuarenta, en fotógrafos como Emili Godes, Nicolás de Lekuona, Pere Català Pic, Aurelio Grasa y Joaquim Gomis, y otros; una vez más, la carencia de tradición histórica, hace resurgir una tendencia, sin que ese resurgimiento se acompañe de una revisión estética o histórica.

El caso español no está demasiado lejos de lo que sucede en Europa, la joven fotografía de los años cincuenta se revela contra las sociedades fotográficas tradicionales y contra la rutina de los Salones. Esa corriente europea, "la fotografía subjetiva" prolonga la efervescencia creadora de los años veinte y treinta. Y uno de sus principales representantes, Otto Steinert relaciona su obra con la de Moholy-Nagy, Man Ray y los

surrealistas Herbert List y Herbert Bayer. Este movimiento se presenta, ante todo, como una exaltación del libre arbitrio individual de cada creador. Su medio ambiente filosófico es el existencialismo, que insiste sobre la libertad radical del ser humano. Pero esta libertad está sometida a condiciones, las de la técnica fotográfica. Como la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad) de la Alemania de la preguerra y el Group f.64 americano, pero en una dirección diferente la "Fotografía Subjetiva" quiere apoyarse exclusivamente en la pureza del medio. La creatividad no se justifica ya por los aspectos extrafotográficos, como hacían los pictorialistas de principios de siglo, sino que se basa en una profundización de los materiales, como la pintura abstracta contemporánea.

Luis Navarro, a pesar de que aprovecha cualquier oportunidad para insistir sobre "modernidad" y "novedad", no es capaz de crear un marco referencial de aquello que denomina "fotografía moderna". Parte de la "Fotografía Subjetiva" al estilo de Steinert, aunque parece que con menos dogmas, con más libertad, pero en realidad, manifiesta simplemente una falta de concreción que acaba por desorientar a aquellos que intentan seguir su postulado. «¿Qué es arte nuevo en fotografía? Podemos responder con una generalización: arte nuevo es todo lo que sirve para la revelación de una manera de ver, de sentir, de expresar, si va acompañada de un "modo de hacer" personal y propio. No tienen valor los nuevos sentimientos con modos viejos de

expresión que no vayan acompañados de sentimientos nuevos»<sup>74</sup>.

Con motivo del XII Salón Internacional de Arte Fotográfico, y acercándose al final de sus días, Luis Navarro, comenta: «La primera impresión que este Salón produce es la misma que el visitante aficionado lleva consigo hasta el final de su examen: asombro, desconcierto, pasmo. Quizá de anonadamiento, de humillación, de depresión. Sobre todo, de desaliento.

Y por esto...

**CAMBIO: Máquina fotográfica Leica IIIf, objetivo Leitz Xenon 1:1,5 completa con accesorios, por "caña de pescar". Dirigirse al autor de este escrito»<sup>75</sup>. Conde Vélez**

Luis Navarro se rendía ante la evidencia de los salones, mientras que otros seguían con la discusión de la modernidad. «Existe actualmente una saludable tendencia cuyo lema podría llamarse el de la fotografía moderna, tendencia que quiere renovar desde sus cimientos el edificio de la actual fotografía en la península, adaptándose a las tendencias más nuevas de la fotografía mundial. Plausible propósito si esta adaptación no fuera encaminada por algunos a la adopción de lo que esta tendencia tiene precisamente de factores negativos, aceptando de ella únicamente los signos exteriores, sin entrar en el meollo de

---

<sup>74</sup> CONDE VELEZ, Luis. "Lo nuevo en fotografía". AF. 1953. p.81-82-83.

<sup>75</sup> CONDE VELEZ, Luis, "El XII Salón Internacional de Arte Fotográfico". AF. 1953. pp.403-404. la nota del cambio de cámara, aparece encerrada en un recuadro como los anuncios habituales de la revista.

la cuestión, que creo debe ser el de encontrar nuevas formas de expresión independientemente de la forma de realizarlas»<sup>76</sup>. Pablo Barceló se lamenta en este artículo de que se separe a la fotografía en dos campos antagónicos: la antigua y la moderna, colocando en el primero a la totalidad de los procedimientos pigmentarios. Pone en evidencia la falta de cultura fotográfica de que son poseedores aficionados y profesionales, única justificación que permite la exhibición de fotografías que aparecen como modernas y que son calcos de otras hechas ya por los "abuelos". Concluye diciendo: «lo esencial es encontrar nuevas ideas fotográficas» e invita para ello a los fotógrafos a revisar los archivos de las asociaciones, las revistas y los libros. Quiero suponer que con esto pretendía aumentar el conocimiento de las imágenes que integran nuestra desafortunada historia y no la adquisición de más modelos a mimetizar.

El II Salón de Fotografía Moderna se convocó después de haber muerto Luis Navarro, y la junta de la A.F.C. decidió inaugurar en el Salón el Trofeo Luis Navarro como máximo galardón del mismo. El fallo de este Primer Trofeo fue para una fotografía de Xavier Miserachs.

En este salón se clarificó la confusión y el desconcierto que se había puesto de manifiesto en el anterior; sin duda, se debió a que el jurado actuó con más contundencia, decidiendo que

---

<sup>76</sup> BARCELO FAIX, Pablo. "Un método que no debe prosperar". AF. 1954. pp.194-195.

imágenes debían exhibirse en los salones de "fotografía moderna". Desaparecieron las escenas costumbristas, los paisajes simplones y manidos, para dar paso a una interpretación "libre y personal de la realidad". Entre las 90 obras seleccionadas de las 150 presentadas predominaban «las paredes blancas, edificios vistos fragmentariamente, ruedas de engranaje y otros temas diversos desde ángulos distintos a la visión normal, con desorbitación de líneas y perspectivas» <sup>77</sup>.

Manuel Closa advertía con acierto «No tardaremos en observar un agotamiento de la inventiva por parte de los participantes que no cultivan la especialidad, y en definitiva, quedarán, una vez haya funcionado la criba, los que por temperamento vienen practicando esta clase de fotografía» <sup>78</sup>. Estas nuevas fotografías eran, en muchos casos, difíciles de realizar, daban pie a lo misterioso, lo irreconocible, lo insólito, pero... estas abstracciones y composiciones acababan en su mayoría por ser tan "simples y manidas", como también lo eran las imágenes de los anteriores Salones, aquellos que no pregonaban la "modernidad".

En 1954, la industria decide intervenir en la producción de imágenes y crea su propio concurso, el "Negtor". Este concurso se convoca dos veces al año, una en diciembre, con el tema de las

---

<sup>77</sup> CLOSA, Manuel. "El II Concurso de Fotografía Moderna". AF. 1954. pp.423-425.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

"postales navideñas" de poca importancia y otra, que se convierte en la competición de la temporada a mediados del año, con una temática propia a la de los concursos de la época. Pero las novedades que inaugura este concurso son varias, la primera de ellas indicaba que podía participar en el concurso cualquier aficionado o profesional sin la necesidad de estar afiliado a ninguna asociación, la segunda era la desaparición de las discriminaciones de sexo, y la tercera y más importante, el trofeo dejaba de ser honorífico y el galardonado recibía además de una cantidad en metálico, un viaje a la Photokina. Este era el primer concurso que posibilitaba la conexión de profesionales y esencialmente de aficionados, con la feria de fotografía más importante que se realizaba en Europa. Los jurados del Negtor estaban integrados por aquellas personas que ya eran habituales como jurados en otros concursos del momento, más el Sr. Negra y el ganador del concurso del año anterior.

Ante la proliferación de concursos se suscita la pregunta "¿son útiles los concursos?"; la respuesta de la mayoría de los aficionados es afirmativa: en ellos se estimula a la producción y se hace posible la contrastación de las fotografías. Pero el abandono de unos y el desánimo de otros hace que se reduzca a una minoría el número de practicantes. Con lo que queda planteada otra cuestión ¿es acaso la fotografía un "arte de minorías"? y algunos mantienen: «no todo lo concursable es necesariamente

bueno y mucho menos arte»<sup>79</sup>. Bajo la pretensión de arte se esconden los delirios imaginativos de aquéllos que califican alegremente sus fotos de artísticas, encontrando más tarde la ratificación a sus ligerezas en la aprobación de los jurados.

Los aficionados se desesperan y manifiestan su desasosiego en las páginas de los boletines de las sociedades: «¡Ah! aquellas mañanas domingueras en que salíamos a dar "caza" a lo que viniere y que considerábamos un placer del espíritu después de la lucha semanal... desaparecieron para siempre. Ahora, hay que subirse a los tejados, ponerse panza arriba o cuerpo a tierra; meterse en la fábrica de gas, embarcarse en una canoa y ya no hay que entrar en un local, sino a través de los cristales. ¿Por qué? porque lo anterior ya lo hacían nuestros padres y ahora hay que dar paso a lo "moderno"»<sup>80</sup>.

Las tensiones cada vez son mayores y la polémica se plantea abiertamente desde las páginas de la revista prototípica de la época: "Arte Fotográfico". Los que se sienten defraudados por las consecuencias que genera la modernidad y los que se identifican plenamente por sus premisas, ante la situación, optan por tomar partido, y es entonces que, aficionados que gozan del reconocimiento de sus colegas y que además están acostumbrados a participar con sus "plumas" en las páginas de la revista,

---

<sup>79</sup> ARGILAGA. "El miedo a los concursos". AF. 1955. pp.133-135.

<sup>80</sup> BORRAS SIMO, Felipe. "Impresionismo". AF. 1955. pp.140.

comienzan a manifestar sus discrepancias: «Naturalmente la gente protesta y no se aviene, de momento, con las nuevas tendencias. Y es porque el vulgo es, lógicamente, vulgar; no quiere complicaciones. Pero el artista es distinto; por eso es artista, por eso vale. De aquí que el arte, al contrario de lo que afirma el Sr. Argilaga, es cosa de minorías, y de aquí la necesidad de asesinar, si es preciso, todo lo viejo para que lo viejo no nos mate a nosotros; es fundamental ante todo vivir. hay que buscar algo nuevo, con un ideal artístico nuevo; esto es lo que se llama crear, y la creación es lo que nos aleja de los animales y nos acerca a Dios» <sup>81</sup>.

«Al contrario de lo que afirma el Sr. Argilaga, el arte no es para el recreo del espíritu, ni nada naturalista. El arte es una emoción hacia lo bello, y esto no tiene nada que ver con lo agradable; es más, puede ser sumamente desagradable, algo que nos haga sufrir. Que es algo espiritual está claro, pero nada más. Y desde luego el arte ha de ser desnaturalizado; el arte no imita la Naturaleza, sino la Naturaleza al arte, según acertada frase de Oscar Wilde. No, la naturaleza es lo que se nos da; el arte, lo que creamos. Y para el fotógrafo es bastante difícil porque ha de operar sobre esa Naturaleza y desfigurarla para crear arte; de aquí la importancia fundamental que en fotografía tiene la composición y la enorme dificultad y calidad artística que tiene la fotografía "desnaturalizada". El arte es verdad, pero no verdad material o natural, sino verdad espiritual, lo que

---

<sup>81</sup> PERIS GOMEZ. "Tal como nos llega". AF. 1955. pp.259-260.

coincide con nuestra inquietud. En resumen, en fotografía se debe buscar la nueva expresión de la Belleza que exige nuestra época, no abandonarnos por los fáciles caminos ya trillados, sino lanzarse con valentía a la conquista que satisfaga nuestra actual necesidad espiritual»<sup>82</sup>.

El Sr. Borrás Simó, en un nuevo artículo, intenta aclarar las afirmaciones contenidas en su artículo "Impresionismo" y define su postura: «Voy a defraudar a los dos "bandos". No estoy ni con los "clásicos", ni con los "modernos". O mejor dicho: estoy con todos ellos. Pero hay que convenir que tanto por clásico como por vanguardista, ¡nos quieren hacer pasar cada cosa!... ¡Y lo peor es que algunos lo consiguen!

Y la culpa de todo esto la tienen los Jurados Calificadores, los cuales, con ganas de lucir sus habilidades interpretativas también a la moderna, se pasan un sinfín de obras llenas de sentimentalismo e intención, así como muy bien pensadas y realizadas. ¡A eso iba, a eso!

Debemos -creo yo- acostumbrarnos a "verlo" todo con ganas de entenderlo; lo pasado y lo futuro. Es decir, no cerrar nuestro criterio y gusto a una sola tendencia. Así, procurando ver y sentir en todas las modalidades del arte, podrá actuarse de Jurado. De otro modo, no. A eso iba en mi artículo de

---

<sup>82</sup> Ibidem.

"impresionismo", y a ello me atengo firmemente»<sup>83</sup>.

José Xifré tercia en la discusión : «En mi carta de contestación a "Impresionismo", llegaba a la conclusión de que a la fotografía con aspiraciones le falta, a menudo, una inyección de intelectualidad. El Sr. Borrás Simó cree que puede prescindir de tal estímulo a base de "corazón y sensibilidad»<sup>84</sup>.

El equipo de Dirección de AF, decide finalizar la polémica suscitada por sus "destacados aficionados", sobre los distintos puntos de vista que la fotografía moderna y el arte moderno habían provocado en las columnas de la revista. El tema, candente y actual, debía concluirse denotando, por lo menos, los rasgos distintivos que poseía la fotografía moderna en contraposición a la que se había realizado hasta entonces en los salones. Con la publicación de un artículo que, en la opinión de su autor, resumía el tema, y cuyo contenido era asumido por la dirección de la revista, se dio por clausurada la discusión. Espero que la cita que he seleccionado forme parte de este porcentaje de acuerdo de que hacía mención la directiva de AF, aunque a pesar de eso, el escrito del Sr. Sarazá Ortiz, aporta apreciaciones de interés sobre la citada discusión entorno a la naturaleza de la fotografía, que son introductorias del posterior intento que se

---

<sup>83</sup> BORRAS SIMO, Felipe. "A los lectores de impresionismo". AF. 1955. pp.335-336.

<sup>84</sup> XIFRE, José. "Punto final a una doble controversia". AF. 1955. pp.466-468.

originará para "modernizar" la fotografía, o más concretamente, la nueva polémica que se originará vinculada al uso y a la "naturaleza de la fotografía": «Las obras que triunfan en los concursos fotográficos españoles no son sino fiel reflejo de las tendencias dominantes en pintura o más frecuentemente de las que dominaron hace algunos años. Superficies mates, luces artificiosas, flou, temas abstractos; todo confirma que el arte fotográfico español se debate en una atracción de lo pictórico que parece no poder o no querer romper. Si en un raptó de sinceridad expresamos nuestro ideal de la obra de arte fotográfica, lo cifraremos en que "no parezca una fotografía".

Si la fotografía es un arte, y lo es, no tiene nada que ver en esencia con la pintura. El arte fotográfico español, que en Ortiz Echagüe y otros maestros ha tenido una especie de apogeo clásico, aún no ha encontrado el camino de su propio barroquismo, de su autonomía, de su propia personalidad como arte completo en si mismo. Y esto es más de lamentar, porque fuera de España la evolución se ha producido y las muestras de esa evolución se nos ofrecen cada día en las revistas fotográficas extranjeras.

Si después de visitar una exposición española de fotografías, hojeamos U.S. Camera o Photography, tendremos que tomar partido: o lo fotográfico, el arte fotográfico estaba allí dentro, en la exposición, coronado por esos premios que con razón sacan de quicio a muchos; o lo fotográfico se halla en la revista bajo los nombres de Gowland, Charles Daugherty, Paul Siegel, Dain, Winogrand o Sanford Roth, y en otros climas en las obras de

Meerson, Marcel Natkin y Brassai. Aquello y esto no puede ser lo mismo ni caben en un sólo momento histórico bajo la denominación de arte fotográfico. La atracción que lo pictórico sigue ejerciendo en los artistas fotógrafos españoles es la causa de que la crisis pictórica siga paralizando toda evolución en sus conceptos y sembrando el descontento.

