

El 4 de octubre de 1978 se inauguró el Centre Internacional de Fotografia Barcelona (CIFB) en la calle Aurora, número 11 bis, en el barrio del Raval, entonces todavía denominado Barrio Chino. El centro marcó una inflexión en la cultura fotográfica española, puesto que se trataba de una institución singular y pionera en su género, un espacio a la vez de formación y de exposición que además incluía una sala de cine y una biblioteca.<sup>1</sup> El CIFB constituyó la culminación de la trayectoria profesional de su promotor, Albert Ripoll Guspi, más conocido como Albert Guspi, principal innovador y agitador de la cultura fotográfica de Barcelona desde la apertura de la galería Spectrum en octubre de 1973.

Con dieciséis años, Guspi (Barcelona, 1943-1985) se matriculó en la Escuela Industrial para estudiar Química. Aquel mismo año entró a trabajar en un estudio fotográfico y más tarde colaboró en la realización de fotovelocidades. Antes de cumplir los diecinueve se instaló en un estudio del paseo de Gràcia y al principio se dedicó a la publicidad.<sup>2</sup>

En 1962 viajó por Andalucía haciendo fotografías a los niños de zonas chabolistas, algunas de las cuales se publicaron después en el libro *España hoy*<sup>3</sup> de Ruedo Ibérico, la editorial española antifranquista en el exilio fundada por José Martínez en París. El volumen era un informe sobre las huelgas de 1962 y la situación del Estado español en lo que se percibía como un momento de inflexión en la dictadura.

En Barcelona conoció a Jacinto Esteva, arquitecto, director de cine y creador de la productora Filmscontacto, en torno a la cual nacería la Escuela de Barcelona, y al arquitecto Ricardo Bofill; gracias a ellos empezó a hacer fotografía de arquitectura. También inició entonces su colaboración con revistas extranjeras. Además, desempeñó algunas labores de fotofija en *Los pianos mecánicos* (1965) de Juan Antonio Bardem y *Noche de vino tinto* (1966) de José María Nunes.

Entre 1967 y 1971 se dedicó por completo al reportaje. Publicó sus fotografías en la revista *Siglo 20* e ilustró algunos artículos del crítico de arte Arnau Puig, como, por ejemplo, *El Sideroploide de Aulestia* o *Corberó en su casa*.

---

<sup>1</sup> El Photocentro de Madrid (1975-1979) fue un proyecto en cierto sentido paralelo al CIFB. Véase el artículo de Carlos Villasante «Elogio y nostalgia del Photocentro», *Universo fotográfico*, núm. 3 (junio de 2011). Recurso electrónico: <http://www.ucm.es/info/univfoto/num3/pdf/3villasante.pdf> (consultado el 5 de julio de 2011).

<sup>2</sup> Esta relación biográfica se ha elaborado a partir de la información dada por Albert Guspi en una entrevista hecha por Miguel Alegre para la revista *Fotógrafo profesional* (pp. 123-125 de esta publicación), así como a partir de las entrevistas realizadas a Sandra Solsona y Lara Castells.

<sup>3</sup> Ignacio Fernández de Castro y José Martínez: *España hoy*. Turín: Ruedo Ibérico, 1963. Fotos en blanco y negro y cubierta de Antonio Saura.

En 1968 se trasladó a vivir a Madrid y conoció a Pedro Costa Musté, que estaba recién diplomado por la Escuela Oficial de Cinematografía, aunque ya había dirigido dos películas, *Romance de Lucio* (1966) y *El príncipe y la huerfanita* (1968), ambas prohibidas por la censura. También conoció a Francesc Betriu, que había realizado el cortometraje *Los Beatles en Madrid* (1965).

En febrero de 1969 una de sus fotografías de un campo de refugiados palestinos, en el que había estado entre octubre y diciembre de 1968, ocupó la portada de la revista *Triunfo*.<sup>4</sup> Otras imágenes ilustraban el artículo de la periodista francesa Josette Alia.<sup>5</sup> Se atribuían a Radial Press, agencia fotográfica de Madrid para la que trabajaba Guspi.

A partir de 1971 colaboró como cámara de 16 milímetros con la televisión francesa, posiblemente gracias a su amigo Quico Espresate.<sup>6</sup>

De regreso a Barcelona fundó la galería Spectrum en la calle Balmes, número 86, junto con su mujer, Sandra Solsona. Empezó siendo una tienda de carteles y enseguida se transformó en una galería comercial de fotografía, la primera de España. La exposición inaugural se presentó en octubre de 1973.

### *La galería Spectrum*

La galería Spectrum se inició con una programación que combinaba la presencia de fotógrafos internacionales contemporáneos de gran resonancia en su momento, como Irina Ionesco, Franco Fontana o Jeanloup Sieff, y de autores españoles. En menos de un año la sala consiguió agrupar a unos cuantos autores locales, entre los que se encontraban Pere Formiguera, Manel Esclusa, Joan Fontcuberta y Morgan, que constituirían el núcleo duro de su concepción del trabajo del fotógrafo creativo. Gracias a ellos la galería estableció su influencia en la escena local, y demostró su capacidad para aglutinar y promover a una nueva generación de fotógrafos creativos que incluía a Josep Tobella, Jordi García, Enric Aguilera o Pep Cunties. A partir del otoño de 1977 incorporó también a la programación a clásicos modernos como Richard Avedon, Walker Evans, Erich Salomon o Aaron Siskind, e incluso puntualmente a autores del siglo XIX, como Oscar Gustav Rejlander, Hill y Adamson, Julia Margaret Cameron o Lewis Carroll. Era la primera vez que obras semejantes se mostraban en España.

En octubre de 1976 la galería firmó un contrato con Focica S.A., representante de Canon en España, a través del cual empezó a recibir el apoyo financiero de la marca japonesa. Pasó a llamarse Spectrum Canon e inició la publicación del boletín de periodicidad mensual, *Spectrum News*.<sup>7</sup> Desde hacía unos años, Canon estaba contribuyendo a la implantación de una importante red de galerías fotográficas en Europa que se mantuvo

---

<sup>4</sup> *Triunfo*, núm. 351 (22 de febrero de 1969).

