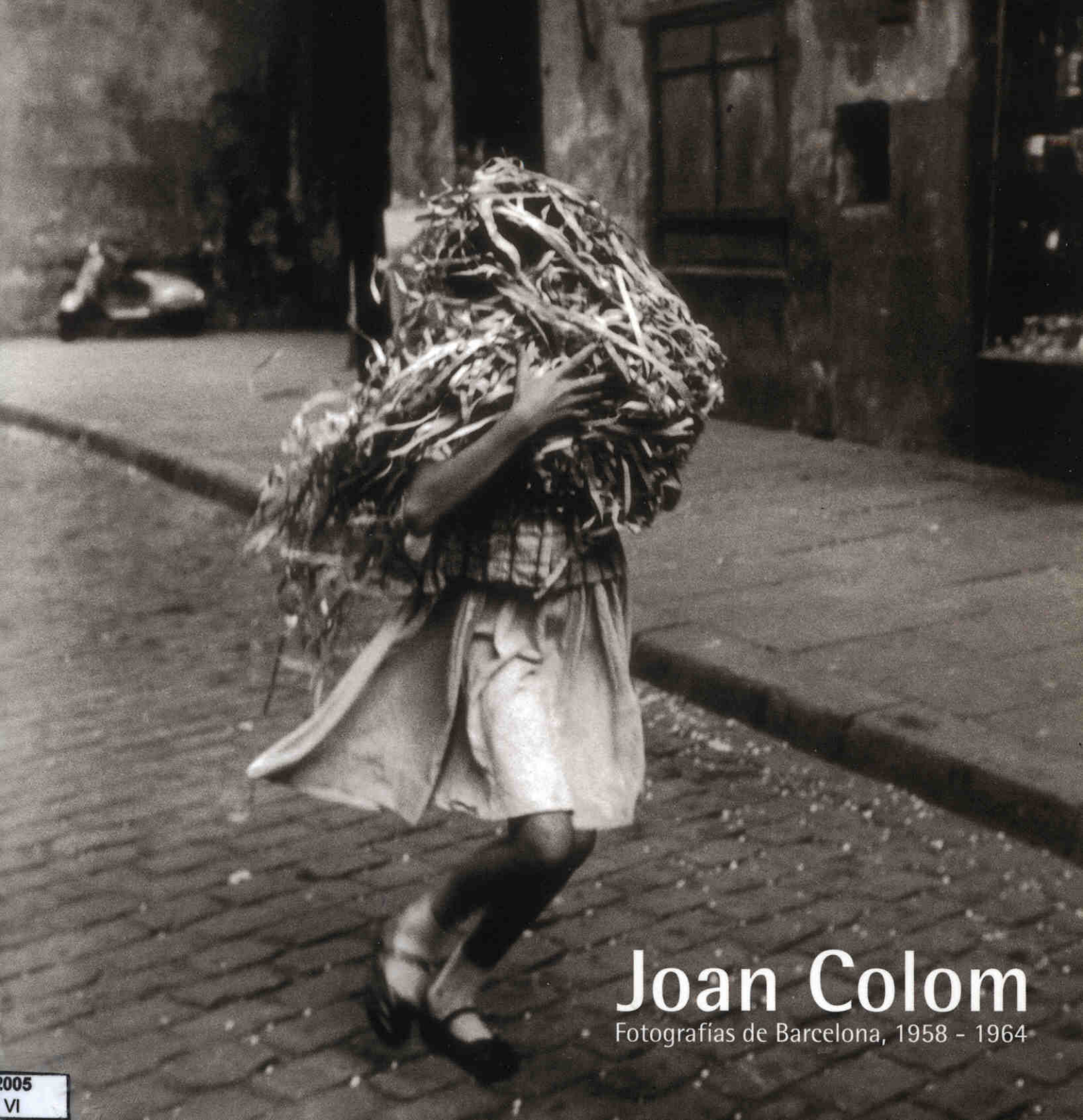


Joan Colom

Fotografías de Barcelona, 1958 - 1964

2005
VI

MUSEO BARJOLA

Barjola

c/ Trinidad 17
33201 Gijón
Tfno.: 985 357 939
Fax: 985 176 231
mbarjola@princast.es

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERÍA DE CULTURA
COMUNICACIÓN SOCIAL Y TURISMO

COMISIÓN ASESORA DEL MUSEO BARJOLA DE GIJÓN

PRESIDENTA
Ilma. Sra. Dña. Ana Rosa Migoya Diego

VICEPRESIDENTE
D. José Carlos Madera González

DIRECTORA MUSEO BARJOLA
Dña. Lydia Santamarina Pedregal

VOCALES
D. Vicente Díaz Faixat
D. Calixto Fernández Hernández
Dña. Mayte Centol
D. José Antonio Galea Fernández
D. Jaime González Herrero
D. Fernando Alba

REPRESENTANTE CAJA DE ASTURIAS
Dña. Regina María Rubio Martínez

REPRESENTANTE AYTO. DE GIJÓN
Dña. Mercedes Álvarez González

SECRETARIA
Dña. Marta Renedo Avilés

EDITA
Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias

PROMUEVE
Museo Barjola, Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN
Asturgraf

D. LEGAL
As. - 3.800/05

EXPOSICIÓN

COMISARIOS
David Balsells
Jorge Ribalta

EXPOSICIÓN PRODUCIDA POR
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales
Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes



Esta publicación ha sido extraída del Catálogo de la exposición de Joan Colom, Fotografías de Barcelona, 1958-1964, organizada con motivo del Premio Nacional de Fotografía 2002, editado por:

LUNWERG EDITORES

Barcelona: Beethoven 12 - 08021 - Tel. 93 201 59 33 Fax 93 201 15 87
Madrid: Luchana 27 - 28010 - Tel. 91 593 00 58 Fax: 91 593 00 70

© DE LAS IMÁGENES
el autor

© DE LOS TEXTOS
los autores

Joan Colom

Fotografías de Barcelona, 1958 - 1964

14 de Septiembre - 1 de Noviembre de 2005



Ignasi Marroyo. Joan Colom
en el Barrio Chino, c. 1961.
Cortesía de Joan Colom

Introducción

por David Balsells y Jorge Ribalta

En 1958, Joan Colom empezó a realizar fotografías en las calles del Barrio Chino de Barcelona. Aficionado a la fotografía desde sólo un año antes, Colom encontró una manera eficaz de tomar imágenes clandestinamente del entorno callejero de los bajos fondos, sin mirar por el visor, con la cámara semioculta en la mano y disparando por debajo de la cintura. El resultado son unas imágenes donde se combina la sequedad testimonial de la vida del subproletariado urbano con la modernidad del fotorreportaje vanguardista.

Colom pertenece a una generación de fotógrafos españoles que, en la segunda mitad de los años cincuenta, renueva el lenguaje de la fotografía y lo incorpora a las tendencias de vanguardia de su momento. Los modelos de referencia son los fotógrafos modernos de París (Cartier-Bresson, Brassaï, Man Ray, Doisneau) y Nueva York (Walker Evans, William Klein, Garry Winogrand, Helen Levitt, Robert Frank). Esta generación encuentra en Barcelona su precursor en Català-Roca y su culminación en Miserachs, Maspons, Masats y el propio Colom. Este momento y esta generación son cruciales en la configuración de la cultura fotográfica moderna en el estado español. El gran crítico fotográfico de esta generación Josep Maria Casademont se refirió a este período como la «nueva vanguardia»[1] y corresponde al apogeo de las revistas ilustradas, el último gran momento de hegemonía de la fotografía en los medios de comunicación, antes de la llegada de la televisión.

