

El 4 d'octubre de 1978 es va inaugurar el Centre Internacional de Fotografia Barcelona (CIFB) al carrer Aurora, número 11 bis, al barri del Raval, aleshores encara anomenat Barri Xino. El Centre va marcar una inflexió en la cultura fotogràfica espanyola, ja que es tractava d'una institució singular i pionera en el seu gènere, un espai alhora de formació i d'exposició que a més incloïa una sala de cinema i una biblioteca.¹ El CIFB va ser la culminació de la trajectòria professional del seu promotor, Albert Ripoll Guspi, més conegut com a Albert Guspi, principal innovador i agitador de la cultura fotogràfica de Barcelona des que es va obrir la galeria Spectrum l'octubre de 1973.

Quan tenia setze anys, Guspi (Barcelona, 1943-1985) es va matricular a l'Escola Industrial per estudiar Química. Aquell mateix any va entrar a treballar en un estudi fotogràfic i més tard va col·laborar en la realització de fotonovelles. Abans de fer-ne dinou es va instal·lar en un estudi del passeig de Gràcia i al principi es va dedicar a la publicitat.²

El 1962 va viatjar per Andalusia on va fotografiar els nens de zones de barraques; algunes fotografies es van publicar després al llibre *España hoy*³ de Ruedo Ibérico, l'editorial espanyola antifranquista a l'exili fundada per José Martínez a París. El volum era un informe sobre les vagues del 1962 i la situació de l'Estat espanyol en un moment en què es percebia certa inflexió en la dictadura.

A Barcelona va conèixer Jacinto Esteva, arquitecte, director de cinema i creador de la productora Filmscontacto, al voltant de la qual va néixer l'Escola de Barcelona, i l'arquitecte Ricardo Bofill; arran d'aquestes coneixences va començar a fer fotografia d'arquitectura. Va iniciar aleshores la seva col·laboració amb revistes estrangeres. A més, va dur a terme algunes tasques de foto fixa a *Los pianos mecánicos* (1965) de Juan Antonio Bardem i *Noche de vino tinto* (1966) de José María Nunes.

Entre el 1965 i el 1971 es va dedicar exclusivament al reportatge. Va publicar les seves fotografies a la revista *Siglo 20* i va il·lustrar alguns articles del crític d'art Arnau Puig, com, per exemple, *El Sideroploide de Aulestia* o *Corberó en su casa*.

El 1968 es va traslladar a viure a Madrid i va conèixer Pedro Costa Musté, que acabava de diplomarse a l'Escola Oficial de Cinematografia, encara que ja havia dirigit dues pel·lícules, *Romance de Lucio* (1966) i *El príncipe y la*

¹ El Photocentro de Madrid (1975-1979) va ser un projecte en cert sentit paral·lel al CIFB. Vegeu l'article de Carlos Villasante: «Elogio y nostalgia del Photocentro», *Universo fotográfico*, núm. 3 (juny de 2001). Recurs electrònic: <http://www.ucm.es/info/univfoto/num3/pdf/3villasante.pdf> (consulta: 5 de juliol de 2011).

² Aquesta relació biogràfica s'ha elaborat a partir de la informació subministrada per Albert Guspi en una entrevista de Miguel Alegre per a la revista *Fotógrafo profesional* (p. 123-125 d'aquesta publicació), i també a partir de les entrevistes realitzades a Sandra Solsona i Lara Castells.

³ Ignacio Fernández de Castro i José Martínez: *España hoy*. Torí: Ruedo Ibérico, 1963, fotos en b/n i coberta d'Antonio Saura.

huerfanita (1968), les dues prohibides per la censura. També va conèixer Francesc Betriu, que havia fet el curtmetratge *Los Beatles en Madrid* (1965).

El febrer de 1969 una de les seves fotografies d'un camp de refugiats palestins, on havia estat entre l'octubre i el desembre de 1968, va ocupar la portada de la revista *Triunfo*.⁴ Altres imatges il·lustraven l'article de la periodista francesa Josette Alia.⁵ S'atribuïen a Radial Press, agència fotogràfica de Madrid per a la qual treballava Guspi.

A partir del 1971 va col·laborar com a càmera de 16 mil·límetres amb la televisió francesa, possiblement gràcies al seu amic Quico Espresate.⁶

Quan va tornar a Barcelona va fundar la galeria Spectrum al carrer Balmes, número 86, juntament amb la seva dona, Sandra Solsona. Va començar sent una botiga de cartells, però de seguida es va transformar en una galeria comercial de fotografia, la primera d'Espanya. L'exposició inaugural es va presentar l'octubre de 1973.

La galeria Spectrum

La galeria Spectrum es va iniciar amb una programació que combinava la presència de fotògrafs internacionals contemporanis de gran ressò en el seu moment, com Irina Ionesco, Franco Fontana i Jeanloup Sieff, amb autors espanyols. En menys d'un any la sala va aconseguir agrupar uns quants autors locals, entre els quals hi havia Pere Formiguera, Joan Fontcuberta, Manel Esclusa i Morgan, que van constituir el nucli dur d'una manera d'entendre el treball del fotògraf creatiu. Gràcies a ells la galeria va influir en l'escena local, i va demostrar una gran capacitat per aglutinar i promoure una nova generació de fotògrafs creatius entre els quals hi havia Jordi García, Josep Tobella, Enric Aguilera i Pep Cunties. A partir de la tardor de 1977 la programació també va incorporar clàssics moderns com Richard Avedon, Walker Evans, Erich Salomon i Aaron Siskind, i fins i tot puntualment autors del segle XIX, com Oscar Gustav Rejlander, Hill i Adamson, Julia Margaret Cameron i Lewis Carroll. Era la primera vegada que aquestes obres es mostaven a Espanya.

L'octubre de 1976 la galeria va signar un contracte amb Focica S.A., representant de Canon a Espanya, a través de la qual va començar a rebre el suport financer de la marca japonesa. Va passar a anomenar-se Spectrum Canon i va començar a publicar un butlletí de periodicitat mensual, *Spectrum News*.⁷ Des de feia uns anys, Canon contribuïa a la implantació d'una xarxa important de galeries fotogràfiques a Europa, que es va mantenir activa durant uns anys; en aquell moment ja existien la Canon Photo Gallery d'Amsterdam –dirigida per Lorenzo Merlo–, la de Ginebra –dirigida per Gad Borel–, la de París i Il Diaframma/Canon de Milà

⁴ *Triunfo*, núm. 351 (22 de febrer de 1969).

⁵ Periodista de *Le Nouvel Observateur* especialitzada en el Pròxim Orient.

⁶ Quico Espresate va ser el fundador, juntament amb els seus germans Neus i Jordi, Vicente Rojo i José Azorín, d'Ediciones ERA, creada el 1960 a Mèxic, país al qual els germans Espresate havien arribat el 1945 per reunir-se amb els seus pares, que estaven exiliats. Quico Espresate, casat amb Julieta Renau –una de les filles de Josep Renau i Manuela Ballester–, va tornar a Europa poc temps després i es va instal·lar a París, on va treballar de càmera per a l'ORTF i va filmar, entre d'altres, els esdeveniments del Maig del 68.

⁷ A la capçalera, a sota de *Spectrum News*, apareixia: «portavoz de: galería spectrum-canon/librería spectrum/spectrum editons/CIF spectrum». Crida l'atenció aquesta sigla, ja que en cap moment s'aclareix a què fa referència, tot i que serien precisament les inicials del futur Centre Internacional de Fotografia.