<sup>5</sup> Periodista de *Le Nouvel Observateur* especializada en Oriente Próximo.

<sup>6</sup> Quico Espresate fue fundador, junto con sus hermanos Neus y Jordi, Vicente Rojo y José Azorín, de Ediciones ERA, creada en 1960 en México, país al que los hermanos Espresate habían llegado en 1945 para reunirse con sus padres, que estaban exiliados. Quico Espresate, casado con Julieta Renau —una de las hijas de Josep Renau y Manuela Ballester—, volvió a Europa poco tiempo después y se instaló en París, donde trabajó como cámara para la ORTF y filmó, entre otros, los acontecimientos de Mayo del 68.

<sup>7</sup> En la cabecera, debajo de *Spectrum News*, aparecía: «portavoz de: galería spectrum-canon/librería spectrum/spectrum editons/CIF spectrum». Llama la atención esa sigla, ya que en ningún momento se aclara a qué hace referencia, aunque serían precisamente las iniciales del futuro Centre Internacional de Fotografia.

activa varios años; en ese momento ya existían la Canon Photo Gallery de Ámsterdam –dirigida por Lorenzo Merlo–, la de Ginebra –por Gad Borel–, la de París e Il Diaframma Canon de Milán –dirigida por Lanfranco Colombo–. En noviembre de ese mismo año Lorenzo Merlo y Gad Borel se reunieron en Barcelona con Albert Guspi para establecer acuerdos de colaboración.<sup>8</sup>

Entonces era relativamente frecuente que empresas líderes del sector se implicasen en la promoción de la educación y la cultura fotográficas, como parte de una estrategia de implantación comercial en un contexto en el que la fotografía no dejaba de proliferar como afición popular. Sin embargo, la fotografía aún no se había incorporado plenamente a las enseñanzas artísticas superiores ni a las industrias culturales emergentes. La implicación de los fabricantes del sector audiovisual en la promoción del amateurismo se remontaba a años anteriores y, de hecho, esa era la lógica de la que había sido la principal sala fotográfica española a lo largo de los sesenta, la barcelonesa Sala Aixelà,<sup>9</sup> que estaba dentro de una tienda de material de fotografía, cine y alta fidelidad.

En los setenta, el caso de Canon no era un hecho aislado. También existía en Barcelona la Escuela Nikon, en la parte alta de la ciudad. Esa proliferación de proyectos culturales apoyados por las industrias del sector audiovisual era sintomática de una transformación estructural en curso a lo largo de los setenta. El sector cultural adquiriría una nueva centralidad económica que determinaría el destino de las políticas culturales, en el sentido de que dichas políticas iban a reorientarse hacia la promoción de las industrias culturales y a transformar el concepto de servicio público, que había sido la ideología dominante en las políticas culturales en Occidente desde el final de la Segunda Guerra Mundial.

El acuerdo con Canon tuvo consecuencias en dos sentidos. Por un lado, consolidó la ampliación de las actividades de la galería Spectrum, iniciadas el año anterior, con la incorporación de la venta de libros fotográficos de importación y la puesta en marcha de una escuela de fotografía, el Grup Taller d'Art Fotogràfic; se reforzaba así la tendencia hacia un tipo de espacio o institución fotográfica capaz de albergar una multiplicidad de tareas, algo característico de la trayectoria de Guspi. Por otro lado, convirtió la galería de Barcelona en el centro de una red de salas fotográficas que proliferaría en España en los años sucesivos.

Albert Guspi se encargó personalmente de los contactos pertinentes para crear la red de galerías Canon. En realidad, el germen de esa iniciativa fueron las «exposiciones viajeras», servicio cultural montado gracias a la aportación económica de Canon que consistía en ofrecer muestras de fotografías que habían expuesto en la galería Spectrum de Barcelona, a cambio del pago de los portes de ida y vuelta. Entre los espacios que respondieron a esa oferta estaban la galería Tau de Sant Celoni, gestionada por un colectivo de fotógrafos liderado por Miquel Nauguet, y Yem-foto de Alcoy, que no disponía de un espacio expositivo propio, sino que ofrecía las muestras a las entidades bancarias de la ciudad. La difusión de todas esas exposiciones se realizaba a través de la revista *Spectrum News*, que empezó a publicarse en octubre de 1976.

---

<sup>8</sup> Noticia aparecida en el boletín *Spectrum News* de diciembre de 1976.

<sup>9</sup> La programación de la Sala Aixelà la realizaba Josep Maria Casademont, fundador y director de *Imagen y Sonido* y, a partir de finales de 1975, de la revista *Eikonos*.

La primera galería de la red Canon se inauguró en Zaragoza en marzo de 1977 y su director fue Julio Álvarez Sotos, fotógrafo que había asistido en 1976 al Taller Mediterráneo de Fotografía de Cadaqués, donde había conocido a Guspi. Acordaron llamarla galería Spectrum Canon. En diciembre de 1978 José Carbonell, propietario de Yem-foto, decidió abrir una galería en la calle principal de Alcoy tras llegar a un acuerdo con Guspi para recibir una ayuda económica de Canon. Yem Spectrum Canon fue la segunda galería que se incorporó al circuito. La tercera fue la Redor de Madrid, dirigida por Tino Calabuig, que en marzo de 1979 pasó a denominarse Redor Canon. La última sala que entró en el circuito fue la Spectrum Canon de Girona. Tanto la galería de Zaragoza como la de Alcoy organizaban talleres de fotografía además de exposiciones, y todas disponían de una pequeña librería especializada que recibía los volúmenes en depósito directamente de la sala de Barcelona. Las galerías decidían de forma independiente su programación, aprovechando la posibilidad que les brindaba la pertenencia al circuito Canon para presentar exposiciones de grandes nombres de la fotografía mundial.

La gestión de la subvención de Canon la realizaba personalmente Albert Guspi, que repartía mensualmente la ayuda económica pactada con cada uno de los responsables de las tres galerías, que nunca tuvieron trato directo con Focica. Cuando Canon decidió retirar la ayuda económica, a partir de enero de 1980, todo el circuito se vio afectado.