Colom trabajó de manera continuada en el Barrio Chino entre 1958 y 1961, aproximadamente. Con este trabajo realizó en 1961 una exposición individual en la Sala Aixelà de Barcelona, que después fue itinerante por España[2]. La difusión de este trabajo se debe, sobre todo, a la publicación por Lumen, en 1964, del libro *Izas, rabizas y colipoterras*, con texto de Camilo José Cela, formando parte de la influyente colección Palabra e Imagen, que fue el espacio de visibilidad más importante de la vanguardia fotográfica española de los sesenta. Afectado por un cierto escándalo provocado a raíz de la publicación del libro por una de las mujeres que aparecían en sus fotografías, en 1964 Colom se apartó de la fotografía durante un largo período, prácticamente hasta los años ochenta.

A diferencia de muchos otros fotógrafos españoles de su generación, Colom no ha sido objeto de recuperación museográfica hasta finales de los noventa, lo cual indica que ha quedado como una figura relativamente secundaria en la historiografía fotográfica española. Esta relativa marginalidad se debe en buena medida al retiro del autor a partir de 1964, pero se comprende también por el talante esquivo de Colom y por el hecho de no haberse profesionalizado como fotógrafo, aunque no se corresponde ni, por un lado, con la radical modernidad de su lenguaje fotográfico (Casademont dijo de él que era «el mejor fotorreportero de todos los tiempos en España»[3]) ni, por otro lado, con la huella profunda que sus imágenes del Barrio Chino han dejado en la memoria colectiva de Barcelona. Así, vemos que aún hoy el imaginario de la vida urbana en el Barrio Chino barcelonés está enraizado en las imágenes de Colom de entre 1958 y 1961[4]. Estas imágenes son el documento más intenso del espíritu del barrio y parecen ineludibles en cualquier publicación sobre esta parte de la ciudad, a la que el escritor André-Pieyre de Mandiargues definió, en 1967, como sus «partes pudendas»[5]. En estas fotografías

la modernidad vanguardista de los años cincuenta se combina de manera peculiar con la tradición pesimista y el imaginario anti-moderno de la España Negra y, de ahí, resulta un documento singular del clima psicológico y social de Barcelona bajo el franquismo.

***

Este libro acompaña la exposición retrospectiva de Joan Colom con motivo del Premio Nacional de Fotografía 2002. Para nosotros es muy satisfactorio tener la posibilidad de continuar aquí nuestro trabajo sobre Colom que iniciamos con la exposición «El Carrer. Joan Colom a la Sala Aixelà, 1961» («La calle Joan Colom en la Sala Aixelà, 1961»), que se presentó en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) en 1999. Esta continuidad es, sin duda, un privilegio porque nos permite profundizar en el trabajo iniciado y, apoyándonos en lo ya hecho, intentar abordar otros aspectos de esta obra.

Hemos pretendido que esta exposición sirva para presentar de manera relativamente amplia el trabajo de Colom correspondiente al período 1958-1964. Partimos de la premisa de que este trabajo es conocido muy escasamente fuera de Barcelona y, en cualquier caso, siempre muy parcialmente y sobre todo a través del libro *Izas, rabizas y colipoterras,* aunque también, más recientemente, a raíz de la exposición de 1999. Por ello, queremos ofrecer por primera vez una presentación del conjunto de la primera época de su trabajo de manera general aunque no exhaustiva, como explicaremos.

A la hora de hacer una selección de las imágenes, hemos partido de la hipótesis de que el trabajo de Colom es indisociable de la construcción de una imagen de la ciudad donde siempre ha vivido y trabajado, Barcelona. Justamente, la exposición se articula como una exploración del vínculo de este trabajo con la configuración histórica de una imagen y un imaginario popular contemporáneo de la ciudad, cuya propagación ha dependido fundamentalmente de la fotografía. Aquí hay que reconocer la importancia del ciclo histórico que se inaugura con el trabajo seminal de Català-Roca, con su libro sobre Barcelona de 1954[6] y que culmina y concluye a mitad de los sesenta justamente con los libros de Maspons y Ubiña, *Toreo de Salón*[7], de Miserachs, *Barcelona Blanco y Negro*[8] y el de Colom, *Izas, rabizas y colipoterras*[9]. Esos libros han producido, posiblemente, el mayor impacto sobre el imaginario moderno de esta ciudad y sus representaciones visuales hasta el punto de haberse convertido en la imagen popular dominante de Barcelona al menos hasta el período olímpico de los noventa[10].

Tal como planteó T. J. Clark en su estudio sobre Manet y la pintura de la vida moderna, hay un vínculo fundamental entre modernidad y urbanización, entre el arte moderno y la producción de imágenes de la ciudad: «... los términos de lo moderno y los hechos de la vida parisina aparecen en cierto modo ligados».[11] Desde esa premisa, podemos igualmente decir que la representación de la vida urbana es uno de los rasgos fundamentales de la fotografía moderna, cuyo discurso parece indisociable de la transformación histórica de las grandes ciudades tras la Primera Guerra Mundial y de la aparición de la arquitectura moderna en el entorno urbano, con la ruptura de la experiencia urbana que ello supone. Basta pensar en el trabajo de Atget sobre la transformación del viejo París a finales del siglo XIX y primeros años del XX, descubierto por los surrealistas en 1920, y que sirvió de modelo tanto a Brassaï como a las «fotografías americanas» de Walker Evans, ambos en los años treinta. El canon de Atget se fundamenta en establecer un mode-

lo de trabajo sobre la desaparición de las viejas formas de vida en la ciudad. De ahí que el trabajo documental se articule como el testimonio de una historia popular, subalterna, a punto de desaparecer frente al nuevo urbanismo y la nueva sociabilidad modernas. Los grandes hitos de la fotografía moderna se generan desde entonces como la construcción de una imagen fotográfica de la ciudad. Así, nos referimos al París de Atget o Brassaï, al Nueva York de Weegee o William Klein o a la Barcelona de Miserachs y Colom.

En esta imagen de la ciudad construida por la fotografía moderna desempeñan un papel fundamental los bajos fondos. pensemos que, históricamente, el documentalismo nace como un género de denuncia reformista de la vida de los pobres y los delincuentes en el tránsito del siglo XIX al XX. Jacob Riis y Lewis Hine usaron la fotografía en ese momento desde su condición de investigadores sociales y activistas, por los derechos civiles para influir en la opinión pública y conseguir mejoras para los desfavorecidos, en el inicio de la prensa ilustrada. En 1930, el eco de este origen histórico, aunque relativamente despojado de una voluntad de denuncia explícita, resuena en la fórmula de Pierre Mac Orlan acerca de lo «fantástico social», emblema de la fotografía surrealista, como también en la poética de Walker Evans, en cuyas imágenes de los trabajadores y los campesinos empobrecidos la denuncia está fuertemente contrarrestada por una refinada voluntad artística. En ambos casos el proyecto documental está muy influido por la literatura moderna. La irrupción de lo fantástico en la ciudad es síntoma de una sensibilidad hacia la persistencia de aspectos primitivos y oscuros, reticentes a la transparencia y funcionalidad modernos, y que se materializa en el interés por la vida nocturna y el entorno del crimen y los bajos fondos. Weegee y Brassaï pueden considerarse como máximos representantes de esta poética, en Nueva York y París respectivamente.