Sólo así es posible que proclamemos como "lo nuevo" lo que en su campo pictórico originario era ya viejo cuando la fotografía fue una realidad, y en nombre de eso "nuevo" condenemos a muerte a lo viejo "sólo por ser viejo".

**Para que la fotografía sea artística, antes de artística ha de ser fotográfica»<sup>85</sup>.**

Tantos eran los ataques que recibían los que practicaban la llamada "fotografía pictórica", esencialmente los bromolistas, que uno de sus brillantes representantes, el Dr. Plà Janini se vio obligado a tomar la palabra en defensa de "lo clásico": «La mayor parte de las herejías en el arte han comenzado por el grito de reforma, y en muchas ocasiones han terminado mutilando y deformando aquello que deseaban enderezar. No se conoce ninguna época histórica perfecta, y al delatar o gritar contra los abusos se han unido los seguidores inconscientes (que no son los menos), sobre todo cuando los pretendidos innovadores han conservado una apariencia de hombres cultos y de actos extravagantes, muchas

---

<sup>85</sup> SARAZA ORTIZ, Juan. "Arte y fotografía". AF. 1955. pp.467-468. artículo que, según la dirección de la revista AF cierra la controversia comenzada en los anteriores.

veces reñidos con el sentido común.

Las masas populares siempre son agitadas -por aspiraciones renovadoras- con cierta tendencia a ridicularizar lo que el tiempo ha consolidado a través de muchas generaciones. Pretenden que olvidemos las obras maestras que en todas las ramas de las Bellas Artes han hecho nuestros antepasados, es una verdadera quimera»<sup>86</sup>.

Es cierto que la racionalización de Plà Janini encierra ciertas verdades, pero no deja de ser una reivindicación conservadora más de la fotografía pictorialista.

A pesar de la polémica, en ningún momento, se cuestiona el "modelo" seguido en los salones, cambian las formas del concurso y en consecuencia cambia la apariencia de la fotografía, pero éste sigue siendo la mistificación ideográfica por excelencia de la época. Por lo tanto siguen los concursos, sigue la polémica.

El muestrario de trofeos a que podían aspirar los ganadores de los concursos fotográficos, estaba integrado por «figuritas de cerámica o de yeso pintado "al bronce", planchas metálicas de ligerísima aleación, así como copas de la misma prestancia»<sup>87</sup>. Pues bien, a pesar de la evidente pobreza de las recompensas, los "cazadores de trofeos" se lanzaban a la conquista de la

---

<sup>86</sup> PLA JANINI, Joaquin. "La fotografía mal llamada moderna". AF. 1955. p.745.

<sup>87</sup> ARGILAGA. "Cazadores de trofeos". AF. 1956. pp45-47.

"chatarra", como si de su posesión y, sobre todo de su acumulación, dependiera su prestigio y autoridad. Esto incitaba a los fotógrafos aficionados a que enviaran sus fotos a realizar viajes itinerantes por la geografía del país con tal de poder participar en los concursos, llegando a conseguir, en algunos casos, que una misma fotografía obtuviese una extensa variedad de premios.

La obsesión por los concursos era tal que suscitaba incluso estos razonamientos: «Para treinta y seis fotografías se precisa exactamente un metro y treinta y cuatro centímetros de película. Sin embargo, los cartuchos llevan un metro sesenta. Esa diferencia de película es la que se estropea al cargar la máquina y hacer correr la película en dos cuadros que se supone están velados. Como que "según se dice" el material pequeño es barato y no tiene importancia (?), no importa que cada vez que carguemos la máquina echemos a perder cinco negativos. Pero si usted se lanza a hacer fotografías y es de los que consumen un par de rollos al mes (¡que menos!), al cabo del año habrá echado a la basura, sin utilizarlos, 120 negativos que hubieran podido resultar, como mínimo doce obras de arte y, como consecuencia, cinco o seis copas...»<sup>88</sup>.

A comienzos de 1957, la Agrupación Fotográfica de Cataluña notifica la sustitución del Salón de Fotografía Moderna por otro con la denominación de Salón de Vanguardia. En sus bases se dice: «Creyendo que las metas del arte fotográfico son, por su misma

---

<sup>88</sup> eq. redacción. "Para el novel aficionado". Boletín A.F.C. 1954. p.4-5

naturaleza, de carácter evolutivo o dinámico, se ha decidido variar la denominación de aquel primitivo Salón, iniciando con la presente edición el Salón de Vanguardia, cuyo criterio supremo deberá ser el ensayo de nuevos cauces, en busca de lograr en las obras la plasmación del criterio personalísimo del autor, sin mimetismos ni concesiones a una determinada moda»<sup>89</sup>.

Es curioso resaltar que dos años después del I Salón de Fotografía Moderna, los organizadores del Salón de Vanguardia, se atreven a referirse al anterior como "aquel primitivo Salón"; cuando verdaderamente no hay aportaciones novedosas. La diferencia que aporta este Salón en contraposición al anterior es la explicitación de sus propuestas, Incorporando el subjetivismo del autor, y reivindicando la figura del "sujeto fotógrafo"; además de denunciar "la moda" con sus consecuencias inmediatas, "la copia", principal defecto del concurso anterior.

---

<sup>89</sup> BARCELO, Ignacio. "Salón de Vanguardia". AF. 1957. p.161

## 2.2. Segundo intento de modernización: los modelos "The Family of Man" y "La Fotografía Subjetiva".

Si bien desde sus orígenes, han convivido la "fotografía artística" y la "fotografía documental", lo han hecho alternando sus dominancias. Siempre han habido grupos que han basado sus postulados en las características inherentes de su medio de expresión, en las fotografías que "parecen fotografías", que carecen de manipulaciones. La fotografía directa tiene una tradición tan antigua como el mismo medio, pero en algunas épocas, a pesar de la "fotografía artística", se la ha considerado como un medio artístico "legítimo" en sí mismo. Este es el caso del nuevo intento de "modernización" de la fotografía española.

Las polémicas que he ido citando se van repitiendo inagotablemente, y no sólo en España; también en otras sociedades europeas pasa algo parecido. Sus "discursos" giran entorno a "arte y fotografía", los concursos, los salones, la capacitación de los jurados, la obligatoriedad de la formación; pero muy pocas veces hasta este momento se hablaba de fotografía directa o de fotografía documental, y la mayoría de las veces que el tema aparecía en las páginas de revistas o boletines de sociedades era para resaltar la poca cualidad "artística" que poseían las fotos. Tal es el caso de la siguiente cita sobre la Exposición Mundial de Fotografía de Lucerna, en cuyo apartado de reportaje arremeten

contra W. Eugene Smith que había conseguido que su reportaje "Spanish Village. Ancient poverty and Faith" (Pueblo Español. Vieja miseria y Religión), publicado por la revista americana Life, estuviese colocado en el "Ehrentafel" o "Cuadro de Honor" de esta Exposición, ampliado a gran escala y citado como modelo a seguir en el reportaje gráfico. «;Indignante y lamentable! Se trata de una serie de fotografías "organizadas" en un pueblo de Extremadura, por el norteamericano W. Eugene Smith. Fotografías bastante malas por cierto, de campesinos sudorosos y famélicos, niños raquíuticos y harapientos, curas a destiempo, guardias civiles y demás tópicos de la propaganda antiespañola.

Para ser más objetivos que el "Life" y en honor a la verdad, diremos que una foto de la serie, eso sí, solamente una desde el punto de vista fotográfico, es magnífica: la del muerto rodeado de sus parientes, si bien la composición y efectos de luz que en ella observamos nos hacen pensar demasiado en un calculado "régie" o escenificación»<sup>90</sup>. En resumen consideran que éste es un trabajo malicioso y tendencioso, que en ningún caso ni para nadie debiera ser un modelo a imitar pues, estiman que la objetividad y el desapasionamiento han de ser las cualidades características del reportaje.

La llegada de la revista CAMERA del mes de Octubre de 1953 a la sede de la A.F.C., provoca nuevamente la indignación de los

---

<sup>90</sup> eq. redacción. "La exposición mundial de la fotografía. Lucerna (Suiza)". AF. 1952. p.253,267-268.

socios; esta vez la causa de la sublevación es provocada por dos fotos de Cartier-Bresson de España. Jaime Roig Espinosa no duda en ridiculizar el trabajo de los reporteros de Magnum, que ya en aquel momento contaba con una docena de fotógrafos. Según indica el artículo «fotografían lo que quieren y como quieren». «Cartier-Bresson durante su estancia en España sólo quiso fotografiar las miserias humanas, que lo mismo se encuentran en nuestro país que en cualquier otra parte del mundo, pero añadiendo, además, esa picardía que tiende a desfigurar la realidad.» En una de las fotos un pequeño de unos ocho años que se apoya en una pared sucia «¿tenemos quizás los Españoles la exclusiva de las paredes sucias? es una actitud indescifrable. Da la sensación de que va a desplomarse, como si su cuerpecito hubiese sido atravesado por una descarga de fusilería. Recapacitando que tal cosa no es posible, eso lo sabemos nosotros, podemos creer que el tal niño va llorando por la calle, quizás porque se ha perdido o por cualquier insignificante disgusto infantil, si bien el fotógrafo ha tenido la habilidad de captar una actitud que provoque esa conmiseración hacia nuestra Patria, que tanto nos han prodigado ciertos "amigos"»<sup>91</sup>.

La segunda fotografía presenta un grupo de chiquillos jugando entre los escombros de una casa derruida, «quién sabe si una de las muchas que fueron derruidas durante la guerra. La fotografía está tomada a través de un gran boquete y en primer

---

<sup>91</sup> ROIG ESPINOSA, Jaime. "La fotografía, ¿es realmente arte?. Boletín A.F.C. 1954. p.2-3

término aparece un pobrecillo cojo apoyado en sus dos muletas. El examen de esas dos fotografías deprime el ánimo de quien las contempla, que precisamente es lo que debe pretender el autor. Pero el caso es que ese Mr. Cartier-Bresson no es la primera vez que divulga nuestras bellezas.

No he escrito las siguientes líneas para que adoptemos una actitud indignada contra ese reportero. Sabemos despreciarle, que no otra cosa se merece, y sabemos también que en cualquier país, cualquiera de nosotros, humildes aficionados que no pertenecemos a ningún grupo especializado, podríamos sacar fotografías más miserables de las descritas. Podríamos, pero no lo haríamos porque nosotros entendemos que **la fotografía es un arte**, aunque a la vista de tales obras llegemos a dudarlos»<sup>92</sup>.

Y por si fuera poco el ataque profesado al reportaje, acaba el artículo el Sr. Roig definiendo qué es "arte en fotografía": «arte es, la plasmación de lo bello, lograr con nuestras obras que quién las contemple se extasíe, goce, disfrute... Arte en fotografía es precisamente todo lo contrario de lo que realiza el Sr. Cartier-Bresson. Allá se las componga el amargado fotógrafo que sólo sabe ver las miserias humanas, salpicadas, además, con bajas intenciones." Terminando el artículo con un aullido de lamento hacia la Federación de Arte Fotográfico, por permitir que se publiquen "tales esperpentos" y que se "veje" a un país adherido a la federación con este insulto»<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> *Ibidem.*

<sup>93</sup> *Ibidem.*

Admiten la imposibilidad de negar ciertos rasgos distintivos de la fotografía: «parece que ha sido creada para captar la instantaneidad» y también reconocen que, la oportunidad en captar una instantánea que se convierta en un documento histórico, tiene un valor inconmensurable, ...pero, «¿llamaremos arte a una reproducción gráfica de un hecho álgido de nuestra historia? Rotundamente no»<sup>94</sup>. Eso sí, no dudan en convenir que es fotografía, pero claro, fotografía que sólo tiene valor por su carácter descriptivo. El Sr. Gallart en su intento en definir la fotografía artística por contraposición a la documental, continua: «creemos firmemente que arte es ante todo creación, algo así como un mensaje personal lanzado al mundo, en el que incluiremos todas las sutilezas de nuestra sensibilidad, inexplicables de otro modo que no fuera a través del lenguaje universal del arte».

Y sigue: «No cabe duda, pues, que toda obra fotográfica que pretenda honrarse con el galardón que le confiere el arte, lo último que ha de interesarnos es como fotografía, ya que deberá reunir un sinfín de virtudes de un orden abstracto tan elevado que fácilmente nos hará olvidar el medio con que su autor se ha valido para alcanzar un fin tan alto...»<sup>95</sup>.

Estas manifestaciones, que expresan la "sensibilidad" característica de los responsables de las asociaciones fotográficas, deben ser valoradas, estamos en 1957, sobre el

---

<sup>94</sup> GALLART, Luis. "La fotografía como arte". Boletín A.F.C. 1957. p. 24-25.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

fondo de la "campaña" internacional que en 1955 promueve el MOMA de Nueva York con la exposición de fotografía "The Family of Man" cuyo principal interés era el de "lanzar un mensaje personal al mundo, utilizando para ello las sutilezas de la sensibilidad personal". Esta era la premisa de la que partió Edward Steichen, pero su intención final consistiría en la proclamación de la paradoja, de la universalidad de lo personal, del individuo, por la fotografía y en la fotografía. Las palabras que utilizaba el Sr. Gallart para definir lo que era la fotografía artística, parece que también servían para la fotografía directa. Al igual que sucedía en la definición del Salón de Fotografía de Vanguardia en contraposición al de Fotografía Moderna. Por lo tanto ¿cuales eran las diferencias que hacían verter tanta tinta en balde?

"The Family of Man" fue la empresa más importante de Edward Steichen. En cierto modo, su génesis fue consecuencia de diversas exhibiciones de guerra que había organizado, particularmente la última de ellas, la correspondiente a la Guerra de Corea, que había causado una gran impresión en el mundo, fundamentalmente porque de ella se había obtenido la interpretación fotográfica más realista hasta el momento. Los que visitaron esta exposición encontraron algunas de sus fotografías repulsivas, y otras, profundamente conmovedoras. Pero cuando marchaban de la misma, la olvidaban con rapidez.

La presencia de la guerra con toda su crudeza no incitaba a la gente a adoptar una acción abierta y conjunta contra la guerra en sí. Steichen comenta en sus memorias: «Este fracaso me hizo volver a meditar sobre mi idea fundamental. ¿Dónde estaba el error? Llegué a la conclusión de que había estado trabajando sobre un aspecto negativo. Lo que necesitaba era una afirmación positiva de la maravilla que constituye la vida, de lo admirable que es el hombre en general y, por encima de todo, de cuán semejante es en todas partes del mundo»<sup>96</sup>. La exposición fue concebida como un espejo de los principios y sentimientos universales de la cotidianidad de la vida, como un espejo de la unidad esencial de la humanidad. A partir del ciclo de la vida, desde el nacimiento hasta la muerte, resaltando las relaciones cotidianas del hombre consigo mismo, con su familia, con la comunidad y con el mundo.

El lema "The Family of Man", se le ocurrió a Steichen un día, mientras ojeaba la biografía de Lincoln escrita por Carl Sandburg, se encontró con un discurso del presidente que aludía al tema, con lo que decidió que sería el adecuado para su exposición. Para llevar a término la exposición, el Museo contrató a Wayne Miller como ayudante de Steichen. Se enviaron circulares solicitando fotografías a revistas, clubs, sociedades, así como a fotógrafos individuales de todo el mundo. Se reunió

---

<sup>96</sup> STEICHEN, Edward. "Una vida dedicada a la fotografía". Ed. Plaza y Janés. S.A. Barcelona. 1967. Publicado en colaboración del MOMA de N.Y.

una colección preliminar de unas diez mil fotos y, de ellas, se seleccionó el material definitivo para la exhibición. Finalmente, el número total de fotografías de la exhibición fue de quinientas tres, representativas de sesenta y ocho países. El paso siguiente fue agrupar los temas principales, a partir del material seleccionado, y desarrollar las secuencias.

