

SEMINARI
D'HISTÒRIA
DE BARCELONA
Quaderns
del Seminari
d'Història de
Barcelona

Paradigmas fotogràficos en Barcelona, 1860-2004

Jorge Ribalta



Quaderns 22

SEMINARI
D'HISTÒRIA
DE BARCELONA
Quaderns
del Seminari
d'Història de
Barcelona

Paradigmas fotográficos
en Barcelona, 1860-2004

ARXIU HISTÒRIC
DE LA CIUTAT



Ajuntament de Barcelona

Institut de
cultura.

SEMINARI
D'HISTÒRIA
DE BARCELONA
Quaderns
del Seminari
d'Història de
Barcelona

Paradigmas
fotogràficos
en Barcelona,
1860-2004

Jorge Ribalta

Quaderns 22

Arxiu Històric de la Ciutat
de Barcelona, 2009

**Arxiu Històric
de la Ciutat
de Barcelona
Institut de Cultura
Ajuntament de
Barcelona**

Xavier Tarraubella i Mirabet
Director

Ramon Grau i Fernández
Director de la publicació

Dolça Roca i López
Secretaria

Coberta:
Mirant les excavacions
arqueològiques a la plaça de
la Vila de Madrid, 24-IV-1956.
Fotògraf desconegut
(Arxiu Fotogràfic de
Barcelona)

Fotografies:
Les fotografies que es publi-
quen aquí han estat realitzades en el marc de l'exposició
*Arxiu Universal. La condició
del document i la utopia foto-
gràfica moderna* (MACBA, 23
octubre 2008 - 6 gener 2009),
particularment a la sala
*La construcció fotogràfica
de Barcelona 1888-2004.*
Les imatges son cortesia del
MACBA.

Disseny gràfic:
PFP, disseny gràfic
(Quim Pintó i Montse Fabregat)

Impressió:
Gràfiques Ortells

ISSN: 1576-26-37
Dipòsit legal: B-5940-2009

© del text, Jorge Ribalta
© de l'edició, Arxiu Històric
de la Ciutat de Barcelona
(Institut de Cultura,
Ajuntament de Barcelona)
Casa de l'Ardiaca
Santa Llúcia, 1
08002 Barcelona

Gener 2009

Sumario

007
009

019

029

045

065

Introducción

Topografías de la gran ciudad, 1860-1909

Misiones fotográficas y patrimonio nacional

Reforma urbana

Bellezas de Barcelona

El París del Sur, circa 1929

Hacia la Gran Barcelona

Las guías y álbumes de Barcelona en torno a 1929

Desarrollo sin democracia, 1954-1974

La Barcelona de Porciletes

Neorrealismo y humanismo

Nueva vanguardia y libros fotográficos sobre
Barcelona

La radicalización y descomposición del paradigma
humanista: la transición y las “guías secretas”

Reconstrucción de Barcelona, 1979-1992

El origen del modelo Barcelona

Nuevas políticas de comunicación: la imagen
oficial del 92

La nueva topografía y el estilo documental
a finales de los setenta

Fotografía gestual y neo-expresionismo

Otras representaciones de la transformación
olímpica. La documentación fotográfica de las
periferias y los espacios emergentes

Urbanización, 1992-2004

La metrópolis extrovertida y los combates por
la imagen de la ciudad

La imagen oficial del 2004: representaciones
de la ciudad del conocimiento

Contraimágenes

Campañas contra el Forum



ORIOL MASPONS
Barcelona, Espanya, 1928
Poblenou

Cuadernos de arquitectura, núm. 62
1965
Museu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Oriol Maspons, Poblenou. Patronato Municipal de la Vivienda (c. 1969), hoja de contactos. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