Colom dice que él «hace la calle»[12]. En esta identificación del fotógrafo y la prostituta podemos ver, de entrada, un compromiso histórico antes que un interés *voyeur* por el submundo de los bajos fondos. Hacer la calle es para el fotógrafo una toma de partido por lo cotidiano, por la vida en su forma más inmediata. Esta modestia testimonial es también una identificación espontánea del fotógrafo con los desheredados y los proletarios asalariados, cuyo emblema son las prostitutas. El interés de Colom por el entorno de la prostitución responde tanto a la intuición de una verdad profunda acerca de la vida social que sólo es accesible en ese entorno, como a la comprensión de los imperativos culturales del género documental, indisociable históricamente de la representación de los desfavorecidos, de los que han quedado al margen de la historia dominante. Volveremos sobre esta cuestión.

La exposición se articula en tres partes que, a su vez, corresponden a tres puntos clave de la geografía urbana de la Barcelona contemporánea, y que han sido cruciales en la evolución de la ciudad en la historia reciente: el centro histórico del antiguo Barrio Chino y hoy Raval, el mercado de Born y el frente litoral de la zona de Poblenou-Besòs. Aunque mantiene la centralidad del trabajo de Colom en el Barrio Chino, el más extenso en toda la obra de Colom, la exposición también saca a la luz trabajos inéditos del autor realizados en esas otras zonas de la ciudad. De este modo, el conjunto aparece como un poderoso testimonio histórico de la transformación urbana de Barcelona, tomando como eje el punto de vista de las clases desfavorecidas. En este sentido, pensamos que los trabajos de Colom que hemos seleccionado en la exposición son una referencia fundamental a la hora de plantear la cuestión del método tes-

timonial, en el que el artista desempeña un papel de mediador entre la cultura hegemónica y los grupos subalternos, y de la posibilidad de construir imágenes de la ciudad desde la aspiración a representar a las clases no hegemónicas.

Ésta ha sido justamente una cuestión fundamental en la crítica al documental moderno por parte de autores como Allan Sekula, Martha Rosler o Jo Spence[13]. El argumento de estos autores es que el documental moderno se ha alejado de los valores de efectividad política de los que nació como género, en parte por la búsqueda de *autonomía artística implícita en el discurso moderno*. Este discurso fue promovido especialmente desde el MOMA y su paradigma puede establecerse en el modelo de documental humanista de la Guerra Fría consagrado por la magna exposición «The Family of Man»[14]. Ese modelo estableció un patrón de representación piadosa, victimista o paternalista de los desfavorecidos, precisamente al representarlos como tales desfavorecidos, en lugar de favorecer su autorrepresentación emancipatoria y en sus propios términos. De este modo, los desfavorecidos son construidos como víctimas de la historia en estas imágenes y condenados, por tanto, a perpetuarse como tales. Los fotógrafos se convierte en explotadores de su miseria al convertirla en arte. En definitiva, se plantea aquí el problema central del documental acerca de las jerarquías y desigualdades implícitas en las relaciones establecidas por la presencia de una cámara, y surgen preguntas fundamentales acerca de la legitimidad de fotografiar o filmar a otros, con o sin su aceptación. ¿Cómo abordar el trabajo de Colom desde este punto de vista? De entrada, sin duda Colom sintoniza con el patrón entonces dominante del documental humanista, como lo hacen sus compañeros de generación. Sin embargo, en su proceso de identificación con los representados («yo hago la calle») puede interpretarse una aspiración a ir más allá de las constricciones del género, a intentar no situarse fuera de aquello que se representa sino ser parte de ello y, particularmente, si contextualizamos el trabajo en el clima social de la dictadura franquista y, por tanto, como la búsqueda de una contra-imagen de la ciudad. Y, asimismo, en su ruptura con la fotografía en 1964 puede leerse una renuncia a las condiciones de trabajo del fotógrafo documental y a sus contradicciones, una renuncia ambigua, sin duda, y motivada por la frustración inducida por la constatación de ser rechazado por sus propios sujetos[15].

No deja de hacer aquí una zona oscura en el trabajo de Colom. La legitimidad de la toma clandestina de imágenes y del uso de esas imágenes en un proyecto artístico individual plantea problemas morales, como mínimo. La construcción de la imagen del otro (los niños, los indigentes, la gente de la calle, las prostitutas) en Colom es extremadamente ambigua y no se resuelve con la mera declaración del autor en términos de identificación. Está claro que aunque «haga la calle», Colom no es ni mujer ni trabajador sexual. Por tanto, el conflicto con una de las mujeres fotografiadas que tanto le determinó en su momento (hasta el punto de ser la causa de su abandono de la fotografía, nada menos) no es más que la manifestación de un conflicto que siempre ha estado inherente en su propio método de trabajo y en sus imágenes de las mujeres en la calle. Colom ha impuesto a esas mujeres un modo de representación que es identificable con el punto de vista de la subjetividad masculina dominante en su época, fuertemente determinada por los esterotipos binarios de lo masculino y lo femenino en tanto que papeles activo y pasivo, respectivamente (esto es el que mira y la que es mirada, sujeto y objeto del deseo) y por la oposición entre mujer buena y mujer mala, esposa-madre y puta respectivamente. Asímismo, esa subjetividad determina los mecanismos del placer

visual y de la construcción y reproducción de lo bajo, de lo miserable en sus imágenes. En este sentido, y por mucho que el propio Colom los deteste, los textos de Cela en *Izas, rabizas y colipoterras* verbalizaron un modo de construcción de la subjetividad y del punto de vista, en términos de clase y género, que ya existía en las fotografías. Y es posiblemente aquí donde justamente y de manera paradójica se represente de forma más directa el *statu quo* franquista: la violencia autoritaria de la dictadura es, en cierto modo, análoga a la violencia autoritaria con la que la subjetividad masculina burguesa (católica y reeaccionaria, podríamos añadir) construye a las mujeres *en* la calle como mujeres *de* la calle. La dimensión crítica o de denuncia del trabajo es, por tanto, esencialmente ambigua, puesto que está enraizada en una complicidad con los discursos implícitos en la reproducción de lo que se denuncia. La identificación con el oprimido es simultánea a la identificación con el opresor.

La primera parte de la exposición es la principal e incluye una amplia selección de las imágenes del Barrio Chino y de la vida en la calle. Éste es el trabajo más conocido de Colom. Hemos seguido la secuencia de la exposición de la Sala Aixelà de 1961, que sugiere tanto una temporalidad cinematográfica como un orden de lectura de los diversos pasos de un proceso o un itinerario: los niños, los personajes de la calle, el entorno de la prostitución y su protocolo desde los primeros contactos hasta la entrada en la pensión y el encuentro sexual. Esta parte de la exposición es, sin duda, la más importante y en ella se plantean las cuestiones centrales de Colom: la calle como un teatro social, la vida en el submundo de los desheredados, la deriva como método de trabajo, la clandestinidad de la toma, con sus connotaciones de clandestinidad política[16]. En esta primera parte es asimismo fundamental la película de 8 mm que Colom realizó hacia 1960 en el Barrio Chino, el Paralelo y las Ramblas y que descubrimos cuando preparábamos la exposición de la Sala Aixelà para el MNAC. Esta película se presenta también en la exposición.