Había desde fotografías de pequeño tamaño a murales gigantes que cubrían paredes enteras, todas ellas presentadas sin márgenes. Para reforzar el tema "The Family of Man", Steichen pensó en usar leyendas explicativas, frases tomadas de la cultura popular, seleccionadas de las religiones, literatura y folklore del mundo, y así guiar al visitante a través de la exhibición subrayando los mensajes significativos.

"The Family of Man" superó todas las marcas del Museo en cuanto a asistencia de público a una exhibición de arte contemporáneo. Viajó por todo el mundo desde el año 1956 hasta 1963, atrajo a toda clase de públicos, tanto a los analfabetos como a los más cultos que, en ciertos lugares, le prestaron un apoyo increíble. En París, tuvo su mejor acogida por parte de la Prensa. Tanto el socialista "L'Humanité" como los conservadores "Le Figaro" y "Le Temps", compartieron las mismas expresiones de entusiasmo.

A propósito de la exposición cita Steichen una frase de un poeta japonés que dice: «cuando miras a un espejo, no eres tu quien ve tu reflejo, sino tu reflejo el que te ve a ti».

Desde AF, Ignacio Barceló emprendió negociaciones para que la exposición llegara a España pero, sus intentos se vieron frustrados y nunca llegó la exposición. Aunque el catálogo, pocos meses después de su inauguración en el MOMA, llegaba al país.

### 2.2.1. La iniciativa de Oriol Maspons.

Oriol Maspons que durante los años 1955-6 trabajaba en el despacho de una empresa francesa de seguros, aprovecha su estancia en París, como corresponsal de la A.F.C. Pronto establece contacto con los fotógrafos amateurs del Club Les 30 x 40. «Me hice inmediatamente amigo de ellos. Enseguida noté que estas personas tenían un nivel cultural superior al de la gente de la Agrupación. Roger Doloi, el presidente del Club Les 30 x 40 me presentó a mucha gente: me presentó a Cartier-Bresson, por ejemplo, pero también conocí la fotografía "Salonista" de París, al estilo de la Agrupación pero mucho más avanzada. El Grupo Les 30 x 40 no eran profesionales, eran fotógrafos salonistas pero con mucha más cultura, mas contactos,.. El mismo Cartier-Bresson gustaba de visitarlos y ver sus trabajos. Había algún fotógrafo profesional, retratistas como Daniel Masclet. No eran "botiguers" como los de la Agrupación. Yo, a los de la Agrupación les decía siempre que su afición era muy respetable, pero que estaba tan lejos del arte -que era lo que ellos pretendían- como la de un señor que se dedicase a la cría de canarios. Estos, los franceses, por lo menos no se las daban de artistas. Esta era la diferencia»<sup>97</sup>.

Como consecuencia de esta amistad se iniciaron varios intercambios de exposiciones entre ambas sociedades. Con estas

---

<sup>97</sup> Entrevista personal mantenida con Oriol Maspons en 1990.

exhibiciones los aficionados españoles pudieron contrastar sus fotografías con las de los franceses.

«Nuestros amigos franceses del Club Photographique de París, "Les 30x40", nos mandaron obras de sus afiliados, que se exhibieron en nuestro salón de exposiciones. El grupo de aficionados que forman "Les 30x40", no participan en ningún concurso en el que se disputen copas, medallas, trofeos, ni premios en metálico. No tienen complejos de jurados ni tendencias. Su plan es hacer fotografías sin "ismos" y sin preocupaciones de si puede gustar o no; exhibirlas y que se hable de ellos y lo logran plenamente "mon Dieu".

No sé que es más admirable, si la ingenuidad simplista o la valentía de presentar una colección de fotografías, de las que algunos de nosotros tenemos y que ninguno ha sabido o tenido valor de presentar. Nosotros, que tenemos el afán de lucha, para obtener galardones de cualquier clase, sean medallas, copas, trofeos o algo más, no hacemos esta clase de fotografía porque la juzgamos no concursable y sabemos que el jurado que debe fallar, no nos las va ni a admitir. ¡AH!, pero si supiéramos de antemano que el jurado iba a ser formado por un Masclet, un Steinert o un Doloy, entonces... permítanme una pregunta: ¿Qué haríamos?»<sup>98</sup>.

Al año siguiente, Maspons consigue mediante su amistad con el embajador de España en París, el Conde de Casas Rojas, hacer

---

<sup>98</sup> MARCA, José M. "Crítica al Salón les 30x40". Boletín A.F.C. 1956. p.14-15.

una exposición de la A.F.C. en la Embajada Española de París. Con motivo de la exposición, André Thevenet efectúa una valoración de la fotografía española de los últimos tiempos a partir de lo exhibido.

«En el período precedente a la última Guerra Mundial, la fotografía española pudo glorificarse con nombres ilustres, tales como Savignac y Ortiz Echagüe. Y después se hizo el silencio. ¿Que fue lo sucedido? Todo efecto tiene sus causas profundas; nosotros pensamos encontrarlas en el recogimiento de la España contemporánea, insuficientemente preparada para afrontar las grandes corrientes que atraviesan hoy día el mundo.

La Agrupación Fotográfica de Cataluña en Barcelona, es el club fotográfico más importante de España, tuvo la idea de invitar a los fotógrafos del Club Fotográfico de París a exponer en Barcelona. Esta bocanada de aire fresco actuó como catalizador e incitó a algunos de nuestros amigos españoles a dar un primer paso en el sentido de una ruptura con un pasado anquilosado. Una buena parte de las fotografías presentadas en esta exposición parisien hizo resaltar indudablemente que hay "algo cambiado" en la fotografía española.

El tiempo demostrará la medida de las posibilidades de evolución de este club. El nos dirá, sobre todo, si esta evolución es capaz de ir más allá de su estado actual, que interesa principalmente a la estética. Ya que la fotografía, dentro del cuadro de los cambios internacionales, debe ser bastante más que eso, si quiere afirmar un importante papel: el

de ser testimonio. Debe reflejar entonces las particularidades nacionales de su país»<sup>99</sup>.

Las afirmaciones del Sr. Thevenet, acabaron "hiriendo la sensibilidad" de bastantes miembros de la A.F.C. y, al publicar el artículo en el boletín de la Agrupación, no pudieron resistirse y, añadieron la siguiente nota de redacción: «El hecho de que publiquemos, y con gusto, el presente artículo, no significa que estemos de acuerdo con él. Prescindiendo de otras consideraciones más profundas, creemos, por ejemplo, que afirmar que el salón "30 x 40" fue un arribo de "aire fresco, que fustigó como un latigazo", no pasa de ser una graciosa impertinencia del amigo Thévenet.»

El esfuerzo de Maspons por llevar a término dignamente esta exposición en París se volvió en su contra; algo que debía ser un motivo de satisfacción se convirtió en tema de discordia. Los miembros de la Agrupación se molestaron mucho cuando vieron que no se colgaban todas las fotos que habían enviado.

«Ante la enorme cantidad de fotografías -alguna de ellas vergonzosa-, hicimos una selección, lo que encontré muy natural. El hecho se agravó cuando yo elogí a AFAL, la joven Asociación de Almería que supuso una sorpresa tremenda para todos nosotros»<sup>100</sup>. Esta era la primera vez que alguien se atrevía

---

<sup>99</sup> THEVENET, André. "Nuestra exposición en la Embajada Española de París". Boletín A.F.C. 1957. p.31-32.

<sup>100</sup> Entrevista personal mantenida con Oriol Maspons en 1990.

violación de las reglas de la Asociación Fotográfica de Cataluña, en las que se dice que «La Asociación participa en numerosas exhibiciones nacionales e internacionales bajo la forma de envíos colectivos»<sup>101</sup>. Estos envíos hasta el momento no se habían cuestionado por nadie, y mucho menos por un socio, con lo que acabaron criticando la postura de Maspons dentro la A.F.C. A raíz de esto, decidieron despedirle de ella y durante el "Aplec de Gava" de 1958, argumentaron que: "su actitud había sido impertinente e insolente". Desde entonces desarrolló sus contactos con Francia vinculado al Grupo Les 30 x 40 con AFAL, e iniciando así una etapa que iba a producir unas fructíferas relaciones.

Maspons, ante el motivo de discordia que causó su expulsión de la A.F.C., el establecimiento de criterios para seleccionar el material enviado por la Agrupación, comenta en la actualidad: «Roger Doloi, del Club Les 30 x 40, era fotógrafo que estaba totalmente entregado a la tarea de promover fotógrafos. De igual forma, en AFAL tenían a Pérez Siquer, que se dedicaba a lo mismo,.. No hay club sin un dictador que funcione como la persona que se ve obligada a decidir cosas en contra de la mediocridad. ¡Naturalmente, como la Agrupación Fotográfica de Cataluña se había dedicado a ensalzar la mediocridad, cualquier persona que fuese en contra de eso les molestaba! Lo encuentro normal»<sup>102</sup>. Este era también el sistema que utilizaba Casademont en

---

<sup>101</sup> ver en el Capítulo I Asociación Fotográfica de Cataluña.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

Aixelà <sup>103</sup>.

Maspons, durante su estancia en París tuvo la oportunidad de reflexionar sobre la fotografía y sobre la forma de vivir de los franceses, que por supuesto era mucho más europea que la de los españoles. Comenta un anécdota de su trabajo que le sorprendió entonces y que es muy significativo para valorar el comportamiento social de los franceses: «Mientras estaba en París trabajaba en una compañía de seguros y me encargaba de los accidentes de coche; trabajando allí vi cosas alucinantes. Por ejemplo, tuve que tramitar la denuncia de un siniestro contra el Ayuntamiento de París porque un chico que iba con una motocicleta chocó contra una paloma. Y tuve que hacer la reclamación correspondiente porque la paloma era del Ayuntamiento, no del chico, y el ayuntamiento tuvo que indemnizar al muchacho y pagar la reparación de la moto. Yo veía eso y me quedaba alucinado» <sup>104</sup>.

Y seguía con las comparaciones: «Hay mucha más consideración por la gente que aquí, están más acostumbrados a respetar y a conocer donde acaba el derecho de los demás y donde empieza el de uno mismo. En París, si disponías de un carnet, enseguida te tenían en cuenta. Y como yo iba con la credencial de AFAL, me hicieron caso. Me acuerdo, por ejemplo, que siendo solamente un aficionado, enseguida tuve un carnet para ir a

---

<sup>103</sup> ver en Capítulo I Aixelà.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

comprar a la casa Kodak, algo que nunca nadie ha conseguido aquí en España. Y si ibas a las tiendas con un carnet de profesional - yo tenía el de la Agrupación- te tomaban en consideración. Cuando volví a Barcelona, me presenté a los representantes de Pentax y de Broncolor para solicitarles un trato directo con ellos, ya que deseaba evitarme el tratar con las tiendas: la respuesta, fueron unos espavientos tremendos. Pero en París estos problemas no existían.

Los intelectuales, por ejemplo, eran mucho más acogedores que los de aquí, aunque todavía lo eran más en Italia. Cartier-Bresson hablaba sin problemas con los aficionados, pero te atendía como un italiano, no como un francés. En esto los italianos son extraordinarios, si tu eres aficionado a algo, puedes ver a cualquier persona que te propongas conocer, y no pasa nada.

En el año 56 se estaba preparando la exposición de Cartier-Bresson en el Louvre -la primera vez que un fotógrafo conseguía exponer en este Museo- y yo fuí a ver como se preparaba. Me di cuenta de que había mucha gente que entraba y salía, me aventuré a entrar, y me topé con Cartier-Bresson, le saludé y al cabo de un rato le estaba ayudando a colgar los cuadros. En la charla me preguntó por mis fotografías y me sugirió que me acercase hasta mi hotel y se las trajera porque quería verlas. Cuando se las enseñé me dijo: "¿Y tú quieres ir a la escuela de fotografía de Sarrebruck? Pero si no vale la pena. ¿Qué aprenderás allí? Sigue con lo que haces y ya conseguirás salir adelante". Me quitó de la

cabeza el ir a aprender a la escuela que dirigía el Dr. Steinert, pero me trató con un respeto increíble.

Después, como yo siempre iba con mis fotografías encima, tuve la oportunidad de conocer a Brassai y poder enseñárselas. Aquí hubiese resultado impensable que Vallés Compte hubiese recibido a un chaval francés que pretendía hacer fotografías y que lo hubiese tenido en su casa toda la tarde. Eso de que te pudiera recibir Brassai o Cartier-Bresson era posible porque se trataba de otra sociedad y de otra cultura»<sup>105</sup>.

En el primer número de AF de 1957, aparecía el artículo "Salonismo" de Maspons. Sus manifestaciones consiguieron excitar las iras de los asiduos a los concursos. Satirizaba la ética del "salonista"; los trataba de ostentosas "glorias locales" que se contentaban con obtener la admiración de sus familiares y compañeros de oficina que en realidad, eran el público que frecuentaba los Salones. «La fotografía de salón suena a pianola. Si algunas veces pueden atraer sus cualidades técnicas, superficiales, es siempre a causa de la falta de importancia del sujeto fotografiado, que es en realidad quien debería dominar.

La fotografía artística va a lo ridículo por el camino de lo pretencioso. Lo mismo ocurre con la "fotografía de arte" y su grotesca aspiración a ser tomada en serio.

Estos artistas de la luz, estas prestigiosas personalidades que invaden los jurados, siempre a petición de alguien que quiere

---

<sup>105</sup> *Ibidem.*

irresponsabilizarse, valoran las obras encasillándolas en una serie de cualidades y composiciones prefijadas. Son formas "a adoptar", que por ellas mismas no pueden emitir ni reflejar ninguna emoción. Como el probó empleado, buscan un parecido a lo ideal. Al arte. Y ahí queda eso, en parecido.

Son las fotografías modernas, de salón cómo no, que siguen estando a la altura de las circunstancias, nutriéndose igualmente de los principios propios a la pintura, pero aprovechándose esta vez de la pintura que viene haciéndose los treinta últimos años. La renovación renueva, pues, la forma pero no el fondo del problema. El caso es el mismo, la fotografía de salón sigue siendo pictórica. Sigue cazando en coto ajeno. En 1957, tan poco fotográfico es un bromoleo, que estuvo muy justificado en su época, como una fotografía que pretenda ser cubierta a lo 1930, o una foto trucada en color de Irving Pen, que imita una pintura impresionista.

Nunca es tarde para estar al día. Para sacrificar el gusto del éxito fácil. Prescindir del espectador si es necesario. La historia de la fotografía debe revelar el espíritu del tiempo y de su operador. Si así servimos a nuestra época, es el tiempo mismo y sin prisas, que hará de la fotografía un verdadero arte y de su operador, quizá un artista»<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> MASPONS, Oriol. "Salonismo". AF. 1957. p.3-4

### 2.2.2. Las "tribulaciones" de la fotografía moderna.

«El libro de Steichen, "The Family of Man" nos cayó como una bomba, como venido de otro planeta. Dejemos a un lado la mayor perfección técnica o cualidad artística, etc., de sus reproducciones, aparte de que sería muy difícil encontrar en él fotografías "flojas" por cualquier concepto. Lo que el libro y la exposición que le dio origen pretenden, es dar un conjunto; se nos muestra en toda su amplitud, la gran familia del hombre, ese desconocido. La raza, la lengua, la ideología, la civilización, apenas si son meros accidentes superficiales ante la perfecta unidad que presenta el hombre de cualquier color, credo, o cultura cuando se enfrenta con la dura realidad de la vida, sus problemas sus gozos, sus misterios, el hambre, el nacimiento del hijo, la soledad, la muerte... Sobrecoge y estremece la atenta lectura del libro. En cada página nos guarda nuevos hallazgos cuando lo revisamos una y otra vez. Su enseñanza es inagotable.