El imperio de la ley en España

Una nueva campaña de desdoblido

El desdoblido es un concepto que se refiere a la separación de las personas que se encuentran en un mismo espacio físico, pero que pertenecen a diferentes grupos sociales, económicos o políticos. Este concepto se aplica a la situación de los refugiados en España, que se encuentran en un mismo espacio físico, pero que pertenecen a diferentes grupos sociales, económicos o políticos.

Amos fascistas

En la historia de España, el fascismo ha sido una fuerza que ha marcado profundamente la vida del país. Desde su llegada al poder en 1939, el régimen franquista ha implementado una serie de políticas que han buscado la homogeneización de la sociedad española. Estas políticas han incluido la represión de la oposición, la censura de la prensa y la promoción de la ideología fascista.

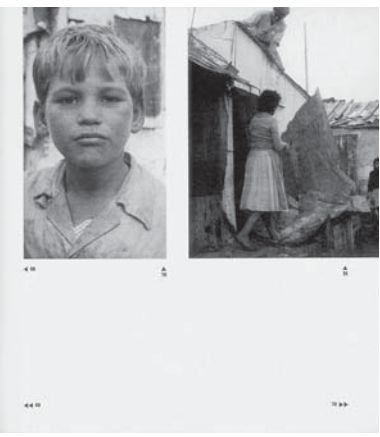
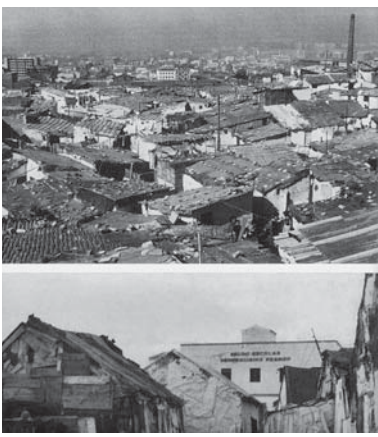
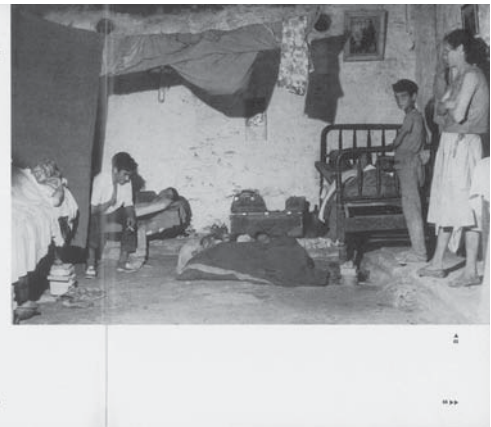
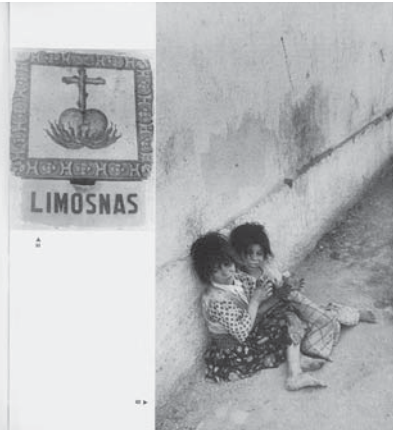
El petardo

Adaptarse a las nuevas condiciones de vida es un desafío que todos los seres humanos enfrentamos en algún momento de nuestras vidas. En el caso de los refugiados, este desafío es aún más grande debido a la pérdida de su hogar y su forma de vida anterior.

Los derechos de los refugiados son un tema que ha sido objeto de debate durante mucho tiempo. En la práctica, los refugiados a menudo encuentran dificultades para acceder a los servicios básicos y para encontrar trabajo. Esto se debe a la discriminación que sufren por parte de la sociedad de acogida.

En España, la situación de los refugiados ha mejorado en los últimos años, pero aún queda mucho por hacer. El gobierno español ha implementado una serie de medidas que buscan mejorar la situación de los refugiados, pero se necesitan más recursos y voluntad política para lograr un mayor progreso.

La concentración de poder en la persona del jefe de Estado, en el caso de España, es un rasgo característico del régimen franquista. Este sistema de gobierno ha permitido al jefe de Estado ejercer un control absoluto sobre el país, lo que ha llevado a una serie de abusos de poder y a la represión de la oposición.



PALESTINA



LOS HIJOS DEL EXILIO

El último desafío que tienen los palestinos es el de la paz. Después de haber vivido en el exilio durante más de un siglo, ahora se enfrentan a la tarea de reconstruir su patria...



LOS HIJOS DEL EXILIO



En un aula de una escuela de un campamento de refugiados, los niños palestinos aprenden a leer y escribir. El ambiente es tranquilo y los estudiantes muestran interés por el aprendizaje.

LOS HIJOS DEL EXILIO
Otra generación de palestinos se enfrenta al desafío de la paz. Después de haber vivido en el exilio durante más de un siglo, ahora se enfrentan a la tarea de reconstruir su patria...



En un campamento de refugiados, un grupo de jóvenes se reúne para una actividad comunitaria. El ambiente es de solidaridad y apoyo mutuo.

—dirigida per Lanfranco Colombo. El novembre d'aquell mateix any Lorenzo Merlo i Gad Borel es van reunir a Barcelona amb Albert Guspi per establir acords de col·laboració.⁸

En aquella època era relativament freqüent que empreses líders del sector s'impliquessin en la promoció de l'educació i la cultura fotogràfiques com a part d'una estratègia d'implantació comercial en un context en què la fotografia no deixava de proliferar com a afició popular. Tanmateix, la fotografia encara no s'havia incorporat plenament als ensenyaments artístics superiors ni a les indústries culturals emergents. La implicació dels fabricants del sector audiovisual en la promoció de l'amateurisme es remuntava a anys anteriors i, de fet, aquesta era la lògica de la que havia estat la principal sala fotogràfica espanyola al llarg dels seixanta, la barcelonina Sala Aixelà,⁹ que es trobava dins d'una botiga de material de fotografia, cinema i alta fidelitat.

En els anys setanta, el cas de Canon no era un fet aïllat. També hi havia a Barcelona l'Escola Nikon, a la part alta de la ciutat. Aquesta proliferació de projectes culturals recolzats per les indústries del sector audiovisual era simptomàtica d'una transformació estructural en curs al llarg dels setanta. El sector cultural va adquirir una nova centralitat econòmica que determinaria el destí de les polítiques culturals, en el sentit que es reorientarien cap a la promoció de les indústries culturals i la transformació del concepte de servei públic, que havia estat la ideologia dominant d'aquestes polítiques a Occident des del final de la Segona Guerra Mundial.

L'acord amb Canon va tenir conseqüències en dos sentits. D'una banda, va consolidar l'ampliació de les activitats de la galeria Spectrum, iniciades l'any anterior, amb la incorporació de la venda de llibres fotogràfics d'importació i la posada en marxa d'una escola de fotografia: el Grup Taller d'Art Fotogràfic; es reforçava així la tendència cap a un tipus d'espai o institució fotogràfica capaç d'organitzar múltiples iniciatives, un tret característic de la trajectòria de Guspi. D'altra banda, la galeria de Barcelona es va convertir en el centre d'una xarxa de sales fotogràfiques que va proliferar a Espanya en anys successius.