Introducción

Este estudio presenta un recorrido amplio pero rápido y sintético por las representaciones fotográficas de Barcelona, desde la primera proliferación de álbumes a partir de 1860 hasta el presente, aunque con algo de mayor detalle a partir de la segunda mitad del siglo xx.¹ Es una contribución para una posible historia de la fotografía en Barcelona y propone un modelo interpretativo que articula historiografía artística e historiografía urbana. Siguiendo la pauta de una transformación urbana determinada por la celebración de grandes acontecimientos internacionales, característica de Barcelona, intenta estudiar la correspondencia entre los varios paradigmas fotográficos dominantes en los diferentes momentos del periodo, y las ideas y las actuaciones sobre la ciudad que han determinado los debates y los cambios urbanos: ¿cómo las fotografías visualizan el modelo urbano que emerge de cada gran transformación? Este ha sido el método interpretativo aplicado en dos exposiciones de las que he sido comisario recientemente, la del trabajo de Manolo Laguillo sobre Barcelona (*Barcelona 1978-1997... Manolo Laguillo*, MACBA, marzo – mayo, 2007), en donde el seguimiento de la evolución del estilo del autor planteaba un paralelismo con los cambios en la ciudad, y la exposición *Arxiu Universal. La condició del document i la utopia fotogràfica moderna* (MACBA, octubre

1. El origen de mi *work in progress* sobre la imagen fotográfica de Barcelona está en la invitación que nos hizo Joan Roca al grupo Madeinbarcelona a participar en una sesión sobre los conflictos y las luchas por la imagen de la ciudad, en el marco del curso *Política urbanística i transformació de la ciutat, 1953-2004*, dirigido por el propio Roca y dentro del programa de Cursos d'Història de Barcelona del Seminari d'Història de Barcelona (Arxiu Històric de la Ciutat), en mayo de 2002. El paso siguiente fue mi conferencia del 28 de mayo de 2007 en el curso *La construcció fotogràfica de Barcelona*, que codirigió con Joan Roca y que formaba parte asimismo del programa del Seminari d'Història de Barcelona, y que fue organizado en colaboración con la Fundació Antoni Tàpies (Projecte Majories Urbanes 1900-2025), de marzo a mayo de 2007. Algunas partes del texto han sido publicadas anteriormente: «La imagen fotográfica de Barcelona en los años 90», en la revista *Arts Nova. Dossier Cataluña*, Barcelona, 2002 (vol. 1, artistas y ensayos), pág. 190-201 (las ilustraciones en ese artículo fueron publicadas inexplicablemente sin pie de foto); «El modelo Barcelona. La imagen de la ciudad como espacio de conflicto (1994-2004). Apuntes para un estudio», en Maia CREUS (ed.), *Fotografia i paisatges de la contemporaneitat*, Sabadell, FUNDIT-ESDI (Papers per a debat), 2006, pág. 17-34; «Representaciones de la reconstrucción de Barcelona (1979-1992). Notas para un estudio», en Jorge RIBALTA (ed.), *Barcelona 1978-1997. Manolo Laguillo*, Barcelona, MACBA, 2007, pág. 9-24; y en la guía de la exposición *Arxiu Universal. La condició del document i la utopia fotogràfica moderna*, Barcelona, MACBA, 2008. Quiero expresar aquí mi agradecimiento a Joan Roca y a los miembros de Madeinbarcelona, en particular a Noemí Cohen y Perla Zusman, por sus aportaciones a lo que aquí presento. Agradezco también, y particularmente, a Ramon Grau su agudeza crítica, tanto a lo largo del curso de 2007 como en el proceso de elaboración de este escrito. Sus contribuciones han sido decisivas.

2008 – enero 2009), que incluía una sala titulada *La construcción fotográfica de Barcelona 1888-2004*, puesta en escena expositiva de la periodización que este texto plantea y que las imágenes ilustran.