Las otras dos partes de la exposición son de menor escala, aunque ambas son relativamente inéditas. La segunda parte consiste en una serie realizada en el antiguo mercado de El Born en 1963 y es una incursión de Colom en la representación del trabajo. Este reportaje forma parte de una pequeña serie de imágenes sobre oficios en la ciudad que Colom realizó en buena parte acompañado de Ignasi Marroyo, con quien mantuvo una colaboración profesional entre 1963 y 1964. Ambos formaban parten del grupo El Mussol, del cual eran posiblemente los miembros más activos[17]. Marroyo inició en ese mismo año un trabajo sobre el Born, que ha continuado hasta hoy, y Colom le acompañó en algunas ocasiones en ese primer momento. La tercera y última parte es un reportaje sobre la llegada del Paseo Marítimo a la zona de barracas del Somorrostro, realizado en enero de 1964. Este último trabajo fue realizado también en compañía de Marroyo por encargo de *El Correo Catalán* y fue la primera de las colaboraciones que publicaron en el suplemento gráfico de este diario durante un breve período, entre enero y marzo de ese año, en que aparecieron otros tres reportajes. El Somorrostro fue un barrio de barracas de población mayoritariamente gitana, tristemente célebre por su extrema pobreza. El barrio estaba situado junto al mar, entre el límite de Poblenou y la desembocadura del río Besós. Tanto esta zona, en donde actualmente se construye el recinto del Forum 2004, como la zona del Born son áreas clave en la actual transformación urbana de Barcelona, y por eso pensamos que recuperar estas fotografías es importante de cara a contribuir a una memoria crítica de la vida de las clases populares en la ciudad.

Hay algunos episodios poco conocidos aunque significativos en esta primera época de la obra de Colom cuya pertinencia para la exposición hemos valorado y finalmente descartado, por las razones ya expuestas del criterio adoptado. Entre esos trabajos que no están presentes se cuentan, por ejemplo, las colaboraciones con el grupo El Mussol (el reportaje del Premio Nadal en el Hotel Ritz, de 1960, y el trabajo colectivo del Rally de Sitges de 1962), o las fotografías clandestinas del juicio Rovirosa en 1964, para la revista *Gaceta Ilustrada*, y algunos trabajos profesionales y reportajes realizados con Ignasi Marroyo alrededor de 1964, como los reportajes de procesiones de Semana Santa o algunas otras series[18].

Aunque Colom retomó su trabajo fotográfico en los años ochenta, con el mismo método (misma zona de la ciudad, misma aspiración a captar el movimiento de la calle y mismo interés por los desheredados) pero con otras técnicas (gran angular, color), no hemos incluido esa segunda época de su trabajo en esta exposición. Estamos convencidos de que son sus primeros seis años los que determinan la importancia histórica de Colom, en la medida en que su obra es la culminación de la «nueva vanguardia» de los cincuenta y sesenta, tal como ya entonces planteó Casademont[19]. Hemos querido, por tanto, ceñirnos al momento de invención de un lenguaje y una obra en su contexto histórico. Nuestra opción por este planteamiento viene reafirmada por el hecho de que ese período corresponde a la propia actividad del artista, que en 1964 interrumpe su trabajo. Mantener esta periodización en la exposición es una manera de representar esa ruptura.

También pensábamos que era necesario presentar esta primera época de una manera más amplia y compleja que permita superar el tópico de Colom como un fotógrafo sobredeterminado por el trabajo del Barrio Chino y poder presentar aspectos inéditos de su obra. El propio Colom no está satisfecho con esa simplificación que limita su trabajo al entorno de la prostitución y está constantemente reivindicando que su interés no eran las prostitutas sino la vida de la calle en un sentido más amplio. Por tanto, nos pareció prioritario favorecer un estudio monográfico de esa primera época a fin de poder presentar aspectos aún inéditos. Así, frente a un enfoque antológico, somos partidarios de proyectos de carácter monográfico, que favorezcan la comprensión de las condiciones históricas de posibilidad de trabajos y autores. Éste fue nuestro planteamiento para la anterior exposición «El Carrer. Joan Colom a la Sala Aixelà, 1961», que ya en su momento defendimos como una alternativa metodológica frente a otros criterios que entienden la exposición como un modo de rendir homenaje al autor y que, justamente, dificultan el trabajo crítico posterior al sepultar a los autores en marcos hagiográficos sobredeterminantes, de los que después les es muy difícil salir. Nos parece también que es prematuro un trabajo crítico-historiográfico de mayor alcance dada la escasez de materiales críticos con los que articular la nueva vanguardia de los cincuenta y sesenta. Estamos convencidos de que este enfoque parcial es el más pertinente en este momento y de que es en definitiva más beneficioso para el autor, puesto que apunta más a abrir vías de trabajo que a sepultarlas bajo una falsa pretensión de totalidad.

La exposición combina la presentación de copias de época con copias modernas para uso expositivo, realizadas para esta presentación. La cuestión acerca de la exhibición de copias de época o copias modernas es una cuestión fundamental de método en un proyecto como éste.

En *El Carrer. Joan Colom a la Sala Aixelà, 1961* presentamos exclusivamente copias de época. Nos parece que, de entrada, ése es el método adecuado en cualquier trabajo historiográfico riguroso en relación con la fotogra-

fía. El debate sobre la obra original es característico de la fotografía y la pluralidad de opciones que presenta obliga a tomar una posición. Tal como defendimos entonces, pensamos que la imagen es indisociable de su materialidad y que es necesario presentar el objeto artístico tal como se produjo en sus condiciones históricas. Pero también somos conscientes de la excepcionalidad de nuestro anterior trabajo, puesto que pese a la proximidad temporal, partimos de una notable inexistencia de originales del período, no solamente de Colom sino en general de todos los fotógrafos de esta generación. Entonces pudimos hacer la exposición porque los originales habían sido conservados por la Agrupació Fotogràfica de Catalunya y por tanto existían, un hecho que puede parecer obvio pero que es en realidad muy infrecuente[20]. De la mayor parte de las imágenes conocidas de Colom a través del libro *Izas, rabizas y colipoterras*, por ejemplo, no existen copias hoy. Tampoco existen copias de las series inéditas que presentamos aquí. De modo que si queremos considerar que la obra de Colom es algo más que las cincuenta copias de Aixelà, el libro *Izas, rabizas y colipoterras* y el puñado de pequeñas copias de trabajo dispersas en varias colecciones particulares, no tenemos más remedio que utilizar copias nuevas.

¿Es esto contradictorio con el método que defendimos en nuestro anterior proyecto? Sin duda lo es. Pero también entendemos que la fotografía es un arte contradictorio precisamente por su reproducibilidad, que obliga a cuestionar o relativizar las categorías de autoría y originalidad. Igualmente pensamos que este proyecto tiene un carácter diferente al anterior. Aquél partía de recuperar la obra de Joan Colom tal como fue, tal como se produjo en su momento. Por el contrario, este proyecto reconstruye la obra de Colom que pudo ser y no fue. Si la pregunta clave del anterior era ¿qué es un original fotográfico?, la pregunta aquí es, ¿qué es un autor?