A vosotros, pues, os lo recomendamos. La lectura del libro os hará mejores y no sólo fotográficamente, sino aún más, humanamente. Desconocemos a nuestros hermanos negros, amarillos o cobrizos y este libro os abrirá un poco los ojos del alma y os enseñará a ser miembros de esta gran familia que Dios creó para habitar el mundo en que vivimos. Y cuando alguien os hable, después, de que la fotografía es arte únicamente cuando imita servilmente la pintura, cogerle de la mano y abrir ante sus

incrédulos ojos este grandioso poema fotográfico que es el libro que comentamos. Dejarle un rato sólo, para que la verdad penetre en las entrañas aún en contra de su voluntad. Y si después, todavía, intenta discutir, compadecerle, porque no ha sabido leer y es como un pobre analfabeto que necesita aprender las primeras letras de la belleza y de la poesía» <sup>107</sup>.

Steichen en la introducción del catálogo de la exposición comunica su anhelo: «La exposición demuestra que el arte fotográfico es un proceso dinámico de dar forma a las ideas y de explicar al hombre lo que es el hombre», y esta vez, sí había transmitido aquello que deseaba, había conseguido su propósito. Recordemos también la frase de Miserachs al ver el catálogo <sup>108</sup>.

«La necesidad de que una obra de arte esté ligada al mundo en que es creada se hace evidente. Y esa trabazón ineludible es lo que constituye el alma de la modernidad. Admitamos que la fotografía es un arte nuevo, excesivamente nuevo, tanto, que hoy por hoy no pasa de ser un arte menor, que aún pugna por encontrar su camino, prueba evidente de que no se encuentra a gusto en el que le hemos dado. ¿Y cuál será el motivo, o motivos, de la incomodidad de dicho camino? Hay tres razones fundamentales. Su falta de adaptación a nuestra mentalidad dinámica. Su poca categoría artística, pues peca de excesivamente documental, de

---

<sup>107</sup> PEREZ SIQUIER, Carlos. "Fotografía y prensa. Sobre The Family of Man". AFAL. Julio-Agosto, 1957.

<sup>108</sup> ver Capítulo I la Agrupación Fotográfica de Cataluña.

objetivismo. Y por fin, porque es poco fotográfico. En cuanto a la primera afirmación, poco hay que decir. Ni el clásico retrato de estudio, ni el clásico paisaje son lo suficiente vitales, trepidantes, para concordar con nuestro tiempo. El documental se puede calificar normalmente como artesanía más que como arte. Por esta falta de subjetivismo, por esta artesaneidad de su concepción fotográfica nuestros antepasados recurrieron a aquellos maravillosos procedimientos pictóricos de positivado, que acababan por hacer parecer a las pobres fotos en cualquier cosa menos lo que realmente eran. La última de las razones ¿qué es fotográfico? Fotográfico es aquello que se presta a ser expresado por la fotografía mejor que por cualquier otro medio de expresión artística. Lo fotográfico es el instante, lo fugitivo, lo que es inaprensible para otras artes más completas, pero menos ágiles; más profundas pero menos agudas. (No me refiero al reportaje, que sólo excepcionalmente puede ser artístico, puesto que su razón de ser lo hace documental.) Al referirme a lo fugitivo me refiero al objeto, al hecho fotografiable. A la emoción creadora del fotógrafo, a la sensación que el modelo produce en él. Las emociones creadoras instantáneas, que no admiten reflexión posterior ni almacenamiento, prestas a desvanecerse como una ligera bruma, son, a menudo, de una viveza, de una brillantez extraordinaria, y la probabilidad de utilizarlas es la única ventaja de la fotografía» [sic] <sup>109</sup>.

Lo que Sulfito pone de manifiesto en esta crítica, es lo

---

<sup>109</sup> SULFITO. "Entre clásicos y modernos". AF. 1957. pp.5-6.

que se ha venido repitiendo constantemente, de una u otra forma, en las páginas precedentes, pero resaltando en esta ocasión la falta de idoneidad del camino que se ha visto obligada a seguir la fotografía, ya que este ha sido mucho más propio de la pintura. Sin embargo, a la hora de justificar sus opiniones lo hace basándose en las mismas premisas que utilizan los que han llevado a la fotografía a esta situación.

«En la fotografía moderna se han abierto brecha dos tendencias bien definidas: el documento humano que suscita emoción, de ahí proviene el auge de la foto-reportaje (acordaros del éxito de la exposición "The Family of Man" y de la obra de Cartier-Bresson); y la foto abstracta, compuesta, surrealista, sobrenatural, cerebral, que satisface al espíritu y tiende a sorprenderle, pero que deja al corazón completamente indiferente. Se trata de la "matemática de la imagen"» <sup>110</sup>.

Poncelet resume las dos tendencias que dan nombre a este apartado del capítulo; por un lado el modelo de "The Family of Man" que ha conseguido imponer en el mundo el documento humano y la revalorización del documental como género, y por otro, lo que él llama foto abstracta, que es esencialmente la aplicación del modelo de la "Fotografía Subjetiva" y que recogerá a partir de entonces las nuevas tendencias pictorialistas.

«Tenemos que intentar establecer reglas que nos permitan

---

<sup>110</sup> PONCELET, P. "Carta a los jóvenes de ayer y de hoy". AF. 1958. pp.409-410.

distinguir inequívocamente entre lo bueno y lo malo. Para ello, lo primero que hay que hacer es desterrar el error de que la valoración del arte sea siempre cuestión de gusto personal. El acatar esta opinión tan extendida significaría ligar la calidad de una obra de arte al sujeto, al observador, en lugar de tomarla objetivamente como debe ser.

Vivimos en la época del "flash" electrónico y de la fotografía con available light. El mayor ídolo fotográfico es Cartier-Bresson y la exposición "The Family of Man" de Steichen. Hemos superado ya la puesta de sol en el estanque y la barba de los guardabosques, y ahora encontramos nuestros motivos en las tabernas de los puertos, patios traseros, cuevas con música de jazz, cementerios. Y al hacerlo no nos damos cuenta de que seguimos permaneciendo fieles a nuestros antiguos métodos fotográficos, continuamos fotografiando sentimentalismos, aunque ahora por así decirlo con signo negativo. Que no falte en ninguna revista burguesa un mendigo cojeando o alguna "amanecita" de tipo atómico [sic]. Eso da una sensación de escalofrío muy agradable por la espalda. Al rendir tributo a este fetichismo del "mensaje", no nos damos cuenta de que todas estas fotos ni siquiera merecen el nombre de tal, pues en el fondo no son más que ilustraciones de textos literarios»<sup>111</sup>.

Pasan los años y el discurso no cambia; se sigue intentando establecer reglas para distinguir entre "lo bueno y lo malo",

---

<sup>111</sup> HÖPKER, Thomas. "¿Hacia dónde? Tareas y caminos de la fotografía actual". AF. 1958. pp.575-576.

pero Höpker apunta acertadamente que el cambio que ha aportado la fotografía llamada "moderna" no es tal, puesto que se siguen aplicando los viejos métodos. Los grupos progresistas "alternativos" continúan moviéndose en el mismo marco referencial de las Sociedades y los Concursos en tanto en cuanto son la negación de ellos. La modernización de la fotografía se convierte en una modernización de la tradición fotográfica.

El resurgimiento del documental es debido a una necesidad social que encierra la persecución de "la verdad". Pero la verdad parece no ser "tema" para los artistas...

«El arte, para ser tal, no precisa de la "verdad". Al contrario, puede ser (y a veces es) su oponente, porque el arte tiene su origen en las imaginaciones, en las fantasías y en los sueños. La realidad "desnuda" o "cruda" podrá, a lo sumo, construir una prueba "documental" de positivo valor en casos dados, como lo son los instrumentos notariales, en los cuales lo que sobre todo importa es su "veracidad", pero que sería ocioso buscar en los mismos el más leve destello de ilusión o de poesía» <sup>112</sup>.

Con la citas que siguen sobre los concursos y la tarea de los jurados, se reanuda más intensamente la problemática que ya planteaba Luis Navarro en el I Salón de Fotografía Moderna.

Ignacio Barceló testigo presencial de todas las

---

<sup>112</sup> ARGILAGA. "La realidad "desnuda" no es tema de arte". AF. 1959. pp.33-36.

deliberaciones del jurado del "Premio Negtor 1960" integrado por: D. Renato Fioravanti, Presidente de la Federación Italiana de Sociedades Fotográficas; D. Emil Obrowsky, de la Asociación de Agrupaciones de Fotógrafos aficionados Austríacos; D. Ernest Ch. Gehret, de la Asociación Suiza de Fotógrafos Aficionados, y D. Ernesto M. Gassó, Premio Negtor 1958. Sorprendido por la eficacia del mismo manifiesta: «desde el primer momento, la obra "Soria" de Ramón Masats, tuvo ganado el premio. El jurado, formidable en sus deliberaciones. Justo, preciso y exacto como un reloj suizo. Un jurado en suma, como para tenerlo a sueldo y con coche para fallar durante unos años todos los concursos españoles» <sup>113</sup>.

El jurado del Premio Negtor 1960, después de emitir el veredicto fue entrevistado por Ignacio Barceló. Seguidamente reproduzco parte de las entrevistas:

Renato Fioravanti:

I.B.-Si el fallo tuviera que repetirse dentro de un año, por ejemplo, y con los mismos miembros del Jurado, ¿sería exactamente igual que el de este año?

«Para las primeras obras clasificadas, la clasificación no cambiaría, pues está basada en unas convicciones estéticas que no pueden modificarse en un año».

I.B.-¿Podría hacernos una breve crítica de la obra galardonada con el "Premio Negtor 1960"?

---

<sup>113</sup> BARCELO, Ignacio. "Ramón Masats, Premio Negtor 1960". AF. 1960. p.717.

«Es una obra excepcional, que gustará en todas las Exposiciones Internacionales a que sea enviada. La luz rasante sobre los lomos de las ovejas ha creado un escalonamiento de paralelas interrumpido nada más que por la cara de casi todas ellas vueltas hacia el fotógrafo, por no se qué razón. Como sea, la obra ha logrado de este hecho una buena ventaja».

Ernest Ch. Gehret:

I.B.-¿Cree usted en la eficacia de un Jurado Internacional para fallar un Concurso como el "Premio Negtor"?

«Considero que es una idea muy buena, pues permite juzgar las obras con un criterio mucho más amplio y, sobre todo, más imparcial».

I.B.-¿Está usted satisfecho del fallo?

«Si, mucho, porque representa muy fielmente el término medio de nuestras cuatro opiniones con relación a cada obra».

I.B.-¿Alteraría usted en algo el orden de las 10 fotos premiadas?

«Quizá, porque alguna de ellas está, según mi juicio, casi a la par de otras, a pesar de tratar temas completamente distintos. Pero por lo que se refiere al primer premio, no cabe duda de que es la mejor de todas las obras. No hubo vacilación alguna en adjudicarle tal galardón».

I.B.-¿Quiere darnos su impresión sobre la fotografía española después de haber visto las 2.271 obras presentadas al "Premio Negtor 1960"?

«Hemos podido notar, por lo general, que la falta de relación de la fotografía española con la del resto del mundo ha motivado un cierto estancamiento en lo que se refiere a motivos y a inspiración propia. Además, muchas de las obras que hemos visto nos han parecido ser copias, más o menos fieles, de reproducciones aparecidas en anuarios y revistas extranjeras <sup>114</sup>. Creo que un contacto más seguido y constante con entidades fotográficas extranjeras y con intercambios de colecciones se ayudaría mucho a nuestros amigos españoles, pues su país tiene, sin duda de ninguna clase, muchos elementos sobresalientes que ganarían mucho con ese intercambio artístico antes mencionado».

Emil Obrowsky

I.B.-¿Cree usted que la fotografía española, por lo que usted ha visto, haría un buen papel en los Salones Internacionales que se celebran en Austria?

«Siento decirle, amigo Barceló, que creo que de las 174 fotos seleccionadas para formar el Salón Negtor, solamente seis o siete serían aceptadas en una Exposición Internacional en mi país. Sin embargo, debo destacar que las fotos premiadas en primero y segundo lugar figurarían, sin duda, entre las premiadas».

---

<sup>114</sup> E.Ch. Gehret se contradice en la respuesta ya que si las fotografías españolas parecen ser copias de las extranjeras, ello implica que los fotógrafos del país conocen la producción fotográfica exterior.

Ernesto M. Gassó

I.B.-¿Está usted absolutamente satisfecho del fallo del Premio Negtor 1960?.

«Sin estar completamente de acuerdo con el fallo, estoy satisfecho del mismo por responder al criterio de la mayoría».

I.B.-¿Le parece bien un Jurado internacional para fallar un premio como el "Negtor"?

«Sí. Para un Concurso de este calibre se impone, como en el fútbol, árbitro neutral».

I.B.-Nos figuramos fundadamente que se acordará usted de aquéllos días deliciosos pasados conjuntamente en Colonia. Por esto le preguntamos: ¿Concurrirá al "Premio Negtor 1962"?

«Guardo del viaje a Colonia uno de los mejores recuerdos de mi vida. Sé que es muy difícil, pero intentaré repetir. Hacer el "Viaje Negtor" es una de las mejores cosas que pueden sucederle a un fotógrafo español. Aplaudo de verdad a los agraciados actuales; pero, sinceramente, los veré marchar con un poco de envidia» <sup>115</sup>.

Ramón Masats, al recibir el fallo del jurado es también entrevistado por Ignacio Barceló:

I.B.-Al enviar sus tres obras al "Negtor", ¿en cuál de las tres tenía más confianza, y por qué? Con respecto a sus tres obras, ¿cree usted que la elegida por el Jurado es la mejor de las tres? ¿Qué ve usted en ella que no esté en las otras dos?

---

<sup>115</sup> BARCELO, Ignacio. "El jurado opina". AF. 1960. pp.805-812.

«Esta pregunta es de muy compleja contestación. Indiscutiblemente, el concurrir se hace siempre para ganar. Yo mandé al "Premio Negtor" tres fotografías. Una era mi preferida; una foto que para mí es importante y de mi pleno gusto. La segunda me gusta, pero bastante menos que la anterior; es mucho más fácil de conseguir y, sobre todo de ver. La tercera la mandé pensando en el Jurado que yo creía iba a juzgar las fotos. Esta es la que menos me gusta de las tres. A una exposición personal mía no la presentaría. Lo siento pero ésta es la que ha ganado el premio.

Naturalmente sé que esta afirmación mía se presta a mucha polémica posterior. Intentaré explicarme.

Está comprobado que, fotográficamente, la repetición ilimitada de algo, sean hombres, corderos, cruces de cementerio o bolas de billar, con una iluminación efectista, produce una impresión pseudoartística completamente primaria y facilona. Este es el caso que estamos comentando. Lo único verdaderamente mío fue el dejar reposar a los corderos para que estos estuvieran tranquilos y quietos, y luego llamarles la atención bruscamente con una gran voz que les hiciera mirar hacia mí. Es lo único que reconozco mío de la fotografía. Bien poca cosa, por cierto.