Plantearé en este recorrido una comprensión de la representación fotográfica de Barcelona como un espacio simbólico del conflicto y antagonismo social, indisoluble de las luchas por la ciudad. En este sentido, examinaré en mayor o menor medida la tensión entre la construcción de imágenes oficiales y de contraimágenes. Aun a riesgo de una simplificación maniquea, este estudio de la oposición entre los diversos paradigmas institucionales de representación de la ciudad y sus réplicas o contra-modelos me parece útil de cara a visibilizar una periodización clara y relativamente eficaz (y también, sin duda, discutible) de los cambios fundamentales del siglo.

La aportación de este estudio es sobre todo una periodización que permite establecer un marco interpretativo general sobre la evolución de los paradigmas, más que documentar exhaustivamente todas las producciones fotográficas significativas del extenso periodo que se aborda aquí. Se atiene principalmente a imágenes de amplia circulación pública, mayoritariamente a través de la página impresa (sobre todo de libros y revistas), que constituye el espacio discursivo por excelencia de la fotografía en la esfera pública en el siglo xx.

El recorrido que haré se divide en cinco partes:

La primera es un prolegómeno en torno a la época de la Exposición Universal de 1888, el momento de una primera proliferación pública de álbumes de la ciudad y del establecimiento de un primer repertorio de imágenes emblemáticas.

La segunda plantea el surgimiento de una construcción fotográfica oficial moderna de la “gran Barcelona” a lo largo de los años veinte, tomando como caso de estudio algunos de los libros fotográficos y guías de la ciudad en torno a la Exposición Internacional de 1929.

La tercera aborda la relativamente larga hegemonía del paradigma neorrealista o humanista, desde la “nueva vanguardia” fotográfica de los cincuenta hasta el nuevo fotoperiodismo de la transición, en correspondencia con la ciudad gris del desarrollismo bajo la dictadura franquista.

La cuarta describe el surgimiento del estilo documental “neo-topográfico” de los últimos setenta y primeros ochenta en relación a la recuperación urbana de la ciudad y de las instituciones democráticas. Es también en este periodo cuando se puede hablar de la emergencia de un nuevo papel de la imagen en las políticas de promoción urbana ligadas a la transformación olímpica de la segunda mitad de los ochenta.

La quinta y última parte intenta dar cuenta de las nuevas luchas sociales por la imagen en el cambio de siglo, entre los grandes hitos de los Juegos Olímpicos de 1992 y el Forum Universal de las Culturas de 2004. Aquí se apunta un nuevo contexto determinado por el paso del modelo urbano socialdemócrata de los ochenta a un nuevo modelo post-industrial y extrovertido, la “ciudad del conocimiento”, en el cual la imagen adquiere una nueva centralidad tanto en la gestión municipal como en el conflicto social.

Topografías de la gran ciudad, 1860-1909

Misiones fotográficas y patrimonio nacional

La Exposición Universal de Barcelona en 1888 catalizó los procesos de modernización en la ciudad a finales del siglo xix. Respondía a las aspiraciones de la burguesía industrial a lo largo del siglo, cuya expresión más depurada fue el plan Cerdà de 1859, paradigma de los ensanches construidos en las ciudades de sur de Europa. Los planes de ensanche, cuyo emblema europeo del periodo fue la reforma interior de París dirigida por el barón Haussmann en las décadas de 1850 a 1870, respondían a nociones de higienización, eficiencia en la movilidad, estandarización y homogeneización propias del urbanismo moderno, fundado en la filosofía del positivismo y su traducción en la gestión pública.