Albert Guspi es va fer càrrec personalment dels contactes pertinents per crear la xarxa de galeries Canon. En realitat, el germen d'aquesta iniciativa van ser les «exposicions viatgeres», servei cultural muntat gràcies a l'aportació econòmica de Canon, que consistia a oferir mostres de fotògrafs que havien exposat a la galeria Spectrum de Barcelona, a canvi del pagament del transport d'anada i tornada. Entre els espais que van respondre a aquesta oferta hi havia la galeria Tau de Sant Celoni, gestionada per un col·lectiu de fotògrafs liderat per Miquel Nauguet, i Yem-foto d'Alcoi, que no disposava d'un espai expositiu propi, sinó que oferia les mostres a les entitats bancàries de la ciutat. La difusió de totes aquestes exposicions es duia a terme a través de la revista *Spectrum News*, que va començar a publicar-se l'octubre de 1976.

La primera galeria de la xarxa Canon es va inaugurar a Saragossa el març de 1977 i el director va ser-ne Julio Álvarez Sotos, fotògraf que el 1976 havia assistit al Taller Mediterráneo de Fotografía de Cadaqués, on havia conegut Albert Guspi. Van acordar anomenar-la galeria Spectrum Canon. El desembre de 1978 José Carbonell, propietari de Yem-foto, va decidir

⁸ Notícia apareguda al butlletí *Spectrum News* del desembre de 1976.

⁹ La programació de la Sala Aixelà la duia a terme Josep Maria Casademont, fundador i director de *Imagen y Sonido* i, des de finals de 1975, de la revista *Eikonos*.

obrir una galeria al carrer principal d'Alcoi després d'arribar a un acord amb Guspi per rebre una ajuda econòmica de Canon. La segona galeria que es va incorporar al circuit va ser Yem Spectrum Canon. La tercera va ser Redor de Madrid, dirigida per Tino Calabuig, que el març de 1979 va passar a denominar-se Redor Canon. L'última sala que va entrar al circuit va ser la Spectrum Canon de Girona. Tant la galeria de Saragossa com la d'Alcoi organitzaven tallers de fotografia a més d'exposicions, i totes disposaven d'una petita llibreria especialitzada que rebia els volums en dipòsit directament de la sala de Barcelona. Les galeries decidien de forma independent la seva programació, aprofitant la possibilitat que els brindava la pertinença al circuit Canon per presentar exposicions de grans noms de la fotografia mundial.

La gestió de la subvenció de Canon la duia a terme personalment Albert Guspi, que repartia mensualment l'ajut econòmic pactat amb cada un dels responsables de les tres galeries, que mai no van tenir tracte directe amb Focica. Quan Canon va decidir retirar l'ajut, a partir de gener de 1980, tot el circuit es va veure afectat.

El Grup Taller d'Art Fotogràfic

El Grup Taller es va posar en marxa el 1975, en un pis del carrer Balmes, número 222, que es va reformar per acollir les funcions d'escola de fotografia creativa. Les activitats estaven coordinades per Lara Castells, nova companya de Guspi, el qual malgrat tot, mantenia relativament intactes els vincles professionals amb la seva dona, que va seguir al capdavant de la galeria fins que va tancar el 1983. L'equip de professors estava constituït principalment per alguns dels artistes de la galeria i pel xilè Lucho Poirot. El Grup Taller es va convertir en un espai de referència per a la nova generació de fotògrafs que va sorgir al llarg de la segona meitat dels setanta, en bona mesura a través de la galeria Spectrum, una generació constituïda entre d'altres per Manolo Laguillo, Mariano Zuzunaga, Jordi Socías, Koldo Chamorro o Paco Elvira, que van ser alguns dels protagonistes de la fotografia creativa espanyola durant els anys vuitanta.

El 1975 el Grup Taller va començar a publicar una petita revista titulada *Imatge*,¹⁰ que incloïa col·laboracions de Joan Fontcuberta i Mariano Zuzunaga, entre d'altres.

El Grup Taller va organitzar a Cadaqués el Taller Mediterráneo de Fotografia, que va tenir lloc de juliol a setembre de 1976. El taller de Cadaqués sembla haver-se inspirat directament en les Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles,¹¹ a les quals Guspi havia assistit l'any anterior, convidat a participar en un debat sobre les galeries de fotografia, que es titulava «Galeries i mercat de la fotografia».¹² Aquesta reunió d'Arles podria haver estat la gènesi de l'acord amb Canon per establir una xarxa de galeries, ja que un altre dels participants, Lanfranco Colombo, era el responsa-

¹⁰ En el primer número es deia: «*Imatge 1* és un fullet gratuït editat pel Grup Taller d'Art Fotogràfic per donar a conèixer les activitats que desenvolupa i crear un interès cap al mitjà fotogràfic.»

¹¹ Tanmateix, en una entrevista publicada a la revista *Eikonos*, núm. 14 (desembre de 1976), p. 22-23, Guspi esmenta que ja abans havia tingut la idea de muntar tallers en una masia durant els períodes de vacances.

¹² Vegeu Joan Fontcuberta: «VI Encuentros Internacionales de Fotografía e Imagen», *Nueva Lente*, núm. 44 (octubre de 1975).

ble d'Il Diaframma de Milà, que va ser la primera galeria privada patrocinada per Canon.¹³

La trobada de Cadaqués, segons el model del festival d'Arles, es basava en un programa de tallers d'una setmana a càrrec d'autors nacionals i internacionals, i també en algunes exposicions realitzades en dos espais llogats del complex Bombelli. Pepa Aymamí –cunyada de Rafael Bartolozzi, la família de la qual formava part de l'entramat social i econòmic de Cadaqués– es va encarregar de les relacions públiques i de la difusió. El finançament del projecte va ser privat i els ingressos de les matrícules dels tallers a penes van servir per cobrir despeses. Hi va haver tallers a càrrec de Tana Kaleya, Joan Fontcuberta, Tony Keeler, Franco Fontana, Jorge Rueda, Claude van Degryse, José Ignacio Galindo, Jaume i Jordi Blassi i John Thornton, entre d'altres, i també una exposició col·lectiva amb obres de Manel Esclusa, Roberto Molinos, José Miguel Oriola, Pedro López, Ton Coma i Carlos Villasante. També es va habilitar un petit local com a llibreria i botiga de material fotogràfic i es va llogar el teatre de l'associació L'Amistat per instal·lar-hi el laboratori, el plató i la sala de conferències.¹⁴

A partir de 1977, i després del conveni amb Canon, el Grup Taller va passar a anomenar-se Taller Fotográfico Spectrum Canon. A través del butlletí *Spectrum News* s'oferien beques per als estudis de fotografia, i també cursets infantils gratuïts durant els caps de setmana. També es difonien els seminaris que s'organitzaven. Així, per exemple, en el butlletí de setembre del 1977 s'anunciava un seminari sobre retrats a càrrec d'Humberto Rivas, un altre sobre laboratori a càrrec de Francisco Salgueda i un tercer sobre reportatge a càrrec de Lucho Poirot. Cal subratllar que, pel que fa a aquest últim seminari, s'esmentava l'elaboració d'un llibre i de dos audiovisuals a càrrec dels alumnes matriculats, i també el muntatge d'una exposició a la galeria Spectrum Canon que després va viatjar a Spectrum Canon de Saragossa i a la galeria Tau de Sant Celoni. Aquí es reflecteix en certa mesura la idea que Guspi va traslladar després al CIFB: la tasca del fotògraf com un procés complex i reflexiu que no es limita a la presa d'imatges, sinó que construeix, a través de l'edició d'aquestes imatges, un punt de vista personal o un assaig fotogràfic que després es difon mitjançant la publicació, l'audiovisual i l'exposició.