Soy profesional, y el concurso iba dirigido a profesionales. Como profesional, debo poner todos los medios no sólo fotográficos, sino de conocimiento de la mentalidad del cliente (en este caso concreto, el Jurado), para que se me acepte y recompense debidamente un determinado trabajo. Desgraciadamente

no puedo vivir aún de la fotografía que a mí me gusta, y tengo que ajustarme a lo que se me pide. Esto no es crítica alguna para la Casa Negtor. Pero creo que tiene mal enfocado el modo de elegir a los jurados. Jamás he creído que un buen Presidente de una sociedad fotográfica tenga que ser necesariamente un buen fotógrafo ni tampoco un buen crítico. Generalmente se elige para este cargo a personas que por su gran personalidad humana y rectitud de carácter, son merecedoras de representar a la Entidad lo más dignamente posible y dar justa solución a los conflictos burocráticos e internos que a la misma se le presenten.

Generalmente estos asuntos les absorben su tiempo libre, y por ello están fuera de la evolución natural de todo arte. Por otra parte, aquí en España, salvo una o dos excepciones, como mucho, carecemos de verdaderos críticos fotográficos. Hay que buscarlos fuera de nuestras fronteras, pero creo que por caminos distintos a los seguidos hasta hoy. Sólo así, el "Premio Negtor", el más importante sin discusión, de cuantos se celebran en España, además de demostrar las ya sabidas cualidades de la marca, puede ser una verdadera escuela de enseñanza fotográfica para los que empiezan» <sup>116</sup>.

I.B.-Convendrá con nosotros que el tema de las ovejas ha sido tratado creemos, por los fotógrafos de varias generaciones, pero, sin embargo, con su obra ha obtenido, de un tema clásico, una obra moderna. Por esto le preguntamos: ¿puede subsistir el

---

<sup>116</sup> Eq. redacción. "Los cuatro primeros premios contestan. Negtor 1960". AF. 1960. pp.199-800.

**tema clásico tratado modernamente?**

«Jamás he creído ni en temas clásicos ni en modernos; sólo creo que cambia la visión del fotógrafo, que debe adaptarse a su tiempo. Todo es siempre igual, sólo cambia el hombre y su forma de ver. Los grandes maestros de mil ochocientos y pico, Cameron, Atget, Nadar, etc., han sido seguramente superados, pero sólo por el factor tiempo y la lógica evolución técnica. Me gusta compararlos con los nuevos maestros y, desde luego, sus fotografías resisten perfectamente la comparación, ya que poseen la fuerza y la verdad que sólo pueden transmitir los verdaderos artistas, y todo ello por una simple razón: fueron sinceros» <sup>117</sup>.

Masats introduce una nueva inquietud: la fotografía debe adaptarse a su época, poniendo en evidencia la estrecha relación que mantiene con la sociedad, y esencialmente con la industria cultural. Pero ante todo ha de ser sincera, debe buscar la verdad. Su verdad, no obstante, no es compartida por el Sr. Gassó que le replica: «verdaderamente ha conseguido dar "la campanada"; pero déjeme decirle, Sr. Masats, que su proceder choca con mi idea de la Etica y las normas de la convivencia social.

Me pone usted en un dilema: ¿A cuál de los dos Masats he de creer? ¿Cuándo ha dicho usted la verdad? ¿Al hacer la fotografía y mandarla al concurso o ahora, al descubrirnos una pretendida disconformidad con el Jurado, al que ha tomado el número mandándole una obra "tan mala", que usted no habría exhibido en una Exposición particular?

---

<sup>117</sup> *Ibidem.*

Nada hay más despreciable para un artista que incurrir en una falsedad en su obra. Todos sabemos que la sinceridad debe ser en todo momento la fuerza principal que mueva la función creadora. Copio sus mismas palabras al referirse a Cameron, Atget, etc.; nos dice: "sus fotografías resisten perfectamente la comparación (con los modernos), ya que poseen la fuerza y la verdad que sólo pueden transmitir los verdaderos artistas, y todo ello por una sola razón: fueron sinceros". Admitir su disconformidad con la obra premiada sólo nos llevaría a la admisión de una falta de sinceridad y a la lamentable conclusión que aquel magnífico fotógrafo que todos habíamos visto en el Masats de sus comienzos - al que recuerdo en los animados coloquios de la Agrupación como paladín de la verdad - ha quedado ahogado por el profesionalismo.

El dilema final es éste: ¿Se ha sincerado usted entonando un "mea culpa" o nos ha obsequiado con una estratagema de guardarropía? La verdad clara y limpia sólo la sabrá usted. A mí, sea cual sea esta verdad, me ha quedado la desilusión de haber visto apagarse una estrella» <sup>118</sup>.

Volvemos a recuperar ocho años después, las inquietudes que he apuntado en el comienzo del apartado "Años cincuenta. El problema de la fotografía moderna", sobre la capacidad de un fotógrafo en ejercer a un mismo tiempo la crítica y la practica

---

<sup>118</sup> GASSO GRAU, Ernesto. "Carta abierta a Don Ramón Masats". AF. 1960. p.906.

fotográfica: «¿Puede tener el crítico, aparte de su personalidad como tal, otra independiente de su misión de discernir en materia de arte, méritos o fallos en la obra ajena, dando consejos, prodigando elogios, o moler a palos, en uso, e incluso abusando de su privilegiada situación?

Como todo en la vida, la respuesta se puede dar sin titubeos siempre que en lo que vaya a decirse exista rectitud de intenciones. Si se da ese caso, no hay duda entonces que al crítico le es lícito tener otra personalidad, al margen y por encima de su, digamos profesión, por ser ésta absolutamente compatible con la de "creador" en todos sus diversos grados, a partir de la máxima modestia a las alturas de la genialidad, desechándose por inoperante la creencia, bastante difundida, de que el crítico, para enjuiciar rectamente, debe, ante todo, ser capaz de realizar -sino superar- aquello que hace objeto de sus elogios o sus reparos.

Un popular aforismo reza que **no es posible repicar las campanas al propio tiempo que se va a la procesión.**

Resulta, en efecto, difícil (no digo imposible) destacar a un mismo tiempo en dos actividades como son el cultivo del arte y el ejercicio de la crítica. Si acaso, lo conseguirán unos pocos elegidos, como excepción. Los demás (y entre los cuales modestamente me incluyo, "a todos los efectos") no tenemos más remedio que optar por una de ambas cosas si es que aspiramos a que nos dejen en paz y, como consecuencia, vivir en ella, ni envidiosos, ni envidiados. O así me lo parece (como dice un

popular crítico "taurino")»<sup>119</sup>.

La falta de vinculación de las instituciones fotográficas, las sociedades, con la industria y la cultura, manifiesta su inutilidad, sólo sirven para organizar concursos y todo lo que éstos implican.

«Y bien, preguntamos: A pesar de las declaraciones de principios de que suelen estar llenos la casi totalidad de los Estatutos sociales, afirmando que la entidad se propondrá el desarrollo de la fotografía "en todos sus aspectos", ¿qué han hecho , en general, las entidades fotográficas para hacer realidad tales declaraciones de principios?

¿Acaso es contribuir al desarrollo de la fotografía en todos sus aspectos, llevarla - o permitir que llegue - hasta el punto en que se encuentra hoy la de este país, en que ni siquiera en el estricto ámbito de la "competición" es posible competir siquiera con los fotógrafos de más allá de las fronteras?

¿Son precisamente las entidades, en su aspecto esencial, las causantes de esta esterilidad que acusamos aquí y que tantos (incluso en su mismo seno) acusan?

Las entidades fotográficas son el lugar donde se inicia la afición y dónde ésta puede encontrar su cauce en el consejo honrado y en la noble emulación; y el vivero del que deben surgir la falange de buenos fotógrafos que la creciente demanda del mercado va exigiendo día a día.

---

<sup>119</sup> ARGILAGA. "Desventajas de la doble personalidad". AP. 1961. pp.27-30.

Las entidades fotográficas deben ser el archivo que pueda nutrir las necesidades culturales de la Universidad, de la Escuela o de la Empresa editorial. Deben ser también las presentadoras y promotoras de las inquietudes de las nuevas generaciones y pueden ser asimismo el aula donde los párvulos aprendan el nuevo y universal idioma de la fotografía.

Las entidades fotográficas pueden ser el termómetro de la prosperidad de la industria fotográfica nacional y el horno donde fundir la pasta para modelar nuevos y brillantes industriales; y pueden y deben ser, en resumen, la suma y compendio de este extraordinario fenómeno artístico, cultural e industrial que es la moderna fotografía.

Ahora bien, : las entidades fotográficas ¿responden realmente a este problema ideal que hemos solamente esbozado? La respuesta, hoy por hoy, a esta pregunta, ha de ser negativa» <sup>120</sup>.

En la serie Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid se incluyen por primera vez fotógrafos -consiguen introducir su obra en los canales propios del arte- a propósito de la resonante exposición de Masats, la cual le consagraba como reportero.

«La nueva técnica de grandes ampliaciones o, mejor dicho, su "puesta de moda", que constantemente apreciamos en decoraciones de escaparates, locales públicos y domicilios

---

<sup>120</sup> PUJOL, Aquiles. "Función social de las entidades fotográficas". AF. 1961. pp.349-351.

particulares, demuestra la adecuación del procedimiento fotográfico a la sensibilidad de nuestro tiempo.

Masats es sin duda uno de los más actuales fotógrafos españoles, y sus obras producen siempre un gran impacto.

En resumen, una Exposición digna de haber sido la avanzada de la fotografía en mundos más trascendentes de aquéllos a los que, miopemente, se le quiere limitar» <sup>121</sup>.

«Cuando el reportaje sobre Nueva York fue expuesto en los salones de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, al comentarista de aquella entidad le pareció flojo.

Le pareció -mejor diríamos- poco artístico.

Afirmó que Fontseré parecía preparado para empresas de mayores vuelos, pero que estos vuelos no se veían por ninguna parte en su trabajo. Está claro que a lo que se refería el comentarista probablemente era a la falta del punto fuerte; de la diagonal y... de todos estos ingredientes que permiten calificar de artística a una fotografía.

Porque, efectivamente, en el reportaje de Fontseré, presentado de nuevo al gran público en la sala Aixelà, de Barcelona, no hay nada de todo esto.

El reportaje, compuesto de más de 100 fotografías de formato pequeño (18 x 24), magníficamente positivadas, podría dividirse en varias series, entre las que cabría mencionar sin pretensión exhaustiva: nieve en las calles, la diversión del

---

<sup>121</sup> SULFITO. "Masats, en el Ateneo". AF. 1961. p.441.

patinaje sobre hielo; las playas; desfiles y fiestas callejeras; la colonia oriental; tipos curiosos y visiones panorámicas de las más características siluetas de la urbe.

Como antes anotábamos, ninguna de las fotografías puede considerarse una "obra", en el sentido corrientemente aceptado para esta palabra; y ésto, por una razón muy simple: porque no se lo propone siquiera.

Cabe, por último, sobre esta exposición (y ahora también seriamente) hacer notar las circunstancias de "actitud", consistente en que un hombre como Fontseré, sobradamente dotado para las tareas de gran pretensión plástica, haya preferido dedicar sus afanes a darnos una visión informativa de la gran ciudad que es hoy su segunda patria.

Otros con mucha menos sensibilidad habrían seguramente apuntado o hacia la fotografía de valores plásticos o hacia un intelectualismo no siempre a tono con las facultades del intérprete» <sup>122</sup>.

«Al visitar la exposición de fotografía Española, que se ha realizado en la Biblioteca Española de París por el Grupo AFAL y el Club Les 30 x 40, descubrimos que el asunto aparente ha sido superado por la expresión y que aquél no es más que su soporte.

A la actividad del grupo AFAL corresponde, a su vez, ilustrar esta tesis. El ritmo acelerado de sus progresos y la solidez de su organización y de su fe, lo han elevado en pocos

---

<sup>122</sup> PUJOL, Aquiles. "Nueva York de Carles Fontseré". AF. 1961. pp.497-501.

años al nivel de los grupos europeos más avanzados. Estoy pensando, principalmente, en ese Club Fotográfico de París de "Los 30 x 40", cuyo "padrinazgo" les ha servido de primer apoyo "tras los montes"» <sup>123</sup>.

«Las exposiciones de aficionados tendrían que ser un conjunto de testimonios gráficos, violentamente subversivos, de todo lo que va contra el orden, es decir, de la avaricia, del odio de razas y de la política que practican los interesados defensores del más bajo nivel humano.

La práctica del reportaje debe ser una prueba de que nos sentimos intensa y profundamente humanos. Ahora bien, ocurre con mucha frecuencia que manejamos la cámara masturbando espiritualmente nuestras meninges. Resultado demasiado evidente que el onanismo espiritual sólo puede conducirnos al fin de la humanidad» <sup>124</sup>.

«Desde la terminación de la II Guerra, los salones internacionales habían permanecido estancados en la llamada "fotografía artística", apenas preocupada por otra cosa que captar una "bella imagen" con la mayor fidelidad posible, con la máxima "objetividad". Pero este estancamiento ya comenzaba a verse alterado por la presencia aquí o allá de individualidades o grupos más o menos de vanguardia, que habían superado la

---

<sup>123</sup> SOUGEZ, Emmanuel. "Aspectos de la fotografía Española". AFAL. Enero-Febrero 1960.

<sup>124</sup> GEWEHR, Arthur. "La fotografía de reportaje como factor de orden humano". AFAL. Marzo-Abril 1960.

técnica visual impersonal y la frialdad del llamado "neorealismo" e intentaban crear un nuevo estilo. "Fotoform", en Alemania;; "De Unga", en Suecia; "N.K.F.", en Holanda fueron los primeros a los que siguieron "La Bussola" en Italia, el "Colegio de los fotógrafos suizos" y más tarde todavía "Los 30 x 40", en Francia; "La Góndola", en Italia; "AFAL", en España.

La "Subjetive fotografie n.1" de 1851, convocada por Steinert para mostrar de golpe todas aquéllas "nuevas maneras" de ver las cosas de siempre, tuvo quizás como hecho más relevante, deshacer el viejo error de la necesaria objetividad de la fotografía.

La reproducción "objetiva" tradicional de los objetos circundantes se veía ahora enriquecida por un estado de espíritu renovador: la sensibilidad del hombre espectador del mundo.

Pero lo que en un principio se tomó como bueno, esto es, el aumento de adeptos a las nuevas doctrinas estéticas, pronto se convirtió en grave peligro, porque fotografiar "subjetivamente" llegó a ser una receta. Los "fotógrafos del domingo" comenzaron a servirse de ella y se ha convertido en una moda: todos quieren hacer fotografía subjetiva. Y si en sus orígenes fue un medio consciente y calculado de antemano, pero sólo capaz de ser utilizado por un cerebro intelectualmente creador, por una mente de artista, pocos años más tarde ha llegado a ser casi una fórmula que puede ser aplicada en cada momento por cualquier mediocre plagiario.

Así llegamos al momento actual en que AFAL se enorgullece

de poder presentar en España una breve antología de la obra personal del creador de la fotografía subjetiva. Como en otros campos de la cultura y del espíritu, España ha vivido estos últimos años, por causas de fuerza mayor, de espaldas a la evolución intelectual de Europa. Sigue siendo por tanto oportuno traer a nuestra patria, en 1961, lo que hace diez años supuso para el resto de Europa la máxima renovación estética». <sup>125</sup>

Diez años después de que Luis Navarro intentase poner de "moda" la fotografía subjetiva en el Salón de Fotografía Moderna sin conseguirlo plenamente. J.M. Artero comete el error, ya tradicional en la transmisión de nuestra historia de la fotografía, es decir afirma que España ha vivido de espaldas a la evolución intelectual de Europa sin considerar en ningún momento el trabajo de Luis Navarro. Además de obviar que en la exposición "Imágenes inventadas, fotografía no figurativa" de 1957, que dirigió Otto Steinert en Bruselas, se expusieron obras de X. Miserachs y de R. Masats, incluyéndose incluso en el catálogo. Y que en la exhibición "Fotografía subjetiva 3" de Otto Steinert también participó Ricard Terré.