La reforma haussmanniana correspondió a la época de las primeras campañas fotográficas de inventario del patrimonio nacional en Francia y al surgimiento de la noción de patrimonio urbano. En 1851 se fundó en Francia la Société Héliographique, precursora de las organizaciones y asociaciones fotográficas de años venideros. Al mismo tiempo, se puso en marcha la Mission Héliographique, la primera gran campaña fotográfica promovida por el Estado. En la Mission participaron fotógrafos de prestigio de su época, como Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq y Auguste Mestral. A cada uno de ellos se le asignó una serie de monumentos del territorio francés. Los monumentos incluían principalmente edificios de la antigüedad romana y medievales, románicos y góticos. El objetivo de la Mission era contribuir a un archivo fotográfico público de los monumentos históricos y, por otro lado crear obras artísticas. Promovido por el escritor Prosper Merimée, responsable de la Comission des Monuments Historiques, el encargo sintetizaba las dos fuerzas que han determinado la inscripción histórica de la fotografía: el positivismo y el romanticismo. Si, por un lado, se trataba de tener documentos científicos, por otro lado, se expresaba la identidad nacional a través de la singularidad de sus artistas. En sí mismo, ese encargo puede verse como el embrío de las políticas culturales que conoceremos en el siglo xx. A la vez, la intención del proyecto era la preservación y la memoria, pero también la denuncia y la búsqueda de crear opinión a favor de la restauración y conservación de los monumentos.²

La Mission Héliographique marcó el paso de la época del daguerrotipo al calotipo, al uso del negativo de papel, que permitía por primera vez la obtención de múltiples copias. Se trata de un periodo de rápida innovación tecnoló-

gica de la fotografía en la primera mitad de la década de 1850, que conlleva un primer florecimiento de la industria de los álbumes fotográficos en Francia. La posibilidad de multiplicación de las copias es explorada por Louis Désiré Blanquart-Evrard, célebre editor fotográfico de Lille que innovó en el positivado fotográfico e inventó la copia a la albúmina. Su empresa estuvo activa entre 1851 y 1855 y fue el más importante impresor de su época. Llegó a realizar unas 100.000 copias para 24 álbumes de temas que incluían el arte, la arquitectura, la arqueología, el paisaje urbano y las escenas de género, a partir de negativos realizados por los más importantes fotógrafos de su época.³

La difusión de técnicas de positivado fotográfico a la albúmina y la proliferación de álbumes en la década de 1850 suponía un cambio estructural en la incidencia pública de la fotografía y en el mercado fotográfico. La posibilidad de crear opinión a través de la fotografía empezaba a ser un hecho. En esta época se daban por primera vez las condiciones para el surgimiento de una esfera pública fotográfica, aunque aún no en su forma de cultura de masas (que se producirá en la década de 1920, con la eclosión de la prensa ilustrada y el fotoperiodismo). Si en la primera proliferación de imágenes del patrimonio artístico y paisajístico se construía simultáneamente un discurso sobre la fotografía en el marco de las bellas artes y una legitimación archivística del discurso sobre la nación, otros géneros fotográficos emergentes contribuyeron al discurso imperial o colonial, propio del capitalismo de mitad del siglo XIX. Era el caso de la fotografía de vistas de Oriente, que proliferó en esa década, junto con la documentación de campañas militares.

En España, varios fotógrafos extranjeros contribuyeron a la imagen oficial del país a través de la documentación de los procesos de modernización y del patrimonio nacional de mediados del siglo XIX. El británico Charles Clifford fué el primero y quizás el más importante de todos ellos. Fotógrafo de la corte de Isabel II, fue el autor del conjunto fotográfico documental más importante de la España de la década de 1850. Documentó las obras de construcción del Canal de Isabel II en la región de Madrid en 1855, así como varios viajes reales a diferentes regiones españolas, entre aproximadamente ese mismo año y 1863, fecha de su muerte. El conjunto de su trabajo constituye, por un lado, una aportación fundamental a la construcción de una primera imagen fotográfica oficial de España, que se deriva de las grandes obras públicas, los procesos de ensanche del centro urbano de Madrid, así como de los lugares históricos emblemáticos del patrimonio artístico nacional.⁴ Y por otro lado, es un