L'edifici del carrer Aurora

Cap a la primavera de 1978, Sandra Solsona va localitzar el local del carrer Aurora, que fins aleshores havia estat una fàbrica de pasta alimentària i que quedava disponible per un lloguer molt assequible. Segons explica ella mateixa, el suggeriment de tenir un espai on es poguessin centralitzar i articular totes les activitats i iniciatives va ser seu: «Allí t'hi cap tot», sembla que li va dir a Albert Guspi.¹⁵ Això suggereix que la idea de crear un centre de fotografia feia un temps que estava latent i sembla la conseqüència inevitable de la trajectòria iniciada amb la galeria Spectrum i les seves diverses ramificacions.

¹³ Les galeries d'Amsterdam, Ginebra i París pertanyien a Canon i els seus directors eren empleats de la firma japonesa, a diferència de les sales privades Il Diaframma de Milà i, després, Spectrum de Barcelona.

¹⁴ Vegeu l'article «Cadaqués 76. Taller Mediterráneo de Fotografía», *Eikonos*, núm. 14 (desembre de 1976), p. 19-21, reproduït a les p. 43-45 d'aquesta publicació.

¹⁵ Vegeu p. 262 d'aquesta publicació.

Cap al mes d'abril es va llogar l'edifici. En la primera neteja dels espais van col·laborar-hi Jesús Atienza, Xavier Rosselló i Jordi García. Els dos primers van ser el nucli inicial del grup gestor del Centre, juntament amb Guspi i la seva companya, Lara Castells. Atienza havia estat alumne de Lucho Poirot al Grup Taller el 1976 i des d'aleshores s'havia mantingut proper a Guspi.¹⁶

L'element emblemàtic pel qual el CIFB es va fer popular a la ciutat va ser la façana decorada. La idea de recórrer a Eduardo Arranz-Bravo i Rafael Bartolozzi perquè reflectissin la història de la fotografia amb les seves pintures neopop va ser fruit de l'amistat que Guspi mantenia amb els artistes des que, després de conèixer-los, possiblement a través de la seva col·laboració amb Bofill, hi havia rodat una pel·lícula. En aquell moment els pintors gaudien de gran predicament i fama després d'haver realitzat el 1970 la façana de la fàbrica Tipel a Parets del Vallès. Des d'aleshores havien tingut gran acceptació entre artistes, arquitectes i figures renovades del món barceloní, com Ricardo Bofill i Oriol Bohigas, que s'havien convertit en els seus defensors. Guspi, Lara Castells i Jesús Atienza els van visitar al seu estudi del Camp de Tarragona. La síntesi històrica a partir de la selecció d'una sèrie de figures cèlebres sembla que va ser de Lara Castells, que s'havia dedicat a la lectura i l'estudi de la història de la fotografia.

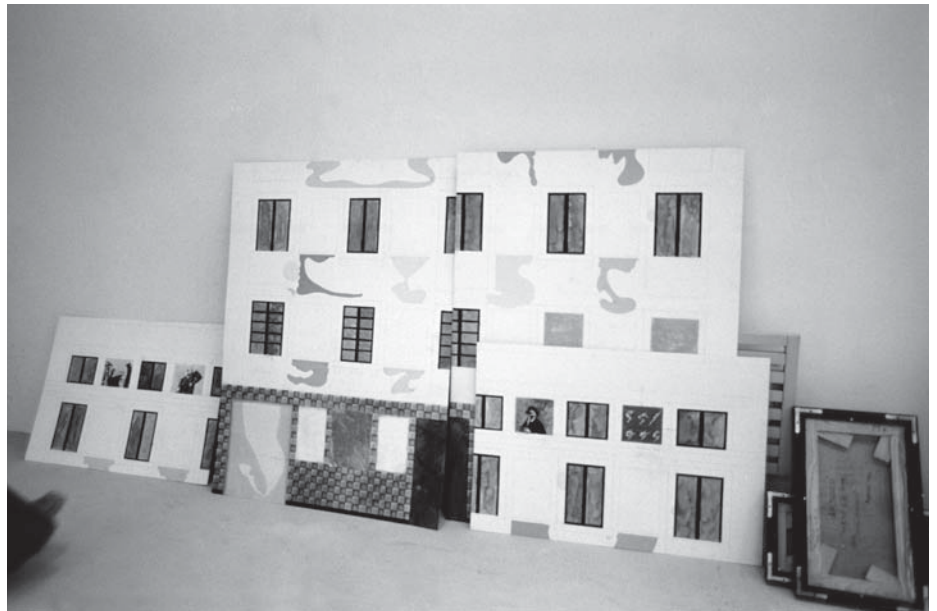
La decoració de la façana es va dur a terme durant l'estiu i va comptar amb la col·laboració de l'equip gestor, que va pintar la base perquè els artistes hi dibuixessin les figures. Tota la feina va ser voluntària i autogestionada i es van buscar maneres de reduir els costos al màxim a través dels vincles personals de cada un dels membres de l'equip. Així, per exemple, Xavier Rosselló va aconseguir la pintura i, a causa també de la relativa escassetat de mitjans, van decidir folrar de suro les parets de la segona planta, que es va convertir així en un espai molt funcional per penjar imatges de forma senzilla, tant per a les exposicions com per a l'ús intern dels diferents tallers.

El CIFB ocupava els tres pisos de l'edifici del carrer Aurora. A la planta baixa hi havia un bar i un auditori amb capacitat per a cent persones, dotat d'una cabina de projecció; al primer pis, hi havia un espai per a les classes teòriques, un plató i dos laboratoris amb diverses ampliadores; i al segon pis hi havia la sala d'exposicions i la biblioteca. L'adequació de l'edifici va comportar una inversió considerable si es té en compte que es va instal·lar un ascensor per comunicar les tres plantes i que l'auditori es va construir complint rigorosament la normativa de seguretat.

Pel que sembla, la col·laboració de Canon-Focica amb el CIFB no es va limitar exclusivament a subvencionar alguns cursos dirigits a menors de disset anys, sinó que també va prestar suport tècnic. En el número d'octubre de 1979 de la revista *Imatge*, publicada pel CIFB,¹⁷ es dedica un article a la xarxa de galeries Canon a Espanya. De tot això se'n desprèn una clara interrelació entre el CIFB i les galeries, i també la importància econòmica que va tenir l'ajut procedent de la firma japonesa, fins al punt que en el moment en què va decidir retirar la subvenció tot el projecte del CIFB i la xarxa de galeries van trontollar. Altres fonts de finançament van ser les aportacions privades voluntàries i, un cop el Centre va estar en funcionament, les matrícules dels alumnes, i també la creació de la figura de «membre del CIFB»,

¹⁶ Jesús Atienza ha estat l'editor del primer i fins avui únic document sobre l'experiència del CIFB, un número monogràfic del butlletí de la UPIFC, *L'agenda de la imatge*, any IV, núm. 10 (gener de 1998), publicat amb motiu de la restauració de les pintures de la façana de l'edifici del carrer Aurora.

¹⁷ Vegeu p. 83-91 d'aquesta publicació.



Sessió de treball sobre la façana del CIFB a l'estudi d'Eduardo Arranz-Bravo i Rafael Bartolozzi.
D'esquerra a dreta: Eduardo Arranz-Bravo, Xavier Rosselló, Rafael Bartolozzi, Lara Castells
i Albert Guspi, fotografiats per Jesús Atienza, 1978.



Xavier Rosselló, Jordi García, Lara Castells i Rafael Bartolozzi pintant la façana del CIFB, fotografiats per Jesús Atienza, 1978.

a la qual podia optar qualsevol persona mitjançant el pagament de quatre mil pessetes.