«Steinert, por sus enseñanzas, por sus obras, es uno de los dos o tres fotógrafos de Europa que son ejemplo, guía, directores de conciencias,... El número de esos apóstoles, que fueron siempre muy grandes maestros, no fue jamás elevado, pero

---

<sup>125</sup> ARTERO, José M. "Fotografía subjetiva. Otto Steinert". AFAL. Setiembre-Octubre 1961.

su influencia ha sido y es enorme. En la línea de los Emerson, Stieglitz, Moholy-Nagy, Renger-Patzsch, Demachy, Strand, Steichen, Weston, hoy día el Dr. Steinert es uno de los que toman el relevo, como perteneciente a una nueva generación de fotógrafos. Su obra es ya grande: clases, conferencias, artículos, manifiestos, exposiciones, libros y sobre todo, la creación de un nuevo movimiento, de un nuevo estilo, de una nueva y poderosa corriente estética»<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> PEREZ SIQUIER, Carlos. "La obra de Otto Steinert por primera vez en España". AFAL. Setiembre-Octubre 1961.

### 3. CONCLUSIONES DEL CAPITULO.

Las "tribulaciones" de la fotografía de Salón, insisten una vez más sobre las divagaciones que a lo largo del capítulo, desde el año 1952 hasta el 1962, se van repitiendo ciclicamente, aunque ese ciclo no responda, como pretenden algunos, a aspectos generacionales. "No es el ciclo de la vida" es la falta de claridad de las premisas la que hace que todo gire, que se perpetúe la confusión.

Mientras la fotografía siga manteniéndose en el ámbito de los concursos, las agrupaciones y del salonismo, no habrá nunca posibilidad de que exista una fotografía moderna tal como ellos plantean. Que los jurados ejerzan un papel sancionador, un papel en el que determinen lo que es bueno y lo que es malo, es un índice más de la necesidad de constituir un discurso mucho más elaborado del que se pueda establecer en los tribunales o jurados de los concursos. Tribunales y jurados, por otra parte, de dudosa credibilidad y competencia, teniéndose en cuenta los factores que determinan la elección de sus miembros.

Los fracasos, porque estamos hablando siempre de fracasos, no vienen determinados tan sólo por causas sociales, sino también por la ausencia de una base económica. Esto, junto con la incapacidad de elaborar y difundir un discurso lo suficientemente coherente y riguroso por parte de los autores de los movimientos de ruptura fotográfica impide que triunfen estas iniciativas.

Anterior al arte moderno, existe un discurso universalista, normativizador que permite que cualquier individuo culto se enfrente a la obra de arte. La conexión de una obra de arte tradicional con su público resulta mucho más fácil que en la modernidad.

El arte moderno, como tal, se caracteriza por ir siempre acompañado de un discurso que lo sostenga, que se convierte en algo relevante en tanto en cuanto no hay normas que permitan apoderarse del significado de las obras de arte. El arte moderno es más crítico que el arte tradicional.

La incapacidad que manifiestan los fotógrafos que defienden la modernidad por establecer un discurso que acompañe a su fotografía, que permita al espectador comprender el sentido mismo de las obras que le presentan, hace que fácilmente cualquier amante de la fotografía de su tiempo se pueda preguntar ¿porqué se tiene que ser moderno?

Al estudiar la fotografía española no se puede aplicar un sociologismo simple, que contemple únicamente el hecho de que la industria española estaba retrasada y que el sistema político estaba anquilosado... Es parte de la trama, pero es evidente que podría haber sido de otro modo muy distinto. Hoy en día el país está mucho más desarrollado industrialmente, hay canales para la fotografía, y sigue sin haber un mercado de la fotografía. Con lo cual, aparece la sospecha de que hay algo en la fotografía y en la fotografía de arte, algo en su misma constitución; una

dificultad de carácter inmanente e interno que no le permite crear un mercado que pueda compararse al mercado del arte

La inexistencia de una crítica fotográfica es un síntoma evidente de que no se logra establecer un mercado y de que además no se produce una instancia que permita determinar lo que es o no moderno, lo que es bueno o malo en fotografía.

Pero a pesar de lo dicho, dentro de este panorama surge una obra sin precedentes, en el "Barcelona Blanc i Negre" de Xavier Miserachs es uno de los intentos más logrados y consistentes que, de haber tenido la repercusión merecida, podría haber cambiado el panorama de la fotografía española.

Es un libro hecho por un joven de una madurez absolutamente inesperada, inexplicable. Al examinar sus negativos, se percibe hasta qué punto ha podido asimilar las influencias externas y ofrecer a partir de aquí una visión absolutamente personal, con todos los elementos. Se puede reconocer a William Klein, a Cartier-Bresson, al modelo creado por "The Family of Man", pero eso no es impedimento para que sus fotografías sean absolutamente originales. Es decir, hay una "ingenuidad", por así decirlo, muy madura, en tanto en cuanto logra asimilar, en el sentido verdadero de la palabra, y aplicar los principios de estos modelos que se están dando fuera, al desarrollo de una fotografía de autor ligada a su condición de "barcelones".

¿Por qué "Barcelona Blanc i Negre"? ¿Por qué rescatar precisamente este libro?

La excepcionalidad radica no sólo en haber marcado una época de la fotografía española evidenciando una transición, sino en suponer una posibilidad de continuidad y una apertura de nuevas vías que han sido silenciadas posteriormente por intereses de "política fotográfica".

Voy a dar todos los detalles de como fue producido el libro, porque son detalles reveladores de la concepción que se tenía de la fotografía por parte de la industria editorial, y por artistas tales como Ráfols Casamada que, en este caso concreto, interviene en la maquetación.

Es muy difícil comprender la fotografía española de los 50 en adelante sin tener en consideración el caso del "Barcelona Blanc i Negre" de Xavier Miserachs.

1. Fiesta Mayor de Gracia.
2. Fiesta Mayor de Gracia.
3. Fiesta Mayor de Gracia.
4. Fiesta Mayor de Gracia.
5. Fiesta Mayor de Gracia.
6. Fiesta Mayor de Gracia.
7. Casco Antiguo.
8. Escollera. "Golondrinas" (Paisaje: Cadaqués). (22-21):  
Poble Nou.
9. Escollera. "Golondrinas". Arbol y camión con picnick: "18  
de julio" en Castelldefels.
10. Alrededores Plaza España. Salida de gente hacia las playas.
11. Pelayo, Ramblas, Fuente Canaletas.
12. Ramblas, Pelayo (40-00): Los Caracoles, (42): Sr. Bofarull.
13. Fotógrafos Monumento a Colón, tranvías Paseo Colón, (27):  
Boquería.
14. La Boquería.
15. Ramblas.
16. Campos y construcciones alrededor de la calle Guipúzcoa.
17. Campos y construcciones alrededor de la calle Guipúzcoa.
18. Campos y construcciones alrededor de la calle Guipúzcoa.  
(13-18): Paseo Colón.
19. Fiestas de la Mercé. (31-32-29-30): "Duo Dinámico" en el  
Festival de la Canción Mediterránea.
20. Fiestas de la Mercé.
21. La Boquería. (31-37): Plaza Real.

- 22 Ramblas, Los Caracoles. (27-28): Puerto de noche.
- 23 Fiestas de la Mercé.
- 24 Plaza Real, Ramblas, Pelayo.
- 25 (2 al 7): Fiestas de la Mercé y resto Fiesta Mayor del Casco Antiguo.
- 26 (40 al 1), (2 al 7), (8 al 13), (14): La Boquería; (15-16): Ramblas; (17-19) Los Caracoles; (22-28): Vistas nocturnas del puerto.
- 27 (42 al 3), (4 al 9), (10 al 13): Plaza Real. Resto: Calle Pelayo.
- 28 Cuatro primeras tiras: Vistas desde Collcerola. Quinta: Salida de Misa en la Concepción. Resto: ?
- 29 Primera tira: Salón Víctor Pradera, Pelayo, salida de Misa en la Concepción; Segunda tira: Ciudadela, Palacio de Justicia; Tercera tira: delante del Palacio de Justicia, Pelayo; Cuarta tira: Diagonal-El Born; Quinta tira: El Born; Sexta y Séptima: Cementerio de Montjuich.
- 30 Dos primeras tiras: Diagonal; Tercera: Casco Antiguo y Ciudadela; Dos últimas: Plaza Cataluña.
- 31 Primera tira: Pelayo, Diagonal, Sandor, Barracas; Segunda y tercera: Barracas Somorrostro; Cuarta: ?; Quinta: Born.
- 32 Primera y segunda tiras: Vistas desde Montjuich y ?. Resto: Día de Difuntos en el Cementerio de Montjuich.
- 33 Tres primeras tiras: Diagonal y Sándor; Cuarta: Prats Fatjó; Quinta: Paseo Colón y Puerto; Sexta: Diagonal y

Cementerio.

- 34 Primera: Teen-agers en Muntaner/Vía Augusta; Segunda: ?;  
Hasta el final: ?
- 35 Dos primeras tiras: Alrededores de Correos; Tercera: ?;  
Hasta el final: Plaza cataluña y "Pelayo by night"
- 36 Seis primeras: Plaza Cataluña; Resto: ?
- 37 Casco Antiguo alrededor de La Llotja.
- 38 Primera tira: Barracas Somorrostro; Segunda, Tercera y  
Cuarta: Diagonal; Quinta: Salida Misa la Concepción.
- 39 Primera tira: "Set Portes", Sándor, Misa Concepción;  
Segunda: Correos, "Set Portes"; Tercera: Vendedores Llotja,  
Misa Concepción; Cuarta: Misa Concepción; Quinta ? y  
Correos.
- 40 Primera y Segunda: Paseo Colón (excepto paisaje Rosas);  
Tercera, Cuarta Quinta y Sexta: Barceloneta; Séptima:  
Alrededores de El Born.
- 41 Primera: Alrededores de El Born; Resto: Barceloneta.
- 42 Fiestas de la Mercé y publicidad.
- 43 Fiesta de Fin de Año en el Club de Polo.
- 44 Fiesta de Fin de Año en el Club de Polo.
- 45 Cena Premio Nadal en el Hotel Colón; (8 y 9): Feria Santa  
Lucía; Resto: Club de Polo.
- 46 Primera tira: Gracia; Segunda: ?; Tercera y Cuarta: Barrio  
del Raval; Quinta: Escultura barrio Montbau; Sexta y  
Séptima: Barceloneta.
- 47 Cuatro primeras tiras: Gracia.; Quinta: El Carmelo; Sexta:

- ?; Séptima: Poble Nou.
- 48 Tres primeras: El Carmelo; Cuarta y Quinta: Campo del Barça.
- 49 Navidad y nevada del 62.
- 50 Nevada Navidad 1962. Eixample.
- 51 Nevada Navidad 1962. Eixample.
- 52 Nevada Navidad 1962. Eixample y Plaza Molina.
- 53 Alrededores de la Catedral (Mercado de Santa Lucía).
- 54 (00A, 0A, 1A: nada a ver; (2 al 7): Bar "Can Guitarres"; (8 y 9): Polo; (10-21): Campo del Barça.
- 55 (26 al 29): Campo del Barça; Resto: Feria de Santa Lucía y Día de Santa Lucía.
- 56 Día de Santa Lucía en la Feria.
- 57 Hasta la 4A: Cena del Premio Nadal; (31-39): Lotería Navidad en las Ramblas; Resto: Ambiente Navidad.
- 58 Cuatro primeras tiras: Lotería Navidad en las Ramblas; Quinta: Mercado "aviram" en Rambla Cataluña; Sexta y Séptima: Obsequios a los guardias urbanos.
- 59 Bar "Can Guitarres" en la Rambla del Prat; última tira: Alrededores Camp Nou.
- 60 Cabalgata de Reyes.
- 61 Cabalgata de Reyes.
- 62 Cuatro primeras tiras: Nochebuena en las Ramblas; Quinta y Sexta: Catedral; última: Diagonal.
- 63 Tres primeras tiras: Feria de Reyes; Cuarta y Quinta: Familia, nada que ver con libro.

64. Primera y Segunda: Fin de Año en el Club de Polo; resto: Vigilia de Reyes.
65. Nochebuena en las Ramblas.
66. Santa Eulalia en la Catedral.
67. Cuatro primeras tiras y última: Barrio de Sant Pere; quinta y Sexta: Barceloneta.
68. Nada que ver con libro; Segunda y tercera: "Els Tres Tombs"; Cuarta y Quinta: Vigilia de Reyes.
69. Cuatro primera tiras: "Els Tres Tombs"; última: Club de Polo, Bendición de animales para San Antonio.
70. "Els Tres Tombs".
71. Primera, Segunda, Cuarta y Quinta: Bendición de animales en el Club de Polo; Tercera: "Els Tres Tombs".
72. Primera tira: ?; Segunda y Tercera: Poble Nou; Cuarta: ?
73. "Entierro de la Sardina" en Montjuich.
74. Primera y Segunda: ?; Tercera y Cuarta: Accesos Camp Nou; Quinta y Sexta: Diagonal (Pedralbes).
75. Primera y Segunda: Sant Pau del Camp; Tercera y Cuarta: ?; Quinta: Vuelta de "Sant Medir".
76. Fiestas de Sant Medir en la ermita de Sant Medir.
77. Escena del Eixample; Chicas y paisaje: Cadaqués; resto: ?
78. Domingo de lluvia en el Camp Nou.
79. Cuatro y media primeras tiras: "Els Tres Tombs"; (13): Santa Lucía; última: ?
80. Primera tira: Día del Libro en las Ramblas; Resto: Casco Antiguo.