2. Sobre la Mission Héliographique ver Anne DE MONDENARD, *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, París, MONUM-Editions du Patrimoine, 2002. Ver también sobre la cultura del paisaje y el discurso de los estados-nación el artículo de Jean-François CHEVRIER, «La fotografía en la cultura del paisaje», en su libro *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pág. 41-99.
3. Sobre Blanquart-Evrard ver el estudio de Isabelle JAMMES, *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française. Catalogue raisonné des albums photographiques édités 1851-1855*, Ginebra-París, Librairie Droz, 1981.
4. La principal monografía sobre Clifford es la de Lee FONTANELLA, *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*, Madrid, Ediciones El Viso, 1999.

testimonio de la cultura popular de la época, que Clifford registra bajo el prisma romántico y hasta cierto punto orientalizante. El legado islámico hace que, desde el punto de vista de la construcción de una imagen nacional a partir del patrimonio artístico, España haya tenido una posición singular respecto a otros países europeos, como puente entre Oriente y Occidente. En este sentido, hay confluencias sorprendentes entre las imágenes de la Alhambra, el gran ícono monumental español, o de ciertas regiones del Levante y el Sur, con las vistas de Oriente Medio realizadas por los fotógrafos viajeros ingleses y franceses, como Du Camp, Salzmann o Frith en las décadas de 1850 y 1860.

Esa dualidad entre la imagen oficial y el testimonio de la vida popular aparece también en el trabajo de los más importantes fotógrafos activos en la España de 1860. El francés afincado en Madrid Jean Laurent y su socio José Martínez Sánchez documentaron una serie de grandes obras de ingeniería en 1867 para la Dirección General de Obras Públicas a fin de llevar las fotografías a la Exposición Internacional de París de ese mismo año y promover una imagen de modernidad de España a través de las nuevas infraestructuras del transporte. Laurent fue quizás el más importante fotógrafo-empresario de las décadas de 1860 y 1870 en España. A la muerte del fotógrafo, en 1892, su archivo ofrecía más de 5.000 vistas de España y Portugal que iban a tener una amplia difusión mediante la fototipia y mantendrían su vigencia durante décadas, con una explotación posterior bajo diferentes nombres.⁵

El galés Robert P. Napper, fotógrafo de la empresa de Francis Frith, realizó varios viajes a España en la década de 1860. De ellos surgió un álbum dedicado a Andalucía en 1864, que combinaba paisajes, vistas arquitectónicas y estudios de figuras.⁶

Reforma urbana

El surgimiento de la noción de patrimonio urbano fue simultáneo a la Mission Héliographique en la década de 1850 y fue consubstancial a la reforma de París. El crítico británico John Ruskin articuló un discurso sobre la ciudad histórica con la publicación en esa misma década de sus libros *The Stones of Venice* y *Seven Lamps of Architecture*. Ruskin defendía la necesidad de preservar las ciudades históricas y prevenía de los efectos homogeneizadores y empobrecedores de la modernización urbana según criterios puramente funcional-

5. Ver Félix GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ, Ana María Victoria GUTIÉRREZ y Carlos TEIXIDOR, *J. Laurent I*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983; y David BALSELLS, Rafael LEVENFELD y Valentín VAIHONRAT (ed.), *De París a Cadis. Calotípia i col·lodió*, Barcelona, MNAC, 2004.

6. Lee FONTANELLA (ed.), *Napper i Frith. Un viatge per la Ibèria del segle xix*, Barcelona, MNAC, 2007.

les, que en ese momento ya se estaba produciendo en las grandes ciudades europeas. Según Ruskin, la ciudad histórica jugaba el papel memorial del monumento y era necesario preservar la ciudad pre-industrial europea de las nuevas tendencias urbanísticas, que favorecían la movilidad y las grandes avenidas como los Campos Elíseos pero que carecían de historia. El lugar propio para la modernización era la gran ciudad americana.