L'obertura del CIFB

El Centre Internacional de Fotografia Barcelona es va inaugurar el 4 d'octubre de 1978 amb una exposició d'Agustí Centelles. Va ser la primera gran mostra d'aquest fotògraf, una versió ampliada de la primera presentació del seu treball després de la mort de Franco, que havia tingut lloc pocs mesos abans a la seu de Convergència Democràtica de Catalunya. Centelles havia estat un fotògraf reprimat pel règim per la seva important contribució a la República, i el seu arxiu s'havia quedat a França. Després de la mort de Franco va poder recuperar-lo i fer un extens positivat del seu treball sobre la Guerra Civil, que seria la base del seu reconeixement posterior, durant la reconstrucció de les institucions culturals democràtiques, com a gran fotògraf republicà espanyol de la guerra. Aquesta ratificació va culminar amb el Premi Nacional d'Arts Plàstiques el 1984, un any abans de morir.

El CIFB va néixer amb la voluntat de ser un espai de formació de nivell superior, però també un fòrum públic de debat sobre la cultura fotogràfica i audiovisual i un espai d'exposicions. S'inspirava en l'International Center of Photography (ICP) de Nova York i, per tant, en la tradició del reportatge d'entreguerres, els emblemes del qual eren Robert Capa i l'agència Magnum. Durant la postguerra, aquesta tradició havia estat reinventada per Cornell Capa, germà de Capa i fundador de l'ICP el 1974, amb el seu discurs sobre la «fotografia compromesa». Aquest ideari i aquestes preferències es van plasmar en els tres números de la revista *Imatge*, publicats la tardor de 1979.¹⁸

El primer d'aquests tres números és un monogràfic de presentació que plasma la doctrina i el programa del Centre. S'hi destaquen els tres punts al voltant dels quals van girar l'estructura i les activitats: la imatge com a mitjà de comunicació social, l'ensenyament de la imatge i la imatge com a agent constitutiu de la cultura visual i l'entorn social. El segon número és una síntesi d'autors emblemàtics de la història de la fotografia i sembla concebut com a material docent; i el tercer inclou una àmplia secció monogràfica sobre la Farm Security Administration (FSA). Aquest ideari correspon a una defensa de la tradició documental de la fotografia, en detriment de la concepció visualista de la fotografia creativa que es va acabar imposant com a paradigma dominant a partir dels vuitanta a Espanya.

El CIFB es fonamentava en una concepció de la fotografia com a art popular i de la comunicació massiva, la funció social de la qual no es limitava al camp de l'art autònom. S'oferia com una institució per a la formació de fotògrafs professionals i creatius, i per a la promoció de la cultura fotogràfica i el debat públic en el sentit més ampli, al marge dels límits professionals de la producció audiovisual. Tal com explicava Guspi en una entrevista,¹⁹ des del CIFB es volia crear una plataforma que donés a conèixer tota una sèrie de fotògrafs desconeguts que entenien el reportatge com un treball d'investigació rigorós i prolongat en el temps, lluny de la mera fotografia d'actualitat. Oferia tant programes de formació com tallers puntuals i buscava diverses vies d'inserció al barri i a la vida social de la ciutat. Organitzava exposicions,

¹⁸ El primer i el segon van aparèixer el setembre de 1979 i el tercer, l'octubre d'aquell mateix any, p. 67-91 d'aquesta publicació.

¹⁹ Miguel Alegre: «En directo con... Albert Guspi», entrevista publicada a *Fotógrafo profesional* núm. 10 (1982). Vegeu p. 123-125 d'aquesta publicació.

tallers, conferències i debats, programes de cinema i projeccions, i publicava la revista *Imatge*. També facilitava els mitjans per a la producció fotogràfica i audiovisual i la seva inclusió en el debat públic a través de projectes sobre la ciutat. Jordi Socías, antic alumne del Grup Taller, recollia aquestes declaracions de Guspi en un article publicat a la revista *La Calle*: «Es pretén que aquest centre, fonamentalment, no sigui una cosa tancada amb només una activitat interna. Es pretén crear grups dedicats a la imatge que posin i bolquin les experiències adquirides al servei de la societat. Per això posem les nostres instal·lacions a disposició de les associacions de veïns i les entitats ciutadanes, a fi que puguin exposar la seva problemàtica a través de la imatge i de la forma més viva.»²⁰

Un exemple d'aquesta voluntat d'inserció i interrelació amb l'entorn social es va plasmar en la col·laboració entre el CIFB i el Casal dels Infants del Districte Cinquè per a la campanya «No regalis violència», que es va dur a terme el Nadal de 1979. La confiança en l'audiovisual (projecció de diapositives sincronitzades amb so) com a recurs per posar la imatge al servei de causes socials va portar Guspi a adquirir dues furgonetes que va condicionar per fer projeccions des de l'interior visibles a l'exterior en qualsevol punt de la ciutat. Per a la campanya «No regalis violència», que pretenia conscienciar la gent del barri i de la ciutat que no regalés joguines bèl·liques als nens, es va preparar al CIFB un audiovisual amb fotografies de guerra i dels seus efectes i es va projectar en una de les furgonetes audiovisuals instal·lada a la Rambla.

La docència

El grup de professors del CIFB semblava en part una prolongació de l'equip del Grup Taller. A Manel Esclusa i Lucho Poirot s'hi van sumar Pep Cunties, Jordi Sarrà, Mariano Zuzunaga i Eduard Olivella. La pràctica de la docència no encaixava necessàriament en la línia programàtica documental que es desprèn de la revista *Imatge*. Tret en els casos de Poirot i Cunties, fa la impressió que la feina dels professors i la concepció del paper social de la fotografia s'inclinaven més cap a la fotografia creativa, la qual cosa significa que en la pràctica l'antagonisme entre fotografia documental i creativa no es plantejava com un dilema irresoluble ni tenia una traducció programàtica unívoca.

L'ensenyament que s'impartia estava estructurat de la manera següent: un curs de fotografia general de durada variable (d'un, dos o nou mesos), un de laboratori en blanc i negre i color de dos mesos, un altre de *cibachrome*²¹ d'un mes, un altre de color també d'un mes, un altre de retrat de dos, un curs de reportatge de quatre mesos i finalment un de fotografia de moda de dos. A part de les sessions de plató i laboratori i de les classes teòriques sobre història de la fotografia, en general intentaven desenvolupar-se fotogràficament diferents temes guiats per algun dels professors, que exercia de tutor.

A partir de l'any acadèmic 1981-1982 es van programar dos cursos, anomenats Foto I i Foto II, els dos d'una durada de nou mesos, d'octubre a juny. Foto I era un curs tradicional que repassava tots els aspectes tècnics de la fotografia –des de la fotografia sense càmera, passant per la càmera estenopecica,

²⁰ Jordi Socías: «Centre Internacional: primera experiència», *La Calle*, núm. 26 (25 de setembre de 1978), p. 51 d'aquesta publicació.

²¹ Procediment d'obtenció de còpies en paper a partir de diapositives a color, patentat per Ilford.

les tècniques de laboratori, etc.– i els diferents gèneres –naturalesa morta, retrat, paisatge urbà, reportatge, seqüències fotogràfiques, nu, fotomuntatge. L'alumne havia de fer un treball sobre cada tema que era visionat pel professor, el qual l'ajudava en la selecció dels negatius per al positiu, l'exposició i la crítica posteriors. El curs Foto II es basava sobretot en el desenvolupament d'un treball que partia de diferents concepcions (fotografia directa, fotografia preparada) i desembocava en una carpeta individual i un audiovisual. En les classes presencials es tractaven també temes de laboratori, il·luminació i aspectes tècnics de la realització d'audiovisuals. Periòdicament els professors visionaven i criticaven els treballs en curs. Per als dos cursos s'exigia l'assistència a les activitats fotogràfiques i les xerrades públiques organitzades en el mateix Centre, els dijous a la nit, sobre les quals els alumnes havien de redactar un comentari crític.