### *El Grup Taller d'Art Fotogràfic*

El Grup Taller arrancó en 1975, en un piso de la calle Balmes, número 222, que se reformó para acoger las funciones de escuela de fotografía creativa. Las actividades estaban coordinadas por Lara Castells, nueva compañera de Guspi, el cual, pese a todo, mantenía relativamente intactos los vínculos profesionales con su mujer, que seguiría al frente de la galería hasta su cierre en 1983. El equipo de profesores estaba constituido por algunos de los artistas de la galería mencionados, como Pere Formiguera y Manel Esclusa, y por el chileno Lucho Poirot, principalmente. El Grup Taller se convirtió en un espacio de referencia para la nueva generación de fotógrafos que emergería en la segunda mitad de los setenta, en buena medida a través de la galería Spectrum, una generación formada entre otros por Manolo Laguillo, Mariano Zuzunaga, Jordi Socías, Koldo Chamorro o Paco Elvira, que fueron algunos de los protagonistas de la fotografía creativa española durante los años ochenta.

El Grup Taller inició en 1975 la publicación de una revista titulada *Imatge*,<sup>10</sup> que incluiría colaboraciones de Joan Fontcuberta y Mariano Zuzunaga, entre otros.

En el verano de 1976, el Grup Taller organizó en Cadaqués el Taller Mediterráneo de Fotografía, que tuvo lugar de julio a septiembre. El taller de Cadaqués parece haberse inspirado directamente en los Encuentros Internacionales de Fotografía de Arlés,<sup>11</sup> a los que Guspi había asistido el

---

<sup>10</sup> En el primer número se decía: «*Imatge 1* es un folleto gratuito editado por el Grup Taller d'Art Fotogràfic para dar a conocer las actividades que desarrolla y crear un interés hacia el medio fotográfico.»

<sup>11</sup> Sin embargo, en una entrevista publicada en la revista *Eikonos*, núm. 14 (diciembre de 1976), pp. 22-23, Guspi menciona que ya antes había tenido la idea de montar talleres en una masía durante los periodos vacacionales.

año anterior, en 1975, invitado a participar en un debate sobre las galerías de fotografía, titulado «Galerías y mercado de la fotografía».<sup>12</sup> Esa reunión en Arlés pudo haber sido también la génesis del acuerdo con Canon de cara a una red de galerías, ya que otro de los participantes, Lanfranco Colombo, era el responsable de Il Diaframma de Milán, que fue la primera galería privada patrocinada por Canon.<sup>13</sup>

El encuentro de Cadaqués, según el modelo del festival de Arlés, se basaba en un programa de talleres de una semana de duración a cargo de autores nacionales e internacionales, así como en algunas exposiciones realizadas en dos espacios alquilados del complejo Bombelli. Pepa Aymamí –cuñada de Rafael Bartolozzi, cuya familia formaba parte del entramado social y económico de Cadaqués– se encargó de las relaciones públicas y de la difusión publicitaria. La financiación del proyecto fue privada y los ingresos de las matrículas de los talleres sirvieron apenas para cubrir los gastos. Hubo talleres a cargo de Tana Kaleya, Joan Fontcuberta, Tony Keeler, Franco Fontana, Jorge Rueda, Claude van Degryse, José Ignacio Galindo, Jaume y Jordi Blasi y John Thornton, entre otros, así como una exposición colectiva con obras de Manel Esclusa, Roberto Molinos, José Miguel Oriola, Pedro López, Ton Coma y Carlos Villasante. También se habilitó un pequeño local para librería y tienda de material fotográfico y se alquiló el teatro de la asociación L'Amistat para instalar el laboratorio, el plató y la sala de conferencias.<sup>14</sup>

A partir de 1977, y tras el convenio con Canon, el Grup Taller pasó a denominarse Taller Fotográfico Spectrum Canon. A través del boletín *Spectrum News* se ofrecían becas para los estudios de fotografía, así como cursillos infantiles gratuitos durante los fines de semana. También se difundían los seminarios que se organizaban. Así, por ejemplo, en el boletín de septiembre de 1977 se anunciaba un seminario sobre retrato a cargo de Humberto Rivas, otro sobre laboratorio a cargo de Francisco Salgueda o un tercero sobre reportaje a cargo de Lucho Poirot. Hay que subrayar que, en relación con este último, se mencionaba la realización de un libro y de dos audiovisuales a cargo de los alumnos matriculados, así como el montaje de una exposición en la galería Spectrum Canon que luego viajaría a Spectrum Canon Zaragoza y a la Tau de Sant Celoni. Ahí se refleja en cierto modo la idea que Guspi trasladó después al CIFB: la labor del fotógrafo como un proceso complejo y reflexivo que no se limita a la toma de imágenes, sino que consiste en construir, a través de la edición de tales imágenes, un punto de vista personal o un ensayo fotográfico que se difunde después mediante la publicación, el audiovisual y la exposición.

### *El edificio de la calle Aurora*

Hacia la primavera de 1978, Sandra Solsona localizó el local de la calle Aurora, que hasta entonces había sido una fábrica de pasta alimenticia y que quedaba disponible por un alquiler muy asequible. Según cuenta ella

---

<sup>12</sup> Véase Joan Fontcuberta: «VI Encuentros Internacionales de Fotografía e Imagen», *Nueva Lente*, núm. 44 (octubre de 1975), pp. 23-24.

<sup>13</sup> Las galerías de Ámsterdam, Ginebra y París pertenecían a Canon y sus directores eran empleados de la firma japonesa, a diferencia de las salas privadas Il Diaframma en Milán y, después, Spectrum en Barcelona.

<sup>14</sup> Véase el artículo «Cadaqués 76. Taller Mediterráneo de Fotografía», *Eikonos*, núm. 14 (diciembre de 1976), pp. 19-21, reproducido en las pp. 43-45 de esta publicación.

misma, la sugerencia de un espacio donde centralizar y articular todas las actividades e iniciativas fue suya: «Allí te cabe todo», le dijo al parecer a Albert Guspi.<sup>15</sup> Eso sugiere que la idea de un centro de fotografía llevaba algún tiempo latente y parecía la consecuencia inevitable de la trayectoria iniciada con la galería Spectrum y sus distintas ramificaciones.