- 81 Experimentos estéticos en Pelayo/Ramblas; (2-3-4): novia pija.
- 82 "Els Tres Tombs" y Sant medir.
- 83 Rally coches de época: Ciudadela y Gran Vía.
- 84 Barrio Gótico y Sant Medir.
- 85 Primera tira: Montjuich; Tercera: Gran Vía; Cuarta: Gran Vía y Diagonal; Quinta y Sexta: "ENTierro de la Sardina" en Montjuich.
- 86 Primera tira: Plaza del Rey; Segunda y Tercera: Poble Nou; Cuarta: Puente de Marina; Quinta: Horta.
- 87 Primera y Segunda tira: Calle Copérnico y Muntaner; Tercera y Cuarta: Guinardó; Quinta y Sexta: Diagonal (Pedralbes).
- 88 Primera y Segunda: Diagonal y Paseo de Gracia; Tercera y Cuarta: Metro Transversal; Quinta y Sexta: Guinardó y Gracia.
- 89 Guinardó.
- 90 Vallvidrera; última hora: Santa Creu d'Olorde (?): Casa Gaudí, carrer Carolinas.
- 91 Señor: nada que ver; Catedral: Boda en San Severo.
- 92 Carnaval "pijo" en un palacio del Casco Antiguo (Moxó?).
- 93 Carnaval "pijo" en un palacio del Casco Antiguo (Moxó?).
- 94 "Colles" de Sant Medir en el Distrito Quinto.
- 95 Primera y Segunda tiras: "Colles" de Sant Medir; Resto: Plaza de Toros Monumental.
- 96 Plaza Monumental.
- 97 (7-3): Calle Fernando; (4-10): Semana Santa; (11-29), (5-

- 6-7-8): Toros; (1-4): "Colles" de Sant Medir; (9-12): Clot.
98. (40 al 8): Clot; (9-19): Alrededores de la Calle Hospital; (7-32): Puerto.
99. (37 al 17): Semana Santa; (34-2): Vistas desde el Monumento a Colón.
100. Semana Santa, Plaza de Cataluña.
101. Semana Santa en La Torrassa.
102. (42-20): Semana Santa, Plaza cataluña; (21-28): Toros Monumental.
103. (17-28): Semana Santa; Resto: Calle Hospital.
104. (17-31): Palacio Generalitat; (11-16): idem; (40-42): Feria de Palmones en Rambla Cataluña; (42-9): Domingo de Ramos alrededor de la Catedral.
105. Feria de Palmas y Palmones en rambla Cataluña.
106. (39 y 41A): Feria de palmones; (43-19A): Domingo de Ramos en la Catedral; (20-21): Claustro de la Catedral; (22-23): Javier y novia "pija" reflejados en un cristal.
107. Salida fábrica Olivetti y Plaza de Las Glorias.
108. Trabajos alumnos Elisava (nada que ver).
109. Alrededores de la Calle Hospital.
110. (43-2): Diagonal, Mona de Pascua en "Mora"; (6-26): Domingo por la tarde en la Plaza Cataluña; (30-35): Alrededores de la Calle Hospital y Plaza Padró.
111. (29-00): Trabajos Elisava; (1-5): Alrededores de la Calle Hospital; (9-21): Sant Jordi en las Ramblas.
112. (10-14): Día de Sant Jordi en las Ramblas; resto: nada que

ver.

113. (17-42): ? (00-26): Alrededores de Santa María del Mar.
114. Primera tira: Parte de atrás de la Boquería; Resto: Día de Sant Jordi; última tira: nada que ver.
115. Central de un Banco en la Plaza cataluña; (14): Paseo de Gracia; Resto: Ramblas.
116. Distrito Quinto.
117. (00-20): Muelle de pesca (Barceloneta); (21-26): Oficina de Banco en Plaza Cataluña.
118. (0-7): Sant Jordi en la Generalitat; (9-17): Sant Jordi en las Ramblas; (36-39): Patio Generalitat; (40-2): ?; (33-34): Barrio Sant Pau del Camp.
119. (16-19): ?; (3-14): Escuela de Chóferes cerca del Campo del Español; Dos últimas tiras: Turó Park y alrededores.
120. (32-5): Alrededores del Turó Park; (5-8): Paralelo; (9-12): nada que ver.
121. Tres y media primeras tiras: Calle Conde del Asalto; Resto: Paralelo.
122. Primera y Tercera tiras: Banco Plaza Cataluña; Resto: Distrito Quinto.
123. Primera tira: Escuela "Luis Vives", Mayor de Gracia, Plaza de España; Segunda tira: Plaza de España y Montjuich; Tercera tira: Paseo de gracia; Cuarta tira: Horta; Quinta: Montjuich y Sándor.
124. Sant y alrededores de la Plaza de España.
125. Dos y media primeras tiras: Barrio Ntra. Sra. del Coll;

- resto: Escuela de tauromaquia en Montjuich (Miramar).
126. La Verneda, Sant Martí, Sant Andreu.
  127. Dos primeras tiras: Plaza de cataluña; Tercera: La Mina; Cuarta, Quinta y Sexta: Horta.
  128. Primera tira: ?; Segunda y Tercera: Sant Martí; Cuarta: Horta; Quinta: Plaza Cataluña.
  129. Primera tira: Horta/Guinardó; Segunda: La Torrassa; Tercera tira: Pedralbes; Cuarta y Quinta: Plaza Cataluña.
  130. Dos y media primeras tiras: Horta/Guinardó; Dos y media últimas: Barceloneta.
  131. Primera y media: Escuela de Tauromaquia en Montjuich; Parque Güell, Ntra. Sra del Coll y Plaza Cataluña, Ntra. Sra. del Coll.
  132. Primera tira: Pedralbes; Segunda: Paseo de gracia; (31-39) Pedralbes.
  133. Primera tira: Calle Petritxol; Segunda: Plaza Villa Madrid; Tercera y Cuarta: Pedralbes; Quinta: Calle Canuda y Tranvía Tibidabo.
  134. Tranvía Tibidabo; Dos y media primeras: Monasterio de Pedralbes; (8-15): Feria de Sant Ponç; Quinta: Fuente de Montjuich y Calle Petritxol.
  135. Feria Sant Ponç.
  136. Primera tira: Valencianos en las Ramblas y Patio del Hospital de la Santa Cruz; Segunda, Tercera y Cuarta: "Las Planas"; resto: nada que ver.
  137. Primera y segunda: "Las Planas"; Tercera y Cuarta: Mercado

- de San Antonio; Quinta, Sexta y Séptima: Plaza España y fábrica lámparas "Z".
138. Dos y media primeras: Patio Hospital de la Santa creu; resto: Ramblas y Fira Sant Ponç.
139. Liceo.
140. Liceo.
141. Dos primeras tiras: Liceo, Salón Venus; bautizo (nada que ver).
142. Plaza España, Eixample, Patio casa de la caridad, Ramblas.
143. Tres primeras tiras: Eixample; Cuarta y Quinta: Alrededores de las Ramblas; última: nada que ver.
144. Sagrada Familia; bosque: nada que ver.
145. Nada que ver.
146. Cuatro primeras tiras: El Born; Resto: monumentos diversos.
147. Calle Montcada y Camp Nou Barça; Cuarta y Quinta: El Born.
148. Primera tira: Feria de Sant Ponç; Segunda: Patio Hospital de la Santa Creu; Resto: Miscelánea.
149. Primera tira: Horta; Segunda: Ntra. Sra. del Coll; Tercero: Carmelo; Cuarta: Montjuich y Carmelo.
150. El Born.
151. Tibidabo, Espejos deformantes.
152. Primera tira: ?; Segunda, tercera y Cuarta: Camp del Barça; Quinta: Peíscola (nada que ver).
153. Primera y Segunda tira: Club del polo; tercera y Cuarta: Puerto; Quinta: ?
154. Club de Polo.

155. Una y media primeras tiras: Hermanos Arilla (nada que ver); Segunda, Tercera y Cuarta: Tibidabo; Resto: nada que ver.
156. Berbena de San Juan en el Pueblo Español y atracciones Apolo.
157. Tres primeras tiras: Estación de Francia; Cuarta: Feria de Muestras; Quinta: Tibidabo.
158. Cuatro y media primeras tiras: Berbena de San Pedro en el "Tenis La Salut"; final: Costa Brava: nada que ver.
159. Dos y media primeras tiras: Sardanas en la Plaza San Jaime; Resto: Plaza Real; (16-20) Autocares "Castillejos".
160. Tres primeras fotos: nada que ver; Resto: Merenderos Barceloneta.
161. Primera, Segunda y Tercera: Puerto; Cuarta: Futbolines calle Tallers; Resto: nada que ver.
162. "L'ou com balla", Patio de la Generalitat, Catedral.
163. Primera foto: "Les Set Portes"; Resto: Llotja; Dos últimas fotos: Bendición de automóviles en la calle el día de San Cristóbal.
164. Primera tira: Nada que ver; Segunda y Tercera: Llotja/Bolsa; última: bendición San Cristóbal.
165. Primera, Segunda y Séptima: Despedida de autocares "Los Castillejos"; Resto: Llotja/Bolsa.
166. Primera, Segunda y Tercera: Facultad de Derecho; Cuarta: Paseando "galgos" por la Diagonal.
167. "Entierro de la Sardina" en Manuel Girona/Avda. de la

Victoria.

168. Primera, Segunda y Tercera: Catedral, Procesión de Sta. Eulalia; Cuarta: ?; Quinta: Vistas desde la Torre del Puerto; Sexta: Calle Pelayo y Balmes; Séptima: Gran Vía (¿hoja aprovechada de restos anteriores?)
169. (40-43): Cena en el Ritz; Resto: El Molino.
170. Miscelánea anterior a BBN.
171. Fiestas de la Mercé; última tira: nada que ver.
172. Tres últimas tiras: Feria de Gallos en la Rambla Cataluña y guardias urbanos con obsequios navideños (anterior a BBN).
173. Primera tira: ?; Segunda, Tercera y Cuarta: Cementerio de Motngat y vista zona industrial en dirección a Barcelona; Sexta y Séptima: Gracia.
174. Miscelánea anterior a BBN.
175. Ambiente de palmas y palmones alrededor de la Catedral; Cuarta, Quinta, Sexta y Séptima: nada que ver.
176. Segunda y Tercera: Feria de Santa Lucía; resto: nada.
177. Primera tira: nada que ver; Resto: Nochebuena en los bares de las Ramblas.
178. Primera tira: Vistas desde Montjuich; Resto: nada que ver.
179. Tres primeras tiras: nada que ver; Tres últimas: Sant Jordi en el Palacio de la Generalitat y alrededores.
180. Dos primeras tiras: Vistas desde el aéreo del puerto; Tercera: nada que ver; Cuarta y Quinta: Sardanas en el Parque Güell.

181 Primera tira: Calle Guipúzcoa; Segunda y Tercera: Calle Pelayo; Cuarta: Balmes y Diagonal; Quinta: Paseo de Gracia; Séptima: Pelayo y Muntaner; Octava: Vistas aéreo del Puerto.

182 "18 de Julio" en las pinedas de Gavá y Castelldefels.

### 2.3. Edición del libro.

#### Ficha técnica:

Fotografías: Xavier Miserachs

Texto: Josep M. Espinàs

Prólogo: Joan Oliver

Maqueta: Ràfols Casamada

Realización: Oda Zantop

Gerente Aymà: Rafael Serra

Con el libro los editores querían dar a conocer una ciudad pretendidamente entrañable; una Barcelona querida, aspirando incluso a demostrar que poseía corazón. Se trataba de fotografiar aquellos aspectos que daban singularidad a la ciudad, por aquel entonces en pleno cambio y expansión, frente al contexto nacional. Diferencias que al mismo tiempo convertían a Barcelona en "vendible". Sacar el máximo partido de las fotografías que había entregado Miserachs era otro de los objetivos a cumplir.

Oda Zantop me comentaba las grandes dificultades que ocasionó de entrada la ordenación del material: «Xavier me dio una enorme caja llenísima de fotografías, que no llegamos ni a contar. Resultó muy difícil hallar un hilo conductor; no sabíamos como ordenarlo, pero insistimos mucho en buscar una idea

principal. Así que nos dimos primero un paseo por los barrios y después hicimos un calendario de fiestas, intentando tocar toda una serie de aspectos que finalmente, resultaron ser desbordantes»<sup>141</sup>.

«Entonces miramos las fotografías y nos encontramos con formatos horizontales y verticales, que es lo habitual. Y nos pusimos a pensar cómo podríamos romper un poco estos formatos estándar. Antes se tendía bastante hacia los formatos verticales, así que nosotros quisimos expandirlo todo, exceder los límites del libro. Teníamos una gran ciudad a través de unas fotos impresionantes y había que encontrar un formato que chocase. Decidimos escoger el formato cuadrado porque permitía resaltar nuestras intenciones y en aquel tiempo era inusual»<sup>142</sup>.

El trabajo de Oda Zantop consistía principalmente en llevar el calendario y la parte técnica de la realización del libro: «Personalmente pude colocar los textos donde mejor me parecía. También discutimos si numerábamos o no las páginas, e intentamos hacerlo lo más discretamente posible para que se tratase de una visión casi imperceptible. Dejaron a mi libre elección la colocación de los números, al igual que la anchura y la ubicación de los textos porque, todo dependía de la cantidad que escribiese Espinás. Era una cuestión estética, más que nada.»

---

<sup>141</sup> Entrevista personal mantenida con Oda Zantop en 1990.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

Rafols Casamada se encargaba de la maquetación. Al parecer, la abundancia de fotografías resultó un duro inconveniente. Llegó a ser muy difícil elegir una y dejar de lado otra. Casamada se llevó la caja de fotos y, sobre la marcha, fue descartando e incluyendo aquellas que parecían tener un mayor interés, bien por el contraste, bien por la perspectiva, o por los matices grises, etc.

Al conjunto del equipo, las decisiones de Casamada les resultaron pertinentes: «A nosotros nos pareció un criterio muy acertado este de contraponer las diferentes fotografías; la maquetación de blancos (espacios alrededor de la imagen) en contraposición con las fotografías es muy dinámica. Cada doble página está concebida por sí misma. Siempre hay una razón, un sentido. Son cosas que el espectador no las ve, ni las sabe, pero cuando haces un libro estas cosas son muy importantes. Ráfols Casamada, que como pintor sabe ver las superficies, tuvo muy en cuenta la compaginación del libro compensando las densidades de blancos y negros.

Cuando hacíamos los formatos verticales nos encontrábamos que faltaba espacio de perspectiva para meterte dentro de la fotografía y necesitas los blancos de los márgenes para respirar»  
143.

Las imágenes que había realizado Miserachs de la ciudad eran desbordantes, escapaban completamente al modelo de "guía de Barcelona". Las decisiones que se tomaron en la realización del

---

<sup>143</sup> *Ibidem.*

libro se intentó reflejar esa sensación. De ahí por ejemplo, que las fotos estuvieran cortadas a sangre con los límites de la página, sin márgenes, expandiéndose, rebasando el espacio que tenían adjudicado en cada página.

**«Es posible que en el libro se hayan perdido cosas que había en las fotografías originales»<sup>144</sup>.**

Oda Zantop apunta veinticinco años después de la publicación del libro, con cierta intuición, que las fotografías originales "han perdido cosas". Cuando se revisa el libro hoy en día, es necesario hacer un gran esfuerzo para comprender las decisiones que llevaron a Ràfols Casamada a organizar las imágenes de esa manera. Porque la tarea de "ver" las fotos se convierte ante todo en dificultosa. Sin duda en aquel momento fue una edición muy novedosa, pero la estrategia de compaginar masas de grises, negros y blancos sin considerar los elementos intrínsecos de cada imagen, supuso un acrecentamiento de los valores estéticos (como si de una pintura se tratase) en detrimento de los "fotográficos".

Otro de los inconvenientes que presenta el libro es la organización global del material, cuya justificación temática resulta francamente inconsistente. Con los títulos "barris i suburbis" "els barcelonins" y "calendari de festes" se recupera el modelo de libro-guía, algo que nunca había pretendido Miserachs, y se deja de lado el tema esencial del mismo: "els barcelonins", verdadera aportación del autor en este proyecto.

---

<sup>144</sup> Entrevista personal mantenida con Oda Zantop en 1990.

Querían crear un documento actual de Barcelona, cuyo peso recayese en las imágenes. Y además mostrar por primera vez la técnica del grano en fotografía que en aquella época no se había hecho nunca. Se trataba de algo completamente diferente e innovador.

Intentaron encontrar primero una técnica que se correspondiese con el procedimiento fotográfico y lo único que reproducía "el grano" y "el contraste" tan característico de las copias de Miserachs era la técnica del huecograbado <sup>145</sup>. Después tomaron en consideración las medidas en las que se podía trabajar en hueco-grabado. Adaptaron el formato intentando aprovechar al máximo las dimensiones de las planchas, y en lugar de hacer, como es habitual, ocho caras se realizaron sólo seis. «Al abrir el libro, te desbordas. ¡Es una gran ciudad!» <sup>146</sup>.