La Barcelona quotidiana i el projecte documental

A través de la docència, de la promoció d'un nucli difús de fotògrafs afins al Centre i de grups de treball, el CIFB sembla haver intentat desenvolupar un projecte documental vertebrador centrat en la representació de la vida quotidiana als barris de Barcelona. Un dels documents conservats planteja una mena de guió, organitzat per zones i temes. També el testimoni d'alguns dels fotògrafs implicats, com Anna Boyé, Jordi Pol i Jesús Atienza, que exercia de coordinador, demostra que el 1980 i durant alguns mesos es van fer fotografies segons un esquema de treball en què a cada fotògraf se li assignava una zona de la ciutat. Anna Boyé va fer una sèrie sobre el Barri Xino i Jordi Pol va treballar a la Ribera i a l'entorn del mercat de la Boqueria i la Rambla. La iniciativa sembla la traducció més depurada d'un ideari institucional que entenia la fotografia com una eina d'observació, comentari i intervenció socials, cosa que es tradueix en diverses iniciatives del CIFB i que alguns dels qui van freqüentar el Centre no dubten a definir com un tret diferencial específic, que sintetitzava una peculiar concepció de la funció documental de la fotografia.

També hi ha testimonis que apunten que hi havia la intenció de fer un llibre sobre aquest projecte, la qual cosa sembla també desprendre's del document existent, concebut a tall d'índex.²²

Aquest interès per llegir fotogràficament la ciutat i la vida quotidiana es va reflectir en alguns projectes presentats aquell mateix any. El 22 d'abril de 1980 es va presentar al Centre un reportatge que acabaven de fer a l'Institut Mental de la Santa Creu (plaça Pi i Molist), Jesús Atienza, Pep Cunties i Eduardo Subías, aquest últim antic alumne del CIFB. La projecció es va presentar amb un enregistrament de música de piano composta i interpretada per a l'ocasió per Mariano Zuzunaga, pianista a més de fotògraf.

L'abril i el maig de 1980 es van presentar destacades exposicions d'Aaron Siskind i Franco Fontana que, a la seva manera, abordaven la qüestió de la representació de la ciutat i el paisatge urbà. Siskind va exposar alhora al CIFB i a la galeria Spectrum, on Fontana ja havia mostrat la seva obra feia dos anys. Els dos artistes van impartir tallers durant la seva estada a Barcelona, el de Fontana explícitament dirigit a la qüestió del paisatge urbà.

Al llarg d'aquell mateix any, Sergi Capellas, Jordi García i Xavier Rosselló, que compartien pis, van fer un ampli seguiment del circ d'Àngel Cristo en la seva gira per Espanya i a l'octubre van presentar una gran

exposició al CIFB. No van posar en relleu l'espectacle, sinó el treball intern del circ. Els autors parlen d'Albert Guspi com l'impulsor i el motivador d'aquest treball.

L'atenció a la documentació de la ciutat, que sembla trobar un moment culminant el 1980 i el 1981, es va manifestar en el programa de projeccions setmanals, els Dijous Fotogràfics, en què van presentar els treballs Jordi Sarrà, Pepe Encinas, Humberto Rivas, Manel Esclusa, Eduard Olivella, Ferran Freixa i Lluís Casals, entre d'altres; i també en l'exposició d'Enric Aguilera sobre l'entorn de la muntanya de Montjuïc, inaugurada el febrer de 1981. Simultàniament, el mateix febrer, Philip Trager, fotògraf documental nord-americà, va exposar al CIFB els seus paisatges urbans, realitzats a Nova York i centrats sobretot en les formes i els espais arquitectònics, i va impartir-hi també un taller.

El 1981 aquest projecte documental col·lectiu sobre la ciutat es va traduir en l'activitat docent. El juny es van presentar dues exposicions successives titulades *Paisaje urbano* que incloïen obres fetes al llarg del semestre per alumnes del Centre, entre els quals hi havia Xavier Martí Alavedra i Esteve Lucerón. I el desembre es va presentar un extens treball de documentació de les fonts de Barcelona fet al llarg del curs pel col·lectiu Foto 6, format per sis estudiants del Centre.²³ Era el primer cop en la trajectòria del CIFB que els resultats de l'activitat docent es traduïen en la programació d'exposicions.

Les exposicions

La llista d'exposicions del CIFB al llarg dels seus escassos cinc anys d'activitat manté un equilibri fràgil i complex entre l'aspecte programàtic i el possibilisme. El que els documents i els testimonis permeten reconstruir indica que el ritme de les exposicions era variable i en ocasions discontinu. També es constata que el vincle amb la galeria Spectrum es va mantenir sempre, fins i tot en algunes ocasions de manera ostensible, com assenyala la simultaneïtat d'exposicions en els dos espais; per exemple, en el cas de Siskind i Cualladó.

El vincle no es produïa només pel fet que part de l'equip docent fossin artistes de la galeria Spectrum, com Esclusa, Cunties, Poirot i Olivella, sinó també perquè la gestió interna de les exposicions denota una interdependència; els dos espais formaven part de la xarxa Canon i rebien finançament directe a través de la gestió de Guspi.

L'obertura del CIFB a l'octubre de 1978 amb la gran exposició d'Agustí Centelles va ser un gest clarament programàtic que, alhora, va contribuir d'una manera decisiva a recuperar aquest autor com a protagonista de la fotografia moderna a Espanya i va situar el Centre des del seu inici en la tradició documental i del reportatge.

La primavera de 1979 es va presentar una exposició de Felix H. Man, la primera de les col·laboracions amb l'Institut Alemany, que va continuar la tardor de 1981 amb mostres d'August Sander i Heinrich Zille. El paper de l'Institut Alemany al CIFB va ser especialment destacat, tenint en compte que aquesta institució, igual que l'Institut Francès i l'Institut Britànic, va tenir un pes considerable en la vida cultural de la ciutat durant la transició, una època caracteritzada per la inexistència d'institucions culturals públiques.

²³ Oriol Costa, Màrius González, Maria Duran, Ricard Gargallo, Ramón Perelló i Ricard Marcos.

Aquestes exposicions defineixen un dels eixos de la programació, orientat a la presentació de l'obra d'autors clàssics de la fotografia moderna, que el 1980 va continuar amb Aaron Siskind.

Un altre dels eixos de la programació van ser els autors internacionals contemporanis, com Franco Fontana, Philip Trager i Milton Rogovin, el treball dels quals sembla encaixar amb certa idea del documental urbà. Rogovin va exposar el desembre de 1981 tres sèries diferents: *Lower West Side, Chile* i *Working People*, treballs que denoten la seva inscripció en la tradició del documental social. Com a representant singular de la cultura documental més polititzada dels Estats Units, el fotògraf va enviar diverses citacions que resumien el sentit ideològic de la seva obra perquè es pengessin al costat de les imatges. Els textos eren de Jacob Riis, Bertolt Brecht i Pablo Neruda.²⁴

Un altre eix era el dels autors espanyols moderns i contemporanis, com Enric Aguilera i Gabriel Cualladó, vinculats també a la galeria.