Hacia el mes de abril se alquiló el edificio. En la primera limpieza colaboraron Jesús Atienza, Xavier Rosselló y Jordi García. Los dos primeros constituirían el núcleo inicial del grupo gestor del centro, junto a Guspi y su compañera, Lara Castells. Atienza había sido alumno de Lucho Poirot en el Grup Taller en 1976 y desde entonces se había mantenido cercano a Guspi.<sup>16</sup>

El elemento emblemático por el cual el CIFB se haría popular en la ciudad sería su fachada decorada. La idea de recurrir a Eduardo Arranz-Bravo y Rafael Bartolozzi para que reflejaran la historia de la fotografía con sus pinturas neopop fue fruto de la amistad que Guspi mantenía con los artistas desde que, tras conocerlos posiblemente a través de su colaboración con Bofill, había rodado una película con ellos. En ese momento los pintores disfrutaban de gran predicamento y fama tras haber realizado en 1970 la fachada de la fábrica Tipel en Parets del Vallès. Desde entonces habían tenido gran aceptación entre artistas, arquitectos, y figuras renovadoras del mundo barcelonés, como Ricardo Bofill y Oriol Bohigas, que se habían convertido en sus defensores. Guspi, Lara Castells y Jesús Atienza los visitaron en su estudio del Camp de Tarragona. La síntesis histórica a partir de la selección de una serie de figuras célebres parece proceder de Lara Castells, que se había dedicado a la lectura y el estudio de la historia de la fotografía.

La decoración de la fachada se realizó durante el verano y contó con la colaboración del equipo gestor, que pintó la base para que los artistas dibujasen sobre ella las figuras. Todo su trabajo fue voluntario y autogestionado y se buscaron formas de reducir los costes al máximo a través de los vínculos personales de cada uno de los miembros del equipo. Así, por ejemplo, Xavier Rosselló consiguió la pintura y, debido también a la relativa escasez de medios, se decidió forrar de corcho las paredes de la segunda planta, que de ese modo se convirtió en un espacio muy funcional para colgar imágenes de manera sencilla, de cara tanto a exposiciones como al uso interno de los diferentes talleres.

El CIFB ocupaba tres pisos del edificio de la calle Aurora. En la planta baja había un bar y un auditorio con capacidad para cien personas, dotado de cabina de proyección; en el primer piso, un espacio para las clases teóricas, un plató y dos laboratorios con varias ampliadoras, y en el segundo piso estaban la sala de exposiciones y la biblioteca. La adecuación del edificio comportó una inversión considerable, si se tiene en cuenta que, además de las escaleras, se instaló un ascensor para comunicar las tres plantas y el auditorio se construyó cumpliendo rigurosamente la normativa de seguridad.

Al parecer, la colaboración de Canon-Focica con el CIFB no se limitó exclusivamente a subvencionar algunos cursos dirigidos a menores de dieci-

---

<sup>15</sup> Véase p. 352 en esta publicación.

<sup>16</sup> Jesús Atienza fue el editor del primer y hasta hoy único documento sobre la experiencia del CIFB, un número monográfico del boletín de la UPIFC, *L'Agenda de la Imatge*, año IV, núm. 10 (enero de 1998), publicado con motivo de la restauración de las pinturas de la fachada del edificio de la calle Aurora.

siete años, sino que también prestó apoyo técnico. En el número de octubre de 1979 de la revista *Imatge*, publicada por el CIFB,<sup>17</sup> se dedica un amplio artículo a la red de galerías Canon en España. De todo ello se desprende una clara interrelación entre el CIFB y las galerías, así como la importancia económica que desempeñó la ayuda procedente de la firma japonesa, hasta el punto de que en el momento en que decidió retirar la subvención todo el proyecto del CIFB y la red de galerías se tambaleó. Otras fuentes de financiación fueron las aportaciones privadas voluntarias y, una vez puesto en funcionamiento el centro, las matrículas de los alumnos, así como la creación de la figura de «miembro del CIFB», a la que cualquiera podía optar mediante el pago de cuatro mil pesetas.

### *La apertura del CIFB*

El Centre Internacional de Fotografia Barcelona se inauguró el 4 de octubre de 1978 con una exposición de Agustí Centelles. Fue la primera gran muestra de este fotógrafo, una versión ampliada de la primera presentación de su trabajo tras la muerte de Franco, que había tenido lugar pocos meses antes en la sede de Convergència Democràtica de Catalunya. Centelles había sido un fotógrafo reprimido por el régimen por su importante contribución a la República, y su archivo se había quedado en Francia. Tras la muerte de Franco pudo ir a recuperarlo y hacer un extenso positivado de su trabajo de la Guerra Civil, que sería la base para su reconocimiento posterior, durante la reconstrucción de las instituciones culturales democráticas, como el gran fotógrafo republicano español de la contienda. Esa ratificación culminaría con el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1984, un año antes de su fallecimiento.

El CIFB nació con la voluntad de ser un espacio de formación de nivel superior, pero también un foro público de debate sobre la cultura fotográfica y audiovisual y un espacio de exposiciones. Se inspiraba en el International Center of Photography (ICP) de Nueva York y, por lo tanto, en la tradición del reportaje de entreguerras, cuyos emblemas eran Robert Capa y la agencia Magnum. En la posguerra esa tradición había sido reinventada por Cornell Capa, hermano de Capa y fundador del ICP en 1974, con su discurso de la «fotografía comprometida». Ese ideario y esas referencias se plasmaron en los tres números de la revista *Imatge*, publicados en el otoño de 1979.<sup>18</sup>

El primero de esos tres números es un monográfico de presentación del centro que plasma su doctrina y su programa. En él se hace hincapié en los tres puntos en torno a los cuales girarían su estructura y sus actividades: la imagen como medio de comunicación social, la enseñanza de la imagen y la imagen como agente constitutivo de la cultura visual y el entorno social. El segundo número es una síntesis de autores emblemáticos de la historia de la fotografía y parece concebido como soporte de la docencia, y el tercero incluye una amplia sección monográfica sobre la Farm Security Administration (FSA). Ese ideario corresponde a una defensa de la tradición documental de la fotografía, en detrimento de la concepción visualista de la fotografía creativa que acabaría imponiéndose como paradigma dominante a partir de los ochenta en España.