La necesidad de construir una documentación minuciosa de los edificios y calles del viejo París que iban a desaparecer con la reforma comportaba su nueva lectura en términos de monumentos del pasado. En 1865, Charles Marville recibió el encargo de fotografiar la ciudad para la Comission des Travaux Historiques, encargada de elaborar una historia general de París. Marville realizó entre 1865 y 1869 una documentación exhaustiva de las calles del viejo París condenado a desaparecer por la reforma de Haussmann, precisamente en su momento álgido. En años sucesivos recibiría encargos para documentar otros aspectos de la reforma, las nuevas calles y avenidas, así como el mobiliario urbano, que incluía fuentes de iluminación, kioscos, urinarios, jardines, y que consistía en uno de los aspectos esenciales de la reforma. Estas fotografías tuvieron una amplia presencia en la Exposición Universal de París de 1878, que dio un gran eco internacional a Haussmann como creador del París moderno.⁷

La tensión dialéctica entre lo viejo y lo nuevo, entre las nociones de patrimonio urbano y memoria histórica, por un lado, y el discurso reformista e higienista modernizador, por otro lado, está en el centro de los proyectos fotográficos de documentación de las ciudades históricas de la segunda mitad del siglo XIX. Si el ejemplo de Marville constituye la expresión de la voluntad de producir una nueva imagen oficial de la ciudad moderna, nos encontramos con proyectos que se concentran en las formas de vida popular que desaparecen en los procesos de cambio urbano, como es el caso de John Thomson en Londres, Thomas Annan en Glasgow o, algo más tarde, de Atget en el París de 1900.⁸ Un aspecto y otro parecen complementarios en el sentido que las imágenes de las clases trabajadoras y subproletarias y de los ambientes oscuros de los centros urbanos históricos se convierten en legitimadoras de las intervenciones urbanas de propósito regenerador, cuya presuposición es que el urbanismo es un instrumento igualitario que mejora las condiciones de vida de las clases populares. Después de varias exploraciones fotográficas en el sudeste asiático y China en la década de 1860, el escocés John Thomson publicó su libro sobre la vida de la calle en Londres en 1877, con la voluntad de representar la ciudad de los pobres y del trabajo. *Street Life in London* es un libro fundacional en muchos aspectos. Precursor del documental reformista

7. Sobre la estructura de la documentación de la reforma de París a cargo de Marville ver la monografía de Marie DE THÉZY, *Marville Paris*, París, Hazan, 1994.

8. Existen reediciones recientes de estos libros: John THOMSON, *Victorian London Street Life in Historic Photographs*, New York, Dover, 1994; Thomas ANNAN, *Photographs of the Old Closes and streets of Glasgow 1867/1877*, New York, Dover, 1977; sobre Atget ver las monografías de John SZARKOWSKI y Maria MORRIS HAMBURG, *The Work of Atget*, New York, Museum of Modern Art, 1981-1985, 4 vol.; y de Molly NESBIT, *Atget's Seven Albums*, New Haven-London, Yale University Press, 1992.

de Lewis Hine, busca construir una memoria de las clases desfavorecidas en la ciudad y preludia los elementos esenciales de la gramática del género documental del siglo XX, a la vez que establece de manera premonitoria el escenario de la calle en la gran ciudad como el tema por excelencia de la fotografía moderna.

Bellezas de Barcelona

Las imágenes fotográficas de la Barcelona de ese periodo previo a la era de la fotomecánica de distribución masiva se hacían públicas principalmente en forma de álbumes con copias fotográficas. Tras las imágenes pioneras de la década de 1860 a cargo de autores-empresarios célebres como Clifford, que documentó el viaje real a Baleares, Cataluña y Aragón de 1860, Laurent o Napper, que incluyeron a Barcelona en sus viajes y repertorios fotográficos de España,⁹ la primera publicación monográfica que podemos considerar como aportación fundacional en su género, esto es de construir la imagen oficial de la ciudad, es el álbum de Joan Martí *Bellezas de Barcelona*, de 1874, realizado en colaboración con el encuadernador Pere Vives. De este álbum aparecieron diversas ediciones y constituye el primer repertorio fotográfico de los lugares emblemáticos y monumentos de la ciudad.¹⁰