Finalment, hi havia les exposicions estretament relacionades amb l'activitat docent, com les del paisatge urbà i fonts de Barcelona el 1981, o amb els col·lectius associats al Centre, com la del grup Extra! sobre el circ, el 1980, i algunes mostres que han estat vinculades a qüestions socials, com la de fotocòpies del maig de 1980, *Fotocopiar es un placer*, o una sobre minusvàlids presentada el gener de 1982, *It Could Be You*, realitzada en col·laboració amb l'Institut Britànic amb motiu de l'Any Internacional dels Minusvàlids.

L'última mostra de la qual hi ha constància és la de Gabriel Cualladó, el març de 1982, que va suposar la participació del Centre en la primera edició de la Primavera fotogràfica.

El cinema

La programació de cinema del CIFB es va concebre des del principi com un element central de la seva activitat.

Es poden diferenciar diverses etapes. La primera correspon als dos primers mesos de funcionament del Centre, d'octubre a novembre de 1978. El CIFB va arribar a un acord amb la Central del Curt (CDC), primera distribuïdora alternativa creada el 1974 per a la difusió del cinema independent i militant, formada per un col·lectiu de realitzadors. Així explicava, el 1994, Josep-Miquel Martí Rom l'experiència de la que es va batejar com a Sala Aurora:

«Durant el darrer trimestre d'aquell any, la CDC va iniciar l'experiència de gestionar una sala d'exhibició alternativa. Era la Sala Aurora. Es feien tres sessions setmanals: els divendres, els dissabtes i els diumenges, amb el material més sociopolític, complementades amb col·loquis amb els realitzadors o persones properes als temes vistos. En alguns casos organitzàvem sessions extraordinàries a causa de l'èxit de públic. La Sala Aurora estava al Centre Internacional de Fotografia (carrer Aurora, 11 bis), que era una mena de *factory* a l'estil anglosaxó, una illa tecnològica i neta en ple Barri Xino barceloní. [...] Patíem un autèntic setge per part de "Governació" (només podien entrar els socis del CIF i no es podia cobrar entrada), per part de "Cultura" (eren pel·lícules sense permís de censura; no el podien tenir perquè únicament l'obtenien les de 35 mil·límetres i les nostres eren de 16), per part d'algun element de l'aparell

exhibidor [...] que parlava de competència il·legal i, en últim terme, per part del mateix CIF a través del seu responsable (ens va donar raons confuses per acabar la nostra col·laboració; suposem que temia una possible reacció de Canon a aquella plataforma de lluita ideològica i cinematogràfica).»²⁵

La Central del Curt va organitzar dos cicles, titulats *La Guerra Civil* i *La huelga*, en els quals va projectar pel·lícules de Roman Karmen, la Cooperativa de Cinema Alternatiu, Antoni Martí, Llorenç Soler, Ugo Gregoretti, Solanas i Getino, el col·lectiu Cine de Clase i Serguei Eisenstein.

L'any següent, després de la ruptura amb la CDC, el CIFB es va posar en contacte amb Enrique López Manzano, membre d'Acción Súper 8, col·lectiu organitzador, juntament amb la revista *Paso Estrecho*, de la Setmana Internacional del Film Súper 8. Aquesta segona etapa de la programació de cinema al CIFB es va concretar amb la projecció d'una sèrie de pel·lícules de febrer a març de 1979, que va incloure l'estrena del curt de Pedro Almodóvar *Folle, folle, fólleme... Tim!*, i en la celebració de la V Setmana Internacional del Film Súper 8, entre el 26 i el 29 de març de 1980 al local del carrer Aurora.²⁶ En l'acord entre el CIFB i López Manzano es preveia el lloguer de l'auditori del Centre al col·lectiu Acción Súper 8.²⁷

La tercera i última etapa va incloure la projecció de documentals sobre la història de la fotografia i sobre l'obra de determinats autors. Aquesta programació es gestionava directament des del CIFB, sovint en col·laboració amb els instituts de cultura de la ciutat. Així, per exemple, el novembre de 1981 es van projectar *Daguerre ou la naissance de la photographie* de Roger Leenhardt (1964) i *Le Miroir de papier* de Jean Vigne (1969), i el març de 1982 *Le Paris de Robert Doisneau* de François Porcile (1973) i *La fotografía* (1978), pel·lícula sobre Robert Doisneau, Jeanloup Sieff i Bruno Barbey.

Els Dijous Fotogràfics, les conferències, les projeccions i els tallers

En el text de presentació del CIFB, publicat en el primer número de la revista *Imatge*, s'esmenta la intenció d'organitzar els anomenats Dijous Fotogràfics, sessions obertes orientades a un públic especialment interessat en el mitjà fotogràfic. Tots els dijous un autor nacional o internacional projectava diapositives de la seva obra i les comentava, per donar pas després a un col·loqui amb el públic. En aquests Dijous Fotogràfics va participar un gran percentatge dels fotògrafs creatius locals d'aquella generació, la majoria relacionats amb el CIFB –molts eren o havien estat professors del Centre– o amb la galeria Spectrum. Entre les projeccions que van tenir més repercussió, bé per l'impacte causat per les imatges, bé pel debat que van suscitar, hi va haver la de Jordi Sarrà amb la sèrie *Atraco*, sobre la iconografia de l'assalt al Banco Central i la de Jesús Atienza, Pep Cunties i Eduardo Subías sobre l'Institut Mental de la Santa Creu.

²⁵ Josep-Miquel Martí Rom: «La Central del Curt (1974-1982). Una experiència alternativa», *Cinematògraf*, núm. 4, Federació Catalana de Cineclubs (1987). Reproduït a: *Central del Curt. Cooperativa Cinema Alternatiu (1974-82)*, 1994. Recurs electrònic: <http://www.martirom.cat/01.pdf> (consulta: 5 de juliol de 2011). Sobre la Sala Aurora vegeu també Josep-Miquel Martí Rom: «La crisis del cine marginal», *Cinema 2002*, núm. 61-62 (març-abril de 1980), p. 101-107. Reproduït a: *Desacuerdos*, núm. 4, p. 80-86. Recurs electrònic: http://ayp.unia.es/dmddocuments/des_c04.pdf (consulta: 5 de juliol de 2011).

²⁶ Notícia apareguda a *La Vanguardia* (22 de març de 1980), p. 42.

²⁷ Informació procurada per Enrique López Manzano en conversa telefònica amb Cristina Zelich.

La presència d'autors estrangers que es desplaçaven a Barcelona per assistir a la inauguració de les exposicions al CIFB o a Spectrum permetia organitzar algun taller de dos o tres dies i alguna conferència. Va ser el cas de Franco Fontana, Aaron Siskind o Philip Trager, entre d'altres.

Sens dubte, una de les conferències que va suscitar més interès va ser la d'Agustí Centelles, arran de l'extensa exposició inaugural del CIFB, des de la qual es va convertir ell també, a la seva manera, en un assidu del Centre.

El declivi

A partir de gener de 1980 Canon va anunciar que es cancel·laven els programes de subvenció de les galeries fotogràfiques. Tanmateix, encara no s'havien complert els cinc anys que estipulava el contracte signat per Guspi i Sandra Solsona amb Focica, de manera que van acordar mantenir la contribució, que va continuar fins al final de contracte el març de 1982. El fet que la galeria Spectrum i el CIFB mantinguessin el finançament de Canon no significa que passés el mateix amb la xarxa de galeries Canon a Espanya. Com que depenien de la gestió de Guspi, estaven subjectes al seu criteri personal i imprevisible i, pel que sembla, es va decidir que el finançament de Focica es limités als espais de Barcelona. La galeria Redor Canon de Madrid va tancar el març de 1980.²⁸

Encara que no fos l'única font de finançament, l'aportació econòmica de Canon era el que garantia la continuïtat i l'estabilitat. Tot i que l'economia real del CIFB és impossible d'esbrinar, el canvi en la política d'ajuts de Canon sembla, en efecte, un preludi del final.