---

<sup>17</sup> Véase pp. 83-91 en esta publicación.

<sup>18</sup> El primero y el segundo aparecieron en septiembre de 1979 y el tercero, en octubre de ese mismo año, pp. 67-91 en esta publicación.

El CIFB se fundamentaba en una concepción de la fotografía como un arte popular y de la comunicación masiva, cuya función social no se limitaba al campo del arte autónomo. Se ofrecía como una institución para la formación de fotógrafos profesionales y creativos, así como para la promoción de la cultura fotográfica y el debate público en el sentido más amplio, al margen de los límites profesionales de la producción audiovisual. Tal y como contaba Guspi en una entrevista,<sup>19</sup> desde el CIFB quería crearse una plataforma que diera a conocer a toda una serie de fotógrafos desconocidos que entendían el reportaje como un trabajo de investigación riguroso y prolongado en el tiempo, lejos de la mera fotografía de actualidad. Ofrecía tanto programas de formación como talleres puntuales y buscaba vías diversas de inserción en el barrio y en la vida social de la ciudad. Organizaba exposiciones, talleres, conferencias y debates, programas de cine y proyecciones, y publicaba la revista *Imatge*. También hacía hincapié en facilitar medios para la producción fotográfica y audiovisual y su inserción en el debate público a través de proyectos sobre la ciudad. Jordi Socías, antiguo alumno del Grup Taller, recogía esas declaraciones de Guspi en un artículo publicado en la revista *La Calle*: «Se pretende que este centro, fundamentalmente, no sea algo cerrado con solo una actividad interna. Se pretende crear grupos dedicados a la imagen que pongan y vuelquen sus experiencias adquiridas al servicio de la sociedad. Por ello ponemos nuestras instalaciones a disposición de las asociaciones de vecinos y entidades ciudadanas, a fin de que puedan exponer su problemática a través de la imagen y de forma más viva.»<sup>20</sup>

Un ejemplo de esa voluntad de inserción e interrelación con el entorno social se plasmó en la colaboración entre el CIFB y el Casal dels Infants del Distrito Quinto, para la campaña «No regales violencia», realizada en la Navidad de 1979. La confianza en el audiovisual (proyección de diapositivas sincronizadas con sonido) como recurso para poner la imagen al servicio de causas sociales llevó a Guspi a adquirir dos furgonetas que acondicionó para realizar proyecciones desde el interior visibles en el exterior, en cualquier punto de la ciudad. Para la campaña «No regales violencia», que pretendía concienciar a la gente del barrio y de la ciudad de que no regalara juguetes bélicos a los niños, se preparó en el CIFB un audiovisual con fotografías de guerra y de sus efectos que se proyectó en una de las furgonetas audiovisuales instalada en la Rambla.

### *La docencia*

El grupo de profesores del CIFB parecía en parte una prolongación del equipo del Grup Taller. A Manel Esclusa y Lucho Poirot se sumaron Pep Cunties, Jordi Sarrà, Mariano Zuzunaga y Eduard Olivella. La práctica de la docencia no encajaba necesariamente en la línea programática documental que se desprende de la revista *Imatge*. Salvo en los casos de Poirot y Cunties, da la impresión de que el trabajo de los profesores y su comprensión del papel social de la fotografía se inclinaban más hacia la fotografía creativa, lo que significa que en la práctica el antagonismo entre fotografía documental y creativa no se planteaba como un dilema irresoluble ni tenía una traducción programática unívoca.

<sup>19</sup> Miguel Alegre: «En directo con... Albert Guspi», entrevista publicada en *Fotógrafo profesional*, núm 10 (1982). Véase pp. 123-125 en esta publicación.

<sup>20</sup> Jordi Socías: «Centre Internacional: primera experiencia», *La Calle*, núm. 26 (25 de septiembre de 1978), p. 51 en esta publicación.



La enseñanza que se impartía estaba estructurada de la siguiente forma: un curso de fotografía general de duración variable (de uno, dos o nueve meses), uno de laboratorio en blanco y negro y color de dos meses, otro de *cibachrome*<sup>21</sup> de un mes, otro de color también de un mes, otro de retrato de dos meses, un curso de reportaje de cuatro meses y finalmente uno de fotografía de moda de dos meses. Aparte de las sesiones de plató y laboratorio y de las clases teóricas sobre historia de la fotografía, en general intentaban desarrollarse fotográficamente distintos temas guiados por alguno de los profesores, que ejercía de tutor.

A partir del año académico 1981-1982 empezaron a programarse dos cursos, llamados Foto I y Foto II, ambos con una duración de nueve meses, de octubre a junio. Foto I era un curso tradicional que repasaba todos los aspectos técnicos de la fotografía –desde la fotografía sin cámara, pasando por la cámara estenopeica, las técnicas de laboratorio, etc.– y los distintos géneros –bodegón, retrato, paisaje urbano, reportaje, secuencias fotográficas, desnudo, fotomontaje–. El alumno debía realizar un trabajo sobre cada tema que era visionado por el profesor, que lo ayudaba a seleccionar los negativos para sus posteriores positivado, exposición y crítica. El curso Foto II se basaba fundamentalmente en el desarrollo de un trabajo que partía de distintas concepciones (fotografía directa, fotografía preparada) y desembocaba en la realización de un porfolio individual y de un audiovisual. En las clases presenciales se trataban también temas de laboratorio, iluminación y aspectos técnicos de la realización de audiovisuales. Periódicamente los profesores visionaban y criticaban los trabajos en proceso. Para ambos cursos se exigía la asistencia a las actividades fotográficas y charlas públicas organizadas en el propio centro, los jueves por la noche, sobre las cuales los alumnos debían redactar un comentario crítico.