A la hora de hacer copias nuevas hay que tener en cuenta que Colom es un artista en activo que en los últimos años ha reelaborado sus imágenes antiguas con nuevos criterios de copiado. En las exposiciones que ha realizado en los años ochenta y noventa, en general el autor ha mostrado copias actuales. Según nos consta, la primera serie de copias nuevas que realizó Colom de sus negativos antiguos fue en 1984, para la exposición «Photographies catalanes des années cinquante», promovida por la Generalitat de Catalunya. En esa ocasión se trató de un pequeño juego de copias de exposición que posteriormente fue devuelto al autor. Entre 1995 y 1996, Colom realizó una segunda serie de copias nuevas a raíz de la propuesta de adquisición de obra por parte del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya. Las 16 copias que adquirió la Generalitat se expusieron en la muestra «Imatges. Fotografía catalana», en el Centre d'Art Santa Mónica durante la Primavera Fotográfica de 1996 y, actualmente, están depositadas en el MNAC. Esa segunda serie de copias, de formato 30 x 40 cm, fue realizada por Martín García con tratamiento de archivo y fue la más amplia encargada por Colom hasta años recientes. Copias procedentes de esa segunda serie se presentaron en la muestra «El compromiso de la mirada», en la Fundació La Caixa, y en la exposición individual de Colom en la galería Forum de Tarragona, ambas de 1996. En los últimos dos años, Colom ha encargado copias de trabajo de 40 x 50 cm de buena parte de sus negativos antiguos a Jaume Aguadé, un compañero suyo de la Agrupació Fotogràfica de Catalunya. En definitiva, dada la inaccesibilidad de las obras más significativas y, dado que algunas imágenes importantes sólo existen en copia moderna y que el propio Colom tiene criterios cambiantes respecto al encuadre y modo de copiado de sus imágenes, para esta exposición se han hecho copias nuevas, siguiendo el criterio establecido por el autor[21].

NOTAS

1. Josep Maria Casademont, «La Fotografía», En Enric Jardí (ed.), *L'art català contemporani*, Proa, Barcelona, 1972, págs. 431-455. El apartado de ese ensayo titulado «La nova avantguarda» aparece reproducido en este libro.
2. La reconstrucción de esta exposición con las obras originales que se exhibieron en su época fue la base de nuestro proyecto *El Carrer. Joan Colom a la Sala Aixelà, 1961*, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona, 1999.
3. J. M. Casademont, «La fotografía en el Estado español (1900-1978)», en Petr Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo xx. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 226.
4. Ver, por ejemplo, el libro de Paco Villar, *Historia y leyenda del Barrio Chino 1900-1992. Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona*, La Campana, Barcelona, 1996, con portada de Colom y una presencia importante de obras suyas en el interior. Paco Villar ha declarado en varias ocasiones su ferviente admiración por Colom como el autor de las imágenes más elocuentes y perdurables del Barrio Chino. Más recientemente, Joaquim Roglan se ha expresado en términos semejantes en su antología *La Barcelona eròtica*, Angle Editorial, Barcelona, 2003.
5. André-Pieyre de Mandiargues, *Al margen*, Bruguera, Barcelona, 1981.
6. Luis Romero, *Barcelona*, con fotografías de Francesc Català-Roca, Barna, Barcelona, 1954.
7. Camilo José Cela, *Toreo de Salón*, con fotografías de Oriol Maspons y Julio Ubiña, Colección Palabra e Imagen, Lumen, Barcelona, 1963.
8. Xavier Miserachs, *Barcelona Blanco y Negro*, Aymà, Barcelona, 1964.
9. Camilo José Cela, *Izas, rabizas y colipoterras. Drama con acompañamiento de cachondeo y dolor de corazón*, con fotografías de Juan Colom, Colección Palabra e Imagen, Lumen, Barcelona, 1964.
10. Ésta es una cuestión aún pendiente de un estudio en profundidad. Jorge Ribalta se ha referido sucintamente a ella en sus artículos «Pomés en la Virreina: una visión crítica», en *La Vanguardia*, 12 de enero, 1998, pág. 34, y «La imagen fotográfica de Barcelona en los años 90», *Ars Nova*, Dossier Cataluña (2 vols.) Barcelona, 2002, págs. 190-201 (vol. 1).
11. «... the terms of modernism and the facts of Parisian life are somehow linked», en T.J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton University Press, Princeton, 1984, pág. 14 (La traducción es nuestra).
12. «Entrevista a Joan Colom», en *El Carrer. Joan Colom a la Sala Aixelà, 1961*, op. cit, pág. 40.
13. Algunos de los textos clásicos de este debate son: Allan Sekula, «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary» y «The Traffic in Photographs», ambos en su *Photography Against the Grain, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design*, Halifax, 1984; Martha Rosler, «In, around, and afterthoughts (On Documentary Photography)», en Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, MIT, Cambridge, 1989; y Jo Spence, «The Politics of Photography», en su *Cultural Sniping. The Art of Transgression*, Routledge, Londres, 1995.
14. Presentada en el MOMA de Nueva York en 1955 y después itinerante, fue comisariada por el entonces director del Departamento de Fotografía del MOMA, Edward Steichen. Existe un catálogo de la exposición publicado por el MOMA. Para un análisis crítico de esta exposición ver el ensayo de Allan Sekula, «The Traffic in Photographs», op. cit., y el de Chistopher Phillips, «El tribunal de la fotografía», en Gloria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, MACBA, Barcelona, 1997 (reeditado por Gustavo Gili, Barcelona, 2003).
15. Sobre la cuestión de la ambigüedad del método de trabajo de Colom nos remitimos a la «Introducción» a *El Carrer. Joan Colom la Sala Aixelà, 1961*, op. cit.
16. Para más detalles sobre el método de trabajo de Colom nos remitimos nuevamente a la «Introducción» y a la «Conversación con Joan Colom», ambas en *El Carrer. Joan Colom a la Sala Aixelà, 1961*, op. cit. Sobre la cuestión de la clandestinidad, queda pendiente un estudio del trabajo de Colom en relación con el trabajo de los cineastas amateurs o independientes de Barcelona de los años sesenta, algunos de los cuales produjeron obras que criticaban abiertamente la imagen oficial de la ciudad, en oposición al régimen y al margen de sus circuitos de producción y distribución. Es el caso de cineastas como Enric Ripoll Freixes y Josep Maria Ramon, autores de El alegre Paralelo (1964) o de Carles Barba, autor de *Aspectes i personatges de Barcelona 1964* (1975), *Barcelona Show* (1967) y *Dues processons* (1967), todas ellas películas sobre la ciudad de Barcelona en los sesenta. Este cine clandestino del tardo-franquismo ha sido objeto de una investigación por parte de Joaquim Romaguera y Llorenç Soler que se ha materializado en una serie reciente de televisión (Crònica d'una mirada, Canal 33, diciembre 2003).
17. El grupo El Mussol se creó en 1960. Lo formaban Joan Colom, Jordi Munt, Enric García Pedret, Ignasi Marroyo, Josep Albero, Antoni Boada, Josep Bros y Jordi Vilaseca. Los cuatro primeros vivían en Barcelona y los cuatro últimos en Tarrasa. El grupo surgía de un espíritu de camaradería y de oposición a las tendencias conservadoras dominantes en la Agrupació Fotogràfica de Catalunya y, por tanto, de una voluntad de defender colectivamente los principios de la nueva vanguardia fotográfica. En este sentido, se puede entender la creación del grupo como un intento de constituir un movimiento fotográfico y contribuir a fortalecer la base del apoyo a las nuevas corrientes. En ese momento, la creación de grupos o colectivos fotográficos en España surgía de una voluntad de impulsar las nuevas tendencias, una especie de tentativa contra-hegemónica frente al *establishment* de las agrupaciones. El Mussol era, a su manera, una versión barcelonesa de iniciativas como la del grupo AFAL en Almería o La Palangana en Madrid. El grupo fue apoyado por Josep Maria Casademont, director de la Sala Aixelà, que presentó en dicha sala las dos exposiciones del grupo, en 1960 y 1962. El Mussol se caracterizó por un acentuado espíritu colaborativo y participó en la preparación de la exposición de Colom en Aixelà, en 1961. En la copia que Colom utilizó como anuncio o cartel de su exposición aparecía el logotipo del grupo. lo cual da a entender que, en cierto modo, Colom entendía esa exposición suya como una actividad que se englobaba dentro del proyecto del grupo. Aunque nunca se disolvió formalmente, el grupo cesó su actividad en 1964. Más información sobre El Mussol en la «Introducción», de *El Carrer. Joan Colom a la Sala Aixelà, 1961*, op. cit.
18. Algunos de estos trabajos aparecen documentados en *El Carrer. Joan Colom a la Sala Aixelà, 1961*, op. cit.
19. «... con Colom se llega a la cúspide de todo un movimiento...», J. M. Casademont, «Fotografías de Juan Colom en la Sala Aixelà», Arte Fotográfico, agosto de 1961, n.º 116, pág. 701.
20. Esos originales permanecen actualmente en depósito en el MNAC. Sobre la escasez de originales de este período ver «Nota sobre las fotografías», en *El Carrer. Joan Colom a la Sala Aixelà, 1961*, op. cit.
21. Sobre los cambios en el modo de encuadra ver «Conversación con Joan Colom», en *El Carrer. Joan Colom a la Sala Aixelà, 1961*, op. cit.