---

<sup>145</sup> Con este nombre se designa cualquier procedimiento de impresión mediante grabado en hueco. Procedimiento para obtener, por medios fotomecánicos, planchas o cilindros de impresión grabados en hueco y adaptables a las máquinas rotativas. El huecograbado deriva de la calcografía, de la que difiere únicamente en la manera de obtener la plancha de impresión. En el procedimiento de calcografía, la plancha se graba a mano, mientras que en el huecograbado o rotograbado, el cilindro o la plancha son grabados químicamente a través de una reserva obtenida fotográficamente. El principio o sistema de impresión es el mismo en ambos procedimientos: los huecos o cavidades de la plancha de metal quedan cargados de tinta, y el exceso de ésta se elimina de la superficie metálica; la tinta que rellena los huecos se deposita sobre el papel y es absorbida por éste. Enciclopedia Nueva Larousse, Editorial Planeta. Barcelona, 1a. ed. 1980, 2a. ed. 1982.

El sistema de impresión en huecograbado para la impresión de ilustraciones tramadas obtenidas de fotografías, presenta sobre la impresión tipográfica una mayor riqueza de tonalidades y la obtención de buenos efectos aún en papeles de baja calidad, con tal de que sean satinados y blancos. La impresión de caracteres resulta más satisfactoria con tipografía. Euniciano Martín. "Artes gráficas. Introducción general." Colección Nuevas Fronteras. Ed. Edebé. Barcelona. 1975.

Estas características son las que justifican que en la edición del "Barcelona Blanc i Negre" se haya optado por imprimir las ilustraciones en huecograbado y el texto en tipografía.

<sup>146</sup> Entrevista personal mantenida con Oda Zantop en 1990.

«Nos parecía un poco incoherente hacer un libro únicamente con las fotos pues para eso ya existían los anuarios de fotografía y catálogos de exposiciones. En aquel momento tenías que dar algo más que un mero libro con fotos, y pensamos que los textos de Josep María Espinas servirían para ello además de permitirnos ligar el conjunto de la obra»<sup>147</sup>.

El texto solamente une las fotos de dos caras, muchas veces resultado del puro azar. La articulación de las fotografías era incoherente en la mayoría de los casos. Así que todo se unificaba mediante un texto escrito eso sí, «¡con mucho cariño y detenimiento!»<sup>148</sup>.

En cuanto a los reencuadres, Xavier Miserachs, en parte por rebeldía, en parte por la moda que tanto él como los fotógrafos de su generación habían impuesto, presentó la mayor parte de las copias sin mantener (respetar) el formato original del negativo. Hemos de reconocer por otra parte su habilidad para recomponer la imagen mediante el reencuadre. No obstante debo manifestar que en la mayoría de los casos se pierde parte de la "historia" que había conseguido captar en la toma.

Además de los recortes de imagen que había aplicado en el copiado, hay que añadir aquellos que ejecutó el enmaquetador. Mientras se elabora la maqueta se trabaja con proporciones, y al pasar a la realización, es el enmaquetador quién acaba decidiendo

---

<sup>147</sup> *Ibidem.*

<sup>148</sup> *Ibidem.*

la realidad de esas medidas. La mayoría de las veces es difícil entender qué criterios se han aplicado para dictaminar el reencuadre de una fotografía.

Enric Tormo que trabajó en la maquetación del "Barcelona Blanc i Negre" comenta: «Aquel libro, como todos los de fotografía, es un libro compuesto, su dificultad radica en la composición. No es un problema de arquitectura gráfica, ni de diagramación, ni de distribución. Siempre se intenta estandarizar criterios, pero siempre resulta imposible con las fotografías. O se tiene en cuenta la edición del libro cuando se efectúa el trabajo fotográfico, o el problema se convierte simple y llanamente en una cuestión de composición. El formato cuadrado te permite moverte por su interior y establecer juegos con cada una de las páginas» <sup>149</sup>.

Y sigue: «El problema básico de las fotografías a la hora de compaginar un libro es como reencuadrarlas. Porque claro, el fotógrafo mira a través del visor y lo ve más o menos claro, pero en el momento en que tienes que organizar esto te viene el problema ¿por dónde cortas?. Porque la razón de base es que: "los fotógrafos nunca trabajáis con los mismos criterios que el diseñador", Y entonces, "no hay manera"» <sup>150</sup>.

«El fotógrafo es un niño grande, generalmente no es

---

<sup>149</sup> entrevista personal mantenida con Enric Tormo en 1990.

<sup>150</sup> Ibidem.

consciente de las historias que hay dentro de sus fotografías. Es siempre el que retiene un instante. pero el diseñador gráfico es el que nunca se mueve del instante. Lo eterniza.

Desde los años sesenta hasta ahora han cambiado los criterios estéticos, pero los criterios técnicos no. El fotógrafo continúa viendo a través del visor, eso no ha cambiado, y no cambiará. Hay que entender que una cosa es mirar a través del visor y otra muy diferente mirar una página en un libro» <sup>151</sup>.

Pero a pesar de todo creo que se trata de un libro realizado con mucho cariño por parte de todas las personas que intervinieron en él. «Fue un equipo fabuloso y todos teníamos ganas de hacerlo. No es un libro incómodo, sino que funcionó solo. No hubo retrasos. Espinás decía a veces que no podía hacer una página porque no estaba inspirado, así que se dedicaba a hacer las tres siguientes, y cuando tenía la inspiración, nos entregaba los textos. Eran como pequeños poemas para cada página. Inventó siempre algo que fuese realmente adecuado» <sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> *Ibidem.*

<sup>152</sup> Entrevista personal mantenida con Oda Zantop en 1990.

#### 2.4. Estandar técnico en el contexto fotográfico español.

Durante los años cincuenta, como ya hemos visto en las citas que aparecen en el segundo capítulo, el uso de la "técnica" ocupa un lugar preferencial en las manifestaciones. En el seno de las sociedades fotográficas del país, los fotógrafos que se tenían por "clásicos" eran asiduos defensores de "la técnica por la técnica" llegando a crear un mitificar el uso la misma.

Una de las rebeldías de los jóvenes fotógrafos fue la que mantuvieron frente a la técnica. Para luchar en contra de la obsesión por el grano fino, impusieron el grano. Cuanto más grueso era el grano de la fotografía tanto mejor, eso les parecía magnífico, y les servía para demostrar que lo importante era lo que podían transmitir a través de sus fotografías y que el tratamiento técnico era algo secundario, algo que no tenía importancia, o por así decirlo, de importancia secundaria. Pero llegaron a convertirlo en una cuestión de estilo.

Para ello, el revelador se tenía que calentar imprescindiblemente a altas temperaturas. Descubrieron que si forzaban la película, el grano era más visible. «¡Llegó un momento en que revelábamos como si fuese una olla a presión!»<sup>153</sup>.

«Nuestras primeras fotografías eran arriesgadas, modernas,

---

<sup>153</sup> X. Miserachs en COLITA / X. MISERACHS. Conversación transcrita por Xavier Fabrés Colección: Diàlegs a Barcelona. n.22. Ajuntament de Barcelona. 1a. edición Febrero 1988.

osadas...»<sup>154</sup>. Trabajaban en interiores sin flash, y mucha gente pensaba que tiraban las fotografías por bromear, que no podían salir. No utilizar flash era otro signo de rebeldía. No querían que la luz de sus imágenes fuese falsa. Sus clientes encontraban normalmente las fotografías demasiado "oscuras": «nos tiraban por la cabeza aquellas fotos tan, tan... tan maravillosas. A la gente les gustaban las fotografías de retratista retocadas. Las mías de teatro o de danza sin flash, sólo me las aceptaba Antonio Gades, por progre. Todo el material de Luces y Sombras del Flamenco, en primer momento lo hice para mi sola, por tozudez. Lo tuve mucho tiempo en el cajón, lo arrastré desde 1963 hasta que apareció en 1975»<sup>155</sup>.

«Si alguna habilidad hemos tenido, ha sido la de hacer creer a los demás, en nuestra noción de fotografía, en unos momentos en que esto era muy difícil. No habíamos tenido nunca clientes de los circuitos comerciales. Nuestros primeros clientes ya poseían cierta sensibilidad fotográfica, sabían quien era Cartier-Bresson o Richard Avedon. Era gente que iba a Francia y que compraba Paris-Match, o que recibía el National Geographic»<sup>156</sup>.

---

<sup>154</sup> Colita en COLITA / X. MISERACHS. Conversación transcrita por Xavier Fabrés Colección: Diàlegs a Barcelona. n.22. Ajuntament de Barcelona. 1a. edición Febrero 1988.

<sup>155</sup> Colita en COLITA / X. MISERACHS. Conversación transcrita por Xavier Fabrés Colección: Diàlegs a Barcelona. n.22. Ajuntament de Barcelona. 1a. edición Febrero 1988.

<sup>156</sup> X. Miserachs en COLITA / X. MISERACHS. Conversación transcrita por Xavier Fabrés Colección: Diàlegs a Barcelona. n.22. Ajuntament de Barcelona. 1a. edición Febrero 1988.

Las necesidades profesionales causaron la caída en picado de los encargos en blanco y negro a favor de los de color y consecuentemente el posterior abandono de los laboratorios personales y la aceptación de los laboratorios comerciales.

«Hace años que nadie me encarga fotos en blanco y negro. Yo me he acostumbrado a trabajar en color y no encuentro a faltar ni el blanco y negro ni el laboratorio» <sup>157</sup>.

«El color es una mentira. Con el blanco y negro tu puedes escoger las tonalidades que quieres. El blanco y negro lo revelo y manipulo yo, mientras que el color no.. También interviene el acto de posesión. Mis fotos en color me resulta como un coitus interruptus. El laboratorio me apasiona. Puedo tirar una copia diez veces hasta conseguir el punto que busco» <sup>158</sup>.

Estos fotógrafos reivindicaron la toma de imagen en todo su proceso; desde el la elección del sujeto hasta las últimas decisiones del copiado, y a poder ser sin mediaciones artificiales o artificiosas. Con ello no hacen, sino que manifestar una constante búsqueda de la "verdad", "su verdad".

---

<sup>157</sup> *Ibidem.*

<sup>158</sup> Colita en COLITA / X. MISERACHS. Conversación transcrita por Xavier Fabrés Colección: Diàlegs a Barcelona. n.22. Ajuntament de Barcelona. 1a. edición Febrero 1988.

## 2.5. Consideraciones sobre el libro.

«Barcelona comencà dalt d'un turó, el Mons Taber. Avui el turó ja no és visible. Els camps, les rieres, els aiguamolls, els canyars, els camins, les arbreres, han desaparegut. Sobre aquest paisatge, l'home ha contruït, amb les seves mans, un altre paisatge.

Ciutat que de primer quadriculava la terra, i ara quadricula l'aire. Cuitat que es veu obligada a racionar-se el cel. Ciutat que organitza en immenses prestatgeries la vida i la mort» <sup>159</sup>.

En el año 60 Barcelona es una ciudad que crece a una velocidad vertiginosa. Las condiciones sociopolíticas del momento hicieron que gente de las regiones subdesarrolladas de España se vieran obligadas a emigrar y que las capitales más desarrolladas del momento se viesen a su vez, obligadas a acogerlos. De hecho la ciudad vive de espaldas a esta situación, puesto que se trata de algo sobrevenido y no lo quiere aceptar.

Los inmigrantes, con edad ya avanzada, y con escasas posesiones -aquello que pueden llevar en sus manos- se atreven a empezar una nueva vida empujados por las fantasías de los

---

<sup>159</sup> L.M. ESPINAS en el texto del Barcelona Blanc i Negre de Xavier Miserachs. Ed. Aymà. Barcelona, 1964.

jóvenes, con la única esperanza de que sus hijos «arribin a ser homes com cal en una terra com cal»<sup>160</sup>.

La casa de muchos, la barraca (construcciones familiares hechas a mano) y la de otros, bloques multitudinarios que construye el gobierno y que albergan a pueblos enteros, se convierten en el nuevo hábitat de la tierra prometida "poca cosa basta para establecer un hogar".

La cantidad de inmigrantes que acoge la ciudad hace que crezca con rapidez hacia los barrios periféricos. Ello posibilita que en el paisaje comiencen a convivir las nuevas construcciones de edificios con los huertos y campos, absorbiendo incluso a pequeños pueblecitos de sus alrededores.

La colección de fotos que integra el proyecto "Barcelona Blanc i Negre" está totalmente dedicada a los hombres y mujeres que habitan la ciudad de uno a otro extremo. Y la arquitectura que aparece en esas fotografías sólo sirve para explicar cómo viven esas personas. Sólo se interesa describir y explicar las gentes que pueblan esa ciudad, los lugares, sus costumbres y tradiciones.

Una de las características de la cultura urbana que a Miserachs le impresiona y sorprende más es la capacidad de hacinamiento del ser humano: las salidas de la fábrica, las entradas de metro, los coches aparcados en batería, las fiestas

---

<sup>160</sup> *Ibidem.*

populares, el mercado, el fútbol, las ciudades-dormitorio, los toros. Con ello hace evidente también, su interés en resaltar las actividades de participación colectiva y las lúdicas: los parques de atracciones, los juegos de los niños en las escasas zonas verdes de la ciudad.

Miserachs tiene la intuición o el presentimiento de que Barcelona va a perder su idiosincrasia particular en pos de la europeización, que en aquel tiempo empezaba a apuntarse. Y temeroso de que esto llegase a ocurrir pretende manifestar, a través de sus fotografías, todo aquello que caracteriza "su ciudad". Pero, puesto ya en la tarea de retratar la ciudad, acaba resaltando, no las estampas y vistas habituales de Barcelona, sino aquéllas que significan ese cambio. Busca el tipismo dentro del anonimato; le interesa captar "tipos", personajes anónimos de la vida barcelonesa.

En muchas ocasiones intenta contar varias cosas en una misma imagen. La instantánea resume diversas anécdotas del lugar. Y la verdad es que consigue mezclarse de tal modo en el ambiente que él y su cámara pasan desapercibidos, llegándose a integrar en el suceso.

Generalmente la composición no es central. El núcleo de interés de la acción está desplazado hacia los lados, en las zonas aéreas, de tal forma que una vez vista la acción principal,

la ubicación de los elementos esenciales de la composición nos invita a recorrer los demás términos, descubriendo en el itinerario otros centros de interés, otros acontecimientos que complementan la acción inicial o primera.

En lo que se refiere al estilo se reconoce, como no, la influencia directa de varios fotógrafos del momento. Así por ejemplo de William Klein, en la ubicación de los personajes en el cuadro fotográfico, en la captación fugaz del movimiento. De Cartier-Bresson, en las composiciones, la capacidad de resumir las anécdotas y determinar el instante decisivo. De Elliott Erwitt en la capacidad de seriar historias en su mordacidad y sentido del humor. Pero no mimetiza el trabajo de estos fotógrafos, no encontramos aquélla foto que se parece a cualquiera de ellos, sino que encontramos la manera de trabajar de éstos. El estudió a estos autores integrando en su trabajo aquello que más le sorprendía e interesaba de ellos. En su obra se percibe fácilmente la inmanencia de la tradición artística: tiene una gran cultura .

Las características técnicas manifiestas en la obra son el grano, el alto contraste (blanco y negro) y el reencuadre. Todas ellas producto del distintivo de una época (enarbolado como bandera). Aunque no se ciñe estrictamente a este uso de la técnica, sino que elabora un tratamiento que se adecua a aquello que está retratando. Con lo que, a lo largo de las 371

fotografías, muestra un amplio espectro de posibilidades. El acabado va siempre en función del objeto a retratar, y nunca al revés.

El grueso de las imágenes se realiza a lo largo del año 62. Miserachs tiene 25 años y posee todas aquellas características que lleva implícita la juventud.