#### *La Barcelona cotidiana y el proyecto documental*

A través de la docencia, de la promoción de un núcleo difuso de fotógrafos afines al centro y de grupos de trabajo, el CIFB parece haber intentado desarrollar un proyecto documental vertebrador, centrado en la representación de la vida cotidiana en los barrios de Barcelona. Un documento conservado plantea una suerte de guión, organizado por zonas y temas. También el testimonio de algunos de los fotógrafos implicados, como Anna Boyé, Jordi Pol o Jesús Atienza, que ejercía de coordinador, da cuenta de que hacia 1980 y durante algunos meses se tomaron fotografías según un esquema de trabajo en el que a cada fotógrafo se le asignaba una zona de la ciudad. Anna Boyé hizo una serie sobre el Barrio Chino y Jordi Pol trabajó en la Ribera y en el entorno del mercado de la Boqueria y la Rambla. La iniciativa parece la traducción más depurada de un ideario institucional que entendía la fotografía como instrumento de observación, comentario e intervención sociales, algo que se traduce en distintas iniciativas del CIFB y que varios de quienes frecuentaron el centro no dudan en definir como un rasgo diferencial específico, que sintetizaba una peculiar concepción de la función documental de la fotografía.

---

<sup>21</sup> Procedimiento de obtención de copias en papel a partir de diapositivas en color, patentado por Ilford.

También hay testimonios que apuntan que existía la intención de hacer un libro de ese proyecto, lo cual parece también desprenderse del documento existente, concebido a modo de índice.<sup>22</sup>

Ese interés por leer fotográficamente la ciudad y la vida cotidiana se reflejó ya en algunos proyectos presentados aquel mismo año. El 22 de abril de 1980 se presentó en el centro un reportaje que acababan de realizar en una institución psiquiátrica, el Institut Mental de la Santa Creu (plaza Pi i Molist), Jesús Atienza, Pep Cunties y Eduardo Subías, este último antiguo alumno del CIFB. La proyección se sincronizó con una grabación de música de piano compuesta e interpretada para la ocasión por Mariano Zuzunaga, pianista además de fotógrafo.

En abril y mayo de 1980 se presentaron importantes exposiciones de Aaron Siskind y Franco Fontana que, a su manera, abordaban la cuestión de la representación de la ciudad y el paisaje urbano. Siskind expuso simultáneamente en el CIFB y en la galería Spectrum, donde Fontana ya había mostrado su obra hacía dos años. Ambos artistas impartieron talleres durante su estancia en Barcelona, el de Fontana explícitamente dirigido a la cuestión del paisaje urbano.

A lo largo de ese mismo año, Xavier Rosselló, Jordi García y Sergi Capellas, que compartían piso, hicieron un amplio seguimiento del circo de Ángel Cristo en su gira por España y en octubre presentaron una gran exposición en el CIFB. No hicieron hincapié en el espectáculo, sino en el trabajo interno del circo. Los autores se refieren a Albert Guspi como el impulsor y motivador de ese trabajo.

La atención a la documentación de la ciudad, que parece encontrar un momento culminante en 1980 y 1981, se manifestó en el programa de proyecciones semanales, los Jueves Fotográficos, donde presentaron trabajos Jordi Sarrà, Pepe Encinas, Humberto Rivas, Manel Esclusa, Eduard Olivella, Ferran Freixa y Lluís Casals, entre otros; y también en la exposición de Enric Aguilera sobre el entorno de la montaña de Montjuic, inaugurada en febrero de 1981. En febrero, Philip Trager, fotógrafo documental estadounidense, expuso en el CIFB sus paisajes urbanos, realizados en Nueva York y centrados sobre todo en las formas y los espacios arquitectónicos, e impartió también un taller.

En 1981 ese proyecto documental colectivo sobre la ciudad se tradujo en la actividad docente. En junio se presentaron dos exposiciones sucesivas tituladas *Paisaje urbano* que incluían obras hechas a lo largo del semestre por alumnos del centro, entre los cuales se encontraban Xavier Martí Alavedra y Esteve Lucerón. Y en diciembre se presentó el extenso trabajo de documentación de las fuentes de Barcelona realizado a lo largo del curso por el Colectivo Foto 6, constituido por seis estudiantes del centro.<sup>23</sup> Era la primera vez en la trayectoria del CIFB que los resultados de la actividad docente se traducían en la programación de exposiciones.

### *Las exposiciones*

La línea de exposiciones del CIFB a lo largo de sus escasos cinco años de actividad mantuvo un complejo y frágil equilibrio entre lo programático y el posibilismo. Lo que los documentos y los testimonios permiten recons-

---

<sup>22</sup> Véase pp. 106-107 en esta publicación.

<sup>23</sup> Oriol Costa, Màrius González, Maria Duran, Ricard Gargallo, Ramón Perelló y Ricard Marcos.

truir indica que el ritmo de las exposiciones era variable y en ocasiones discontinuo. También se constata que el vínculo con la galería Spectrum siempre se mantuvo, incluso en algunas ocasiones de manera tan ostensible como señala la simultaneidad de exposiciones en ambos espacios; por ejemplo, en el caso de Siskind y Cualladó.

El vínculo no se daba solamente por el hecho de que parte del equipo docente fuesen artistas de la galería Spectrum, como Esclusa, Cunties, Poirot u Olivella, sino también porque la gestión interna de las exposiciones denota una interdependencia, además de que ambos espacios formaban parte de la red de Canon y recibían financiación directa a través de la gestión de Guspi.

La apertura del CIFB en octubre de 1978 con la gran exposición de Agustí Centelles fue claramente un gesto programático que, a la vez, contribuyó de un modo decisivo a la recuperación de ese autor como protagonista de la fotografía moderna en España y situó el centro desde su inicio en la tradición documental y del reportaje.

En la primavera de 1979 se presentó una exposición de Felix H. Man, la primera de las colaboraciones con el Instituto Alemán, que continuarían en el otoño de 1981 con muestras de August Sander y Heinrich Zille. El papel del Instituto Alemán en el CIFB fue especialmente destacado, teniendo en cuenta que esa institución, al igual que el Instituto Francés y el Instituto Británico, tuvo un peso considerable en la vida cultural de la ciudad en la transición, una época caracterizada por la inexistencia de instituciones culturales públicas. Esas exposiciones definen uno de los ejes de la programación, orientado a la presentación de la obra de autores clásicos de la fotografía moderna, lo que en 1980 continuaría con Aaron Siskind.