En esta misma época, en la fotografía de la nueva arquitectura destaca Francisco Javier Álvarez, que en los primeros años de la década de 1870 fotografía algunos edificios del Ensanche con una elegancia y sobriedad clásicas que evocan el estilo frontal y funcional de Marville. Álvarez inicia la publicación de un *Album fotográfico de los monumentos y edificios más notables que existen en Barcelona, y su correspondiente descripción*, que se publica por entregas entre 1872 y 1873.¹¹

Es alrededor del periodo de la Exposición de 1888 cuando se detecta una primera proliferación de álbumes, como los de J. E. Puig, *Vistas de Barcelona* (1887), y A. Folcrà, *Recuerdo de Barcelona* (1888), así como el álbum oficial de la Exposición, con fotografías de Pau Audouard y que, a diferencia de los anteriores, estaba impreso en tinta. Audouard, cuyo estudio había sido nombrado como fotógrafo oficial del evento, documentó la construcción de los pabellones y el recinto de la exposición. El álbum estaba compuesto por 100 fototipias de los diferentes edificios del recinto.

La Exposición Universal de 1888 comportaba un modelo de desarrollo y crecimiento de la Barcelona industrializada moderna que tendrá consecuencias a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad. La celebración de grandes

9. Ver BALSELLS, LEVENFELD y VALLHONRAT, *De París a Cadis...*, y FONTANELLA, *Napper i Frith...*

10. Ver el estudio de Rafel TORRELLA, *Joan Martí, fotògraf. Belleses del XIX*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2008.

11. Ver TORRELLA, *Joan Martí...*, pág. 18.

acontecimientos internacionales de masas ha sido desde entonces el motor de la transformación urbana de Barcelona, en tanto que han servido como aglutinantes de recursos y consensos amplios para abordar grandes proyectos, dada su condición de capital sin Estado. Ha sido, pues, la sucesión de eventos de este tipo la que ha ido marcando los saltos cualitativos en la historia urbana de la ciudad en el siglo xx.

La Exposición se concentró en la zona del Parque de la Ciudadela, previa demolición de parte de la infraestructura militar que ocupaba la zona. La intervención comportó una gran renovación del entorno. Era característica del momento una idea de ciudad monumental que conllevaba la construcción de algunos de los monumentos desde entonces emblemáticos de la ciudad, como el monumento a Colón o el Arco de Triunfo, que marcaba la entrada al recinto expositivo.

Este periodo del último tercio del siglo xix se caracterizó por la búsqueda de una arquitectura nacional catalana de la que surgió el Modernismo como corriente innovadora, que consistió en una particular combinación de retóricas históricas y de nuevas técnicas del movimiento moderno internacional. Este estilo impulsó la trama urbana diseñada por Cerdà, cuyo plan había sido aprobado en 1859, y contribuyó a la consolidación del Ensanche como nuevo centro urbano, con la conversión del Paseo de Gracia en la nueva vía burguesa de la ciudad. En ese contexto, se introdujeron mejoras en el mobiliario urbano y tuvo lugar la aparición de la iluminación eléctrica pública.

En esta era previa a la fotografía instantánea, predominan las imágenes topográficas. No hay que olvidar que ésta es la era del colodión húmedo, de cámaras y negativos de gran formato y de exposiciones largas -en suma, condiciones que hacían de la toma un proceso largo y laborioso-, anteriores a la posibilidad de la retórica fotográfica de la instantaneidad, tal como la entendemos hoy. La ciudad es representada como un paisaje. Los álbumes combinan la voluntad de dar a conocer la ciudad internacionalmente con la aspiración de hacer un inventario de la ciudad histórica y monumental. Les es implícita una lógica de recorrido, de exploración geográfica, una noción de representación descriptiva que no es ajena a la cartografía, a la elaboración de mapas. En este sentido, estas publicaciones materializan el paradigma topográfico que emerge en la década de 1850, con el inicio de las campañas fotográficas del paisaje y los monumentos nacionales, las exploraciones de Oriente y las colonias, o las campañas bélicas, que se traducen en la primera generación de las industrias fotográficas de multiplicación de la imagen a través de álbumes.