A partir de 1982 el Centre va entrar en una fase de decadència irreversible que no s'explica només per raons financeres. Membres de l'equip gestor, com Jesús Atienza, van abandonar la institució en aquell moment, i també alguns ensenyants. Antics alumnes, com Xavier Martí Alavedra, es van incorporar al professorat.

En aquell moment s'havia anat accentuant l'allunyament de la comunitat fotogràfica local respecte al CIFB. La important presència de figures com Siskind i Fontana havia passat gairebé desapercebuda. L'assistència a les activitats declinava i, sobretot, es va produir una reducció continuada i considerable de les matrícules dels estudiants.

Albert Guspi havia perdut també centralitat com a promotor i innovador de la cultura fotogràfica. La seva personalitat complexa, apassionada i extemporània –fins i tot de vegades agressiva– havia acabat allunyant-lo també del nucli de fotògrafs que havia promogut des de la galeria Spectrum. A això s'afegia la seva manera de gestionar econòmicament les relacions professionals. Amb Pere Formiguera i Joan Fontcuberta havia trencat relacions a causa de la gestió econòmica de la galeria Spectrum.

Cal tenir en compte que en aquells anys proliferaven altres iniciatives a la ciutat. El mercat de galeries s'havia ampliat: Fotomanía va obrir les portes el 1977 i a continuació es va inaugurar la galeria Procés. Altres espais d'art no estrictament fotogràfics, com la Fundació Joan Miró, també van començar a exposar fotografia. El 1981 es van posar en marxa els estudis de fotografia a la Facultat de Belles Arts i l'oferta educativa s'havia diversificat amb l'Institut d'Estudis Fotogràfics, el CEI, Tecnifoto, etc.

²⁸ Va seguir com a galeria Redor, dirigida per Rosalind Williams i dedicada exclusivament a la fotografia. La galeria Spectrum Canon de Saragossa va passar a denominar-se Spectrum Sotos.

A partir del curs 1982-1983, el CIFB va incorporar als seus programes l'ensenyament del vídeo i la comunicació audiovisual. De forma gradual, l'interès de Guspi per la fotografia es va anar diluint, en part possiblement per la pèrdua de protagonisme en el món fotogràfic barceloní. A més, el projecte del CIFB havia acabat resultant insostenible des del punt de vista econòmic. Guspi va decidir canviar de direcció. Convençut de les enormes possibilitats que oferien el vídeo i la comunicació audiovisual i televisiva, va decidir muntar la productora Video Factory, per la qual cosa va llogar un local davant del CIFB.

El tancament del Centre es va anunciar l'abril de 1983, simultàniament al de la galeria Spectrum. L'explicació pública que es va donar va ser el canvi en la política publicitària i de patrocinis de Canon. També s'indicava la reorientació professional de Guspi cap al vídeo professional amb la seva empresa Video Factory i la venda de la biblioteca del CIFB a l'Institut d'Estudis Fotogràfics.

El juny de 1980 havien tingut lloc a la Fundació Joan Miró les Jornades Catalanes de Fotografia,²⁹ que van constituir una inflexió en l'articulació d'un marc institucional per a la cultura fotogràfica a Barcelona. En bona mesura, van marcar el destí de la fotografia creativa a Barcelona i a Catalunya, i per extensió a Espanya, durant gairebé dues dècades, amb la Primavera Fotogràfica iniciada el 1982 com a eix vertebrador. El CIFB i l'entorn d'Albert Guspi es van mantenir relativament al marge del nucli de les Jornades i van rebutjar-ne l'objectiu central: entrar en les institucions i en les polítiques públiques. Aquesta opció es pot considerar un element més per afegir a les causes del tancament. El destí de les institucions de la cultura fotogràfica va ser completament diferent del que havia intentat el CIFB.

Albert Guspi va morir el 1985, a causa d'un infart, als quaranta-dos anys.

²⁹ *Jornades Catalanes de Fotografia. Dossier*. Sant Cugat del Vallès: ER, novembre de 1981.



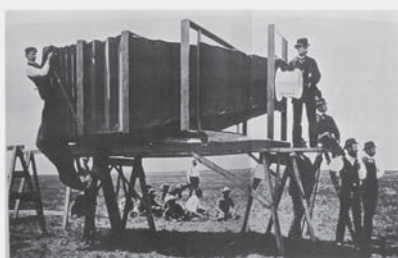

Centre Internacional de Fotografia
Barcelona

c/ de la Rambla, 31 bis - Barcelona 1 - 08010




Centre Internacional de Fotografia
Barcelona

c/ de la Rambla, 31 bis - Barcelona 1 - 08010

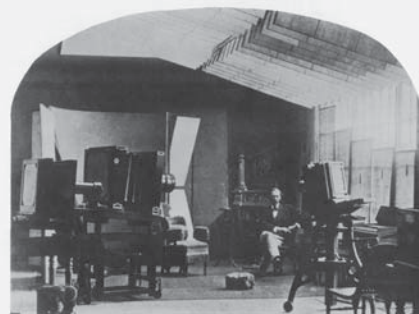


Cursos i Tallers 1980-81

- | | |
|--|--------------------------------------|
| 1. CURS FOTOGRAFIA I | 7. Taller DIAPORAMES |
| 2. CURS FOTOGRAFIA II | 8. Taller RETRAT |
| 3. CURS REPORTATGE | 9. Taller PANGATOS |
| 4. Taller ESPECIAL LABORATORI | 10. Taller HISTORIA DE LA FOTOGRAFIA |
| 5. Taller TÈCNICA DEL COLOR
I POSITIVAT CIBACROME | 11. Taller ZONE SYSTEM |
| 6. Taller ESTUDI | 12. Taller VIDEO |


Centre Internacional de Fotografia
Barcelona

c/ de la Rambla, 31 bis - Barcelona 1 - 08010




Centre Internacional de Fotografia
Barcelona

c/ de la Rambla, 31 bis - Barcelona 1 - 08010



AUGUST SANDER

Amb la col·laboració de l'Institut Alemany



**Centre Internacional de Fotografia
Barcelona**

c/ de la Barceloneta, Barcelona 1 08003



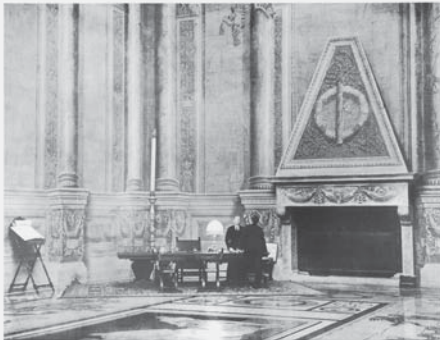
MONTJUÏC
ENRIC AGUILERA

EXPOSA DEL 12 DE FEBRER AL 7 DE MARÇ DE 1981



Centre Internacional de Fotografia

CARRER AURORA 11, BARCELONA-1 TEL. 241 69 50



Felix H Man

des del 14 de febrer

Amb la col·laboració de l'Institut Alemany



**Centre Internacional de Fotografia
Barcelona**

c/ de la Barceloneta, Barcelona 1 08003



EXTRA! PRESENTA UN GRAN REPORTATGE FOTOGÀFIC
EL CIRC ES AQUI
30 OCTUBRE AL 30 NOVEMBRE Centre Internacional Fotografia Barcelona