Otro de los ejes de la programación fueron los autores internacionales contemporáneos, como Franco Fontana, Philip Trager o Milton Rogovin, cuyo trabajo parece encajar con cierta idea de documental urbano. Rogovin expuso en diciembre de 1981 tres series distintas: *Lower West Side, Chile* y *Working People*, trabajos que denotan su inscripción en la tradición del documental social. Como representante singular de la cultura documental más politizada de Estados Unidos, el fotógrafo envió, para que se colgaran junto a sus imágenes, varias citas que resumían el sentido ideológico de su obra. Los textos eran de Jacob Riis, Bertolt Brecht y Pablo Neruda.<sup>24</sup>

Otro eje era el de los autores españoles modernos y contemporáneos, como Enric Aguilera y Gabriel Cualladó, vinculados también a la galería.

Finalmente, estaban las exposiciones estrechamente relacionadas con la actividad docente, como las de paisaje urbano y fuentes de Barcelona en 1981, o con los colectivos asociados al centro, como la del grupo Extra! sobre el circo, en 1980, y algunas muestras han estado vinculadas con cuestiones sociales, como la de fotocopias de mayo de 1980, *Fotocopiar és un plaer*, o una sobre discapacidad presentada en enero de 1982, *It Could Be You*, realizada en colaboración con el Instituto Británico con motivo del Año Internacional de los Minusválidos.

La última muestra de la que hay constancia es la de Gabriel Cualladó, en marzo de 1982, que supuso también la participación del centro en la primera edición de la Primavera Fotográfica.

## El cine

La programación de cine del CIFB se concibió desde el principio como un elemento central en su actividad.

Pueden diferenciarse varias etapas. La primera corresponde a los dos primeros meses de funcionamiento del centro, de octubre a noviembre de 1978. El CIFB llegó a un acuerdo con la Central del Curt (CDC), primera distribuidora alternativa creada en 1974 para la difusión de cine independiente y militante, formada por un colectivo de realizadores. Así explicaba Josep-Miquel Martí Rom, en 1994, la experiencia de la que dio en bautizarse Sala Aurora:

«Durante el último trimestre de ese año, la CDC inició la experiencia de gestionar una sala de exhibición alternativa. Era la Sala Aurora. Se hacían tres sesiones semanales; los viernes, los sábados y los domingos, con el material más sociopolítico, complementadas con coloquios con los realizadores o personas cercanas a los temas vistos. En algunos casos organizábamos sesiones extraordinarias a causa del éxito de público. La Sala Aurora estaba en el Centre Internacional de Fotografia (calle Aurora, 11 bis), que era una especie de *factory* al estilo anglosajón, una isla tecnológica y limpia en pleno Barrio Chino barcelonés. [...] Sufríamos un auténtico sitio por parte de “Gobernación» (solo podían entrar los socios del CIF y no podía cobrarse entrada), por parte de “Cultura” (eran películas sin permiso de censura, no podían tenerlo porque únicamente lo obtenían las de 35 milímetros y las nuestras eran de 16), por parte de algún elemento del aparato exhibidor [...] que hablaba de competencia ilegal y, por último, por parte del propio CIF a través de su responsable (nos dio razones confusas para finalizar nuestra colaboración; suponemos que temía una posible reacción de Canon a aquella plataforma de lucha ideológico-cinematográfica).»<sup>25</sup>

La Central del Curt organizó dos ciclos, titulado *La Guerra Civil* y *La huelga*, en los que proyectó películas de Roman Karmen, la Cooperativa de Cinema Alternatiu, Antoni Martí, Llorenç Soler, Ugo Gregoretti, Solanas y Getino, el Colectivo Cine de Clase y Serguéi Eisenstein.

Al año siguiente, tras la ruptura con la CDC, el CIFB se puso en contacto con Enrique López Manzano, miembro de Acción Súper 8, colectivo organizador junto con la revista *Paso Estrecho* de la Semana Internacional del Film Súper 8. Esa segunda etapa de la programación de cine en el CIFB se concretó en la proyección de una serie de películas de febrero a marzo de 1979, que incluyó el estreno del corto de Pedro Almodóvar *Folle, folle, fólleme... Tim!*, y en la celebración de la V Semana Internacional del Film Súper 8, entre el 26 y el 29 de marzo de 1980 en el local de la calle Aurora.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Josep-Miquel Martí Rom: «La Central del Curt (1974-1982). Una experiència alternativa», *Cinematògraf*, núm. 4, Federació Catalana de Cineclubs (1987). Reproducido en: *Central del Curt. Cooperativa Cinema Alternatiu (1974-82)*, 1994. Recurso electrónico: <http://www.martirom.cat/01.pdf> (consultado el 5 de julio de 2011). Sobre la Sala Aurora véase también Josep-Miquel Martí Rom: «La crisis del cine marginal», *Cinema 2002*, núm. 61-62 (marzo-abril de 1980), pp. 101-107. Reproducido en: *Desacuerdos*, núm. 4, pp. 80-86. Recurso electrónico: [http://ayp.unia.es/dmdocuments/des\\_c04.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c04.pdf) (consultado el 5 de julio de 2011).

<sup>26</sup> Noticia aparecida en *La Vanguardia* (22 de marzo de 1980), p. 42.

En el acuerdo entre el CIFB y López Manzano se contemplaba el alquiler del auditorio del centro al colectivo Acción Súper 8.<sup>27</sup>

La tercera y última etapa incluyó las proyecciones de documentales sobre la historia de la fotografía y sobre la obra de determinados autores. Esa programación se gestionaba directamente desde el CIFB, a menudo en colaboración con los institutos de cultura de la ciudad. Así, por ejemplo, en noviembre de 1981 se proyectaron *Daguerre ou la naissance de la photographie* de Roger Leenhardt (1964) y *Le Miroir de papier* de Jean Vigne (1969), y en marzo de 1982 *Le Paris de Robert Doisneau* de François Porcile (1973) y *La fotografía* (1978), película sobre Robert Doisneau, Jeanloup Sieff y Bruno Barbey.