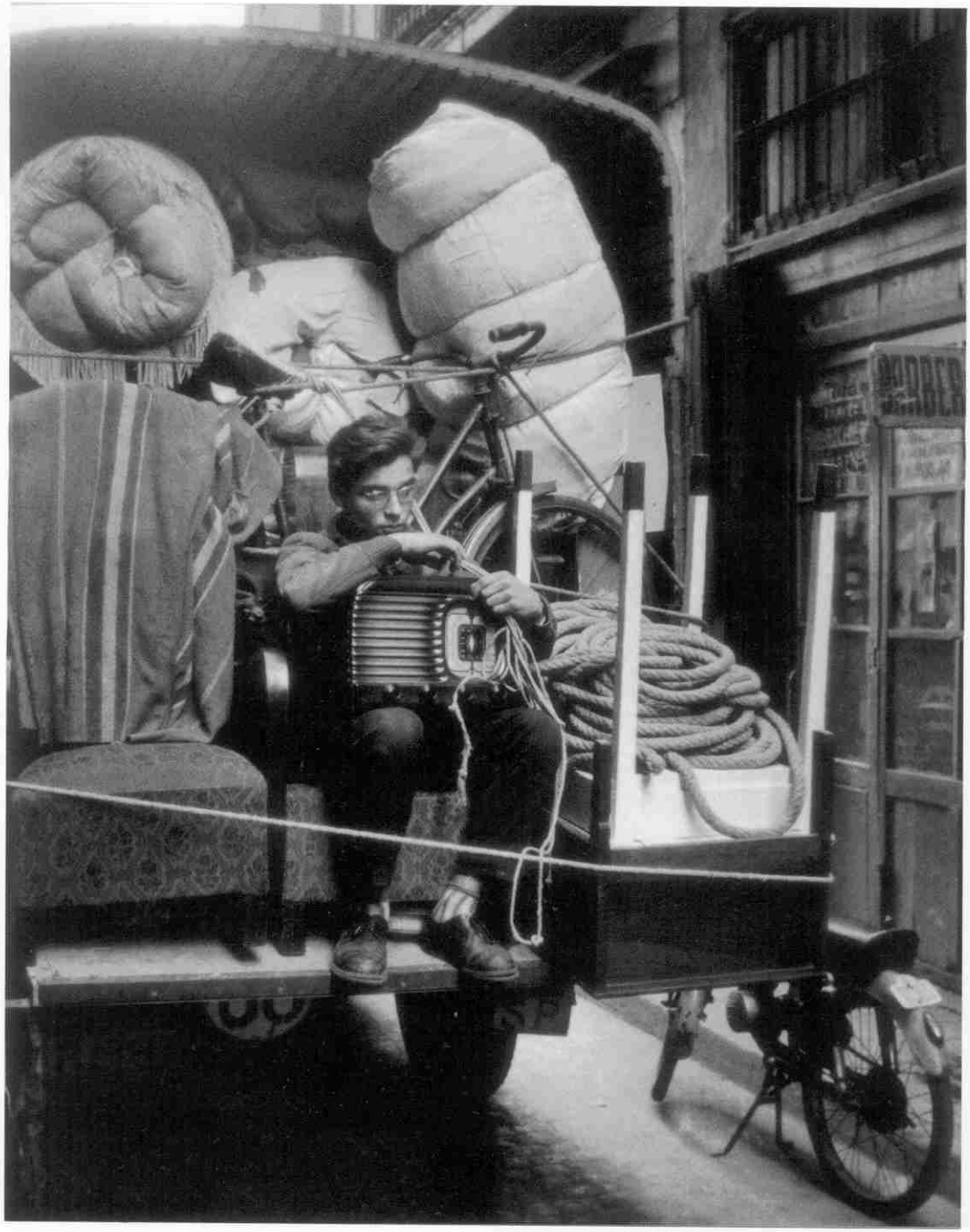
La calle, *ca.* 1958 - 1961



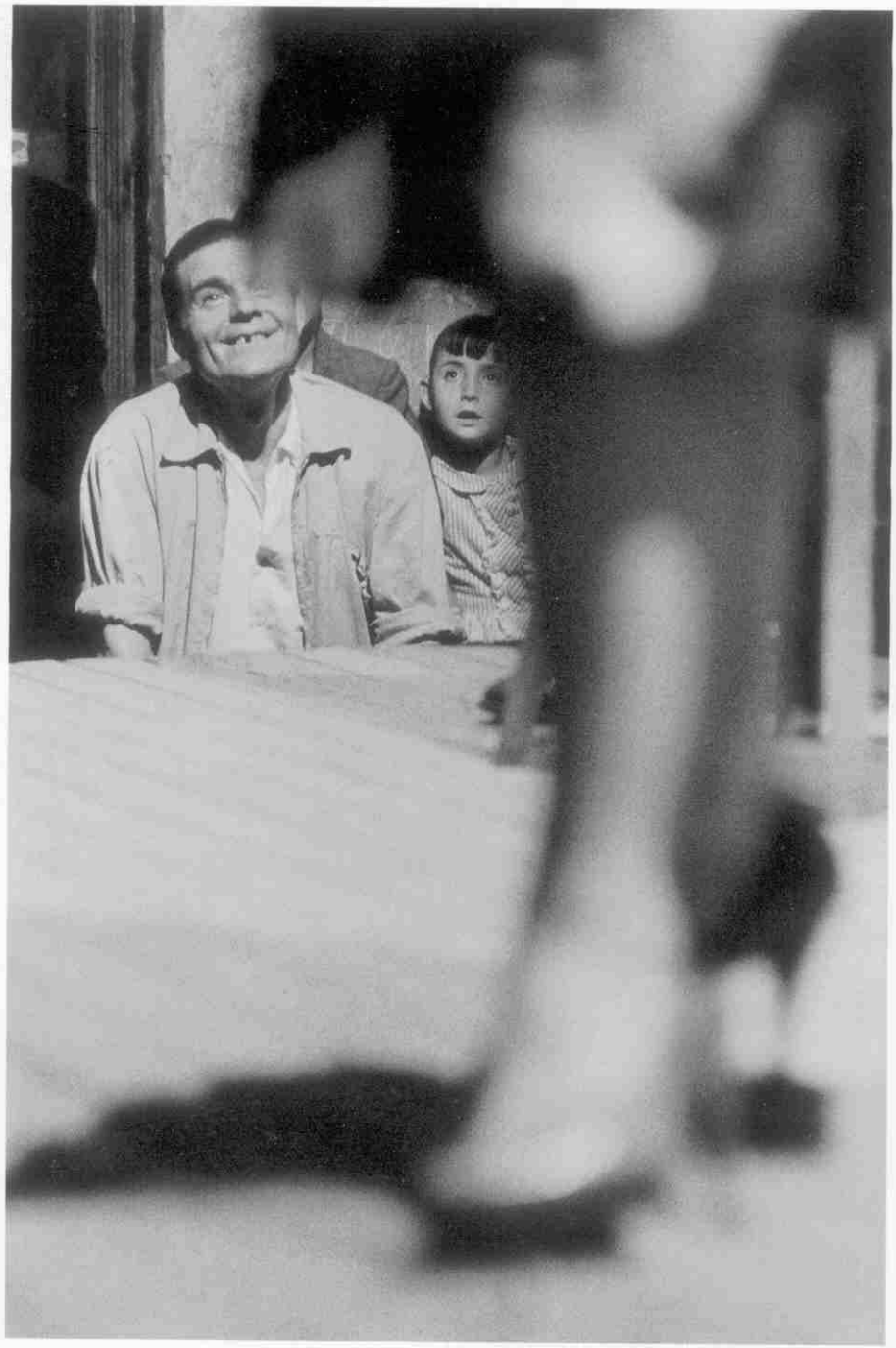




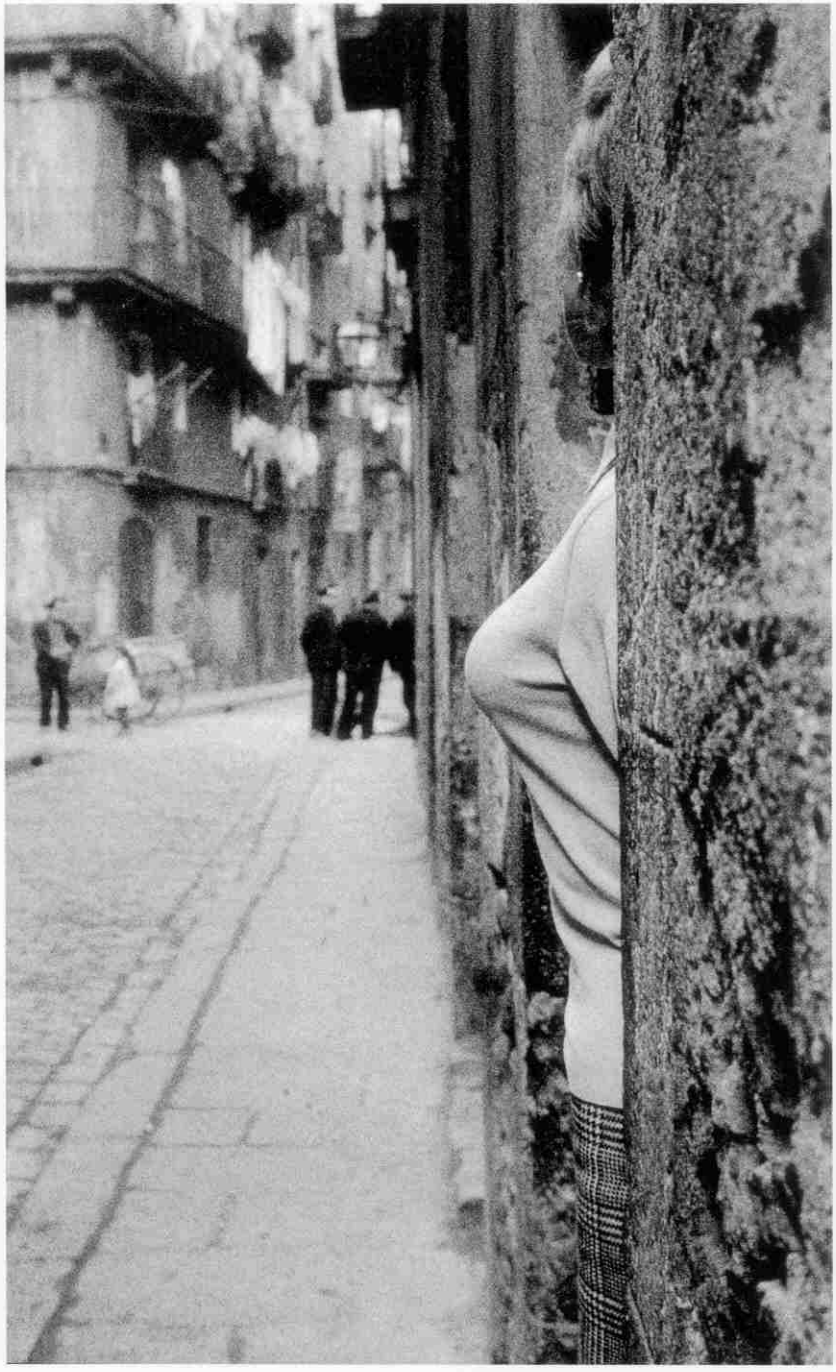













BAR




ONES



Cronología de Joan Colom

1921 Nace en Barcelona.

1942-1945 Realiza el servicio militar.

1945-1986 Trabaja de contable en una empresa textil de Barcelona.

1955 Contrae matrimonio.

1957 Se inicia en la fotografía. En mayo ingresa en la Agrupació Fotogràfica de Catalunya (AFC). En su carné consta el número de soccio 1.691, y la fecha de inscripción el 22 de mayo.

1958 Participa en varios concursos. El primero es en abril, el IV Salón Nacional de Fotografía de Murcia, donde es seleccionado con la fotografía «Obediencia» que recibe el séptimo premio. Gana los primeros premios del VI Salón Nacional de Fotografía de Alcira y del concurso de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara. Primeras fotografías en el Barrio Chino.

1959 Participa en varios salones y concursos (Manresa, AFC, Vilafranca, Barcelona, Esparreguera). Primeras fotografías publicadas en el boletín de la AFC y en la revista *Arte Fotográfico*. Actúa de jurado en concursos por primera vez. Es seleccionado en la exposición itinerante de fotografía española promovida por AFAL, que se presenta en París en diciembre y más tarde viaja a varias ciudades de Alemania.