### *Los Jueves Fotográficos, las conferencias, las proyecciones y los talleres*

En el texto de presentación del CIFB, publicado en el primer número de la revista *Imatge*, se menciona la intención de organizar los llamados Jueves Fotográficos, sesiones abiertas orientadas a un público especialmente interesado en el medio fotográfico. Todos los jueves un autor nacional o internacional proyectaba diapositivas de su obra y hablaba sobre ellas, para luego dar lugar a un coloquio con el público. En esos Jueves Fotográficos participó un gran porcentaje de los fotógrafos creativos locales de aquella generación, en su mayoría relacionados con el CIFB –muchos de ellos eran o habían sido profesores del centro– o con la galería Spectrum. Entre las proyecciones que más repercusión tuvieron, o bien por el impacto causado por las imágenes o bien por el debate que suscitaron, estuvieron la de Jordi Sarrà de su serie *Atraco*, sobre la iconografía mediática del asalto al Banco Central, y la de Jesús Atienza, Pep Cunties y Eduardo Subías sobre el Institut Mental de la Santa Creu.

La presencia de autores extranjeros que se desplazaban a Barcelona para asistir a la inauguración de su exposición en el CIFB o en Spectrum era la oportunidad de organizar algún taller de dos o tres días y alguna conferencia. Ese fue el caso de Franco Fontana, Aaron Siskind o Philip Trager, entre otros.

Sin duda una de las conferencias que más interés suscitaron fue la de Agustí Centelles, a raíz de la extensa exposición inaugural del CIFB, desde la cual se convirtió también, a su manera, en asiduo.

### *El declive*

A partir de enero de 1980 Canon anunció que se cancelaban los programas de subvención a las galerías fotográficas. Sin embargo, aún no se habían cumplido los cinco años que estipulaba el contrato firmado por Guspi y Sandra Solsona con Focica, de modo que acordaron mantener la contribución, que continuó hasta el final del contrato en marzo de 1982. El hecho de que la galería Spectrum y el CIFB mantuvieran la financiación de Canon no significa que ocurriera lo mismo con la red de galerías Canon en España. Al depender de la gestión de Guspi, estaban sujetas a su criterio personal e imprevisible y, por lo que parece, se decidió que la financiación de Focica

---

<sup>27</sup> Información procurada por Enrique López Manzano en conversación telefónica con Cristina Zelich.

se limitase a los espacios de Barcelona. La galería Redor Canon de Madrid cerró en marzo de 1980.<sup>28</sup>

Aunque no fuera la única fuente de financiación, la aportación económica de Canon sí era la que garantizaba una continuidad y una estabilidad. A pesar de que la economía real del CIFB es imposible de clarificar, el cambio en la política de ayudas de Canon parece en efecto un preludio del final.

A partir de 1982 el centro entró en una fase de decadencia irreversible que no se explica solamente por razones financieras. Miembros del equipo gestor, como Jesús Atienza, abandonaron la institución en aquel momento, así como algunos enseñantes. Antiguos alumnos, como Xavier Martí Alavedra, se incorporaron al profesorado.

A esas alturas había ido acentuándose el alejamiento de la comunidad fotográfica local con respecto al CIFB. La importante presencia de figuras como Siskind y Fontana, entre otros, había pasado prácticamente desapercibida. La asistencia a las actividades parecía declinar y, sobre todo, se producía una considerable y continuada reducción de las matrículas de los estudiantes.

Albert Guspi había perdido también centralidad como promotor innovador de la cultura fotográfica. Su personalidad compleja, apasionada y extemporánea –incluso a veces agresiva– había acabado alejándolo también del núcleo de fotógrafos que él había promovido desde la galería Spectrum. A ello se añadía su manera de gestionar económicamente las relaciones profesionales. Con Pere Formiguera y Joan Fontcuberta había roto relaciones debido a la gestión económica de la galería Spectrum.

Hay que tener en cuenta que en esos años proliferaban otras iniciativas en la ciudad. El mercado de galerías se había ampliado: Fotomanía abrió sus puertas en 1977 y a continuación se inauguró la galería Procés. Otros espacios de arte no estrictamente fotográficos, como la Fundació Miró, también empezaron a exponer fotografía. En 1981 se habían iniciado los estudios de fotografía en la Facultad de Bellas Artes y la oferta educativa se había diversificado con el Institut d'Estudis Fotogràfics, el CEI, Tecni-foto, etc.

A partir del curso 1982-1983, el CIFB incorporó a sus programas la enseñanza del vídeo y la comunicación audiovisual. De forma paulatina, el interés de Guspi por la fotografía fue diluyéndose, en parte posiblemente por su pérdida de protagonismo en la escena fotográfica barcelonesa. Además, el proyecto del CIFB había acabado por resultar insostenible desde un punto de vista económico. Guspi decidió emprender otra dirección. Convencido de las enormes posibilidades que ofrecían el vídeo y la comunicación audiovisual y televisiva, decidió montar la productora Video Factory y para ello alquiló un local en el edificio de delante del CIFB.

El cierre del centro se anunció en abril de 1983, simultáneamente al de la galería Spectrum. La explicación pública que se dio fue el cambio en la política publicitaria y de patrocinios de Canon. También se indicaba la reorientación profesional de Guspi hacia el vídeo profesional con su empresa Video Factory y la venta de la biblioteca del CIFB al Institut d'Estudis Fotogràfics.

---

<sup>28</sup> Siguió como galería Redor, dirigida por Rosalind Williams y dedicada exclusivamente a la fotografía. La Spectrum Canon de Zaragoza pasó a denominarse Spectrum Sotos.

En junio de 1980 habían tenido lugar en la Fundació Miró las Jornadas Catalanas de Fotografía,<sup>29</sup> que constituyeron una inflexión en la articulación de un marco institucional para la cultura fotográfica en Barcelona. En buena medida, marcaron el destino de la fotografía creativa en Barcelona y Cataluña, y por extensión en España, durante casi dos décadas, con la Primavera Fotográfica iniciada en 1982 como eje vertebrador. El CIFB y el entorno de Albert Guspi se mantuvieron relativamente al margen del núcleo de las jornadas y rechazaron su objetivo central, el de entrar en las instituciones y en las políticas públicas. Esa opción puede considerarse como un elemento más que añadir a las causas del cierre. El destino de las instituciones de la cultura fotográfica iba a ir en una dirección diferente a la intentada por el CIFB.

Albert Guspi falleció en 1985, a causa de un infarto, a los cuarenta y dos años.