1960 Concursos: Manresa, AFC, Seu d'Urgell, Ripoll. Primera fotografía publicada en AFAL (n.º 22, enero-febrero). Roger Doloy publica una reseña de la exposición de *AFAL* en París («Fotografías de España», *AFAL*, n.º 23, marzo-abril). Se publica el artículo de E. Gassó «Juan Colom y sus fotos de reportaje» en la revista *Arte Fotográfico* (n.º 102, junio).

Participa en la creación del grupo El Mussol formado por Jordi Munt, Enric García Pedret, Ignasi Marroyo, Josep Albero, Antoni Boada, Josep Bros y Jordi Vilaseca, además del propio Colom.

Exposición con Riera Tubau y García Pedret en la AFC en mayo.

Exposición del grupo El Mussol, en la Sala Aixelà en noviembre, que posteriormente se presenta en Hospitalet de Llobregat.

Ganador Premio Negtor 1960 (5.º lugar). Viaje a la Photokina de Colonia en septiembre. Reseña de Ramón Masats de la Photokina en *AFAL* (n.º 27, noviembre-diciembre) donde se refiere a Colom.

Participa en la 3.ª Bienal de Pescara (agosto-septiembre), que después se presenta en Milán.

Participa en la exposición *Photeurop 60*, que se presenta en Bruselas, Lausana y Versalles.

1961 Exposición individual «La calle», en la Sala Aixelà, Barcelona, en junio. La exposición será itinerante hasta 1964; durante 1961 se presenta en Terrasa y Esparreguera y en diciembre viaja a la Real Sociedad Fotográfica de Madrid.

Artículo en la revista *AFAL* con referencia a Colom entre otros («Joven fotografía española», n.º 28, enero-febrero).

Invitado de honor en el 4.º Salón National Ville de Vilvorde.

1962 Porfolio en *AFAL:* «Juan Colom, fotógrafo de la realidad» (n.º 34, enero-febrero).

Exposición «El IV Rally de Sitges visto por el grupo fotográfico El Mussol», Sala Aixelà, en marzo.

Viaje a París en mayo, formando parte del proyecto «11 fotógrafos españoles a París» (Maspons, Cualladó, Miserachs, Forcano, Cubaró, Basté, Cantero, Masats, Gómez, Ontañón y Colom), que se expone en la Sala Aixelà, en noviembre y, posteriormente, en la sala Biosca de Madrid.

1963 Participa en la exposición «Fotografía española actual» organizada por Josep Maria Casademont en el contexto del I Salón de la Imagen (inicio de Sonimag), en Barcelona. La exposición después es itinerante por Europa.

Gana el 2.º premio Trofeo Egara, Terrasa.

1964 Entre enero y marzo se publican varios reportajes de Colom y Marroyo en el suplemento gráfico de *El Correo Catalán* (el primero es el del Somorrostro, le siguen otros sobre el Rally de Sitges, la festividad de Les Caramelles y la Primavera en Las Planas).

Aparece el libro *Izas, rabizas y colipoterras*, en la colección Palabra e Imagen de la editorial Lumen. El libro se presenta durante el día del libro, 23 de abril.

Se publica el porfolio «Ladies of Spain» en la revista inglesa Photography (septiembre).

Forma parte del jurado del IX Trofeo Egara junto a Miserachs y Ubiña, organizado por el Grupo Fotográfico Casino de Tarrasa (noviembre).

Se publican dos artículos sobre el caso de intento de demanda de una de las mujeres que aparecen en las fotografías de *Izas, rabizas y colipoterras*, en *Solidaridad Nacional* (6 de mayo) y el semanario sensacionalista ¿Por qué? (n.º 208, 16 de septiembre). A causa de este hecho abandona la práctica fotográfica por un largo periodo.

1969 Forma parte del jurado del 2.º concurso Minolta.

1982 Participa en la exposición «La fotografía catalana als anys 50-60», Palau de la Virreina, durante la primera edición de la Primavera Fotográfica.

1984 Participa en la exposición «Photographies catalanes des années cinquante» (Centre d'Études Catalanes, París, y después itinerante).

Nueva edición de *Izas, rabizas y colipoterras* (editorial Lumen, colección Palabra Menor).

1986 La exposición «Fotografies catalanes dels anys 50» se presenta en el Ajuntament de Tarragona.

1992 Participa en la exposición «Temps de Silenci. Panorama de la fotografia espanyola dels anys cinquanta i seixanta», Centro de Arte Santa Mònica, Barcelona (que itinera a la Galerie du Château d'Eau, Toulouse en 1993).

1996 Participa en las exposiciones: «El compromiso de la mirada» (Fundación La Caixa, Barcelona), «Fotografía y sociedad en la España de Franco 1939-1975», «Las fuentes de la memoria III» (Fundación La Caixa, Barcelona y Madrid) y «Barcelona contemporània 1860-1999» (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, CCCB).

El Fons d'Art de la Generalitat adquiere obra suya, que se expone en «Imatges. Fotografia catalana», en el Centre d'Art Santa Mònica (Primavera Fotográfica).

Se publica e libro de Paco Villar, Historia y leyenda del Barrio Chinno, con una fotografía de Colom en la portada y varias más en el interior.

Realiza una exposición individual en la Galeria Forum, Tarragona, en noviembre.

1999 Se presenta la exposición «El Carrer. Joan Colom a la Sala Aixelà, 1961», Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona (itinerante a Tarragona, Mataró y Manresa). La exposición incluye las obras originales de la muestra de 1961, conservadas en la Agrupació Fotográfica de Catalunya. Las obras quedan en depósito en el MNAC.

Incluido en la exposición «El jardí d'Eros. Art eròtic en col.leccions europees», Palau de la Virreina, Barcelona.

2001 Se muestran algunas de sus fotografías (préstamos de los fondos del MNAC) en la presentación de verano de la colección del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). José Luis Guerin incluye una breve secuencia de la película de Colom al inicio de *En construcción*.

2002 El MACBA adquiere una copia de su película de 8 mm, que se exhibe en la muestra de la colección del museo.

Recibe el Premio Nacional de Fotografía, concedido por el Ministerio de Cultura.

2003 Participa en la exposición «Resonancias: Brassaï-París/ Colom-Barcelona», Fundación Foto Colectania, Barcelona, acompañada de un catálogo.

ARCO 2003, Madrid: se muestran fotografías suyas en el *stand* del Ministerio de Cultura.

Exposición de su trabajo reciente en color en Sonimag, *stand* de la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, Barcelona.

El Ayuntamiento de Barcelona le concede la Medalla de Oro al mérito cultural.

Presenta una proyección de su trabajo reciente en el CCCB, Barcelona.

2004 Exposición «Joan Colom. Fotografías de Barcelona, 1958-1964», salas Fundación Telefónica, Ministerio de Cultura, Madrid.

Este catálogo aparece con motivo
de la exposición de fotografía de

Joan Colom

Fotografías de Barcelona, 1958 - 1964

presentada por el Museo Barjola de Gijón
septiembre, 2005

Servicio
Publicaciones
Principado de Asturias



MUSEO BARJOLA

Barjola

GOBIERNO DEL
PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE CULTURA
COMUNICACIÓN SOCIAL Y TURISMO

MINISTERIO
DE CULTURA