La metodología topográfica comporta que, en la secuencia de imágenes del álbum, se empiecen a formalizar nociones del *zoning* urbano, una cierta clasificación de las diversas tipologías geográfico-urbanas que hacen de cada área o barrio un entorno singular y diferenciado. Esta noción clasificatoria se puede vincular con los usos tipológicos y clasificatorios de la fotografía, propios de su encaje en la cultura positivista del siglo xix, con el espacio discursivo del archivo como una de las condiciones culturales en la historia de la fotografía.¹²

Años más tarde, en el tránsito al siglo xx, la arquitectura del Modernismo encuentra su principal documentalista en Adolf Mas, que recibe encargos para

documentar las obras de Puig i Cadafalch y puntualmente las de otros arquitectos, como Domènec i Montaner o Antoni Gaudí. La figura de Adolf Mas es de gran importancia, no solamente por sus imágenes, sino por la organización de su archivo fotográfico para uso público desde principios del siglo xx y por su papel en la documentación del patrimonio arquitectónico catalán. De este modo, el Archivo Mas se ha convertido en una institución de referencia para el estudio del arte y la arquitectura en Cataluña.¹³

En las representaciones de la vida popular en la ciudad en el cambio de siglo destaca Frederic Ballell, precursor local del fotoperiodismo, que empieza a publicar imágenes en revistas ilustradas como *Il·lustració catalana* o *L'Esquella de la Torratxa* en la primera década del siglo xx, en una época en que la tecnología fotomecánica es aún primitiva.¹⁴ Ballell documenta ampliamente diversos aspectos de la vida pública de la ciudad, incluyendo los sucesos de la Semana Trágica de 1909, y su trabajo es sintomático de la aparición de nuevas retóricas de la instantánea, ya en la época de la placa seca y de la primera industrialización de los materiales fotográficos, que sientan las bases para un nuevo paradigma en la fotografía del siglo xx.

12. Algunos de los textos fundamentales sobre el espacio discursivo del archivo en relación a la fotografía son: Rosalind KRAUSS, «Los espacios discursivos de la fotografía», en su libro *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002; Allan SEKULA, «El cuerpo y el archivo», en Glòria PICAZO y Jorge RIBAITA (ed.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003; o Allan SEKULA, «Photography Between Labour and Capital», en Benjamin H. D. BUCHLOH y Robert WILKIE (ed.), *Mining Photographs and Other Pictures 1948-1968. A Selection from the Negative Archives of Sheddend Studio, Glace Bay, Cape Breton*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.
13. Ver Josep CASAMARTINA i PARASSOLS, *L'interior del 1900. Adolf Mas, fotògraf*, Barcelona, Centre de Documentació i Museu textil, Institut Amatller d'Art Hispànic, 2002.
14. Montserrat GUSTÀ y Sílvia DOMÈNECH (ed.), *Frederic Ballell fotoperiodista*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2000.



Álbum del viaje real a Aragón, Cataluña y Baleares, de Charles Clifford (1860). Arxiu Fotogràfic de Barcelona.



Álbumes de J. Martí, *Bellezas de Barcelona* (1874), J. E. Puig, *Vistas de Barcelona* (1887) y A. Folcrà, *Recuerdo de Barcelona* (1888). Arxiu Fotogràfic de Barcelona y Biblioteca Nacional.



Antoni Esplugas, construcción del monumento a Colón (c. 1888). Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

El París del Sur, circa 1929

Hacia la Gran Barcelona

Es a lo largo de la década de los años veinte cuando la fotografía se hace propiamente moderna y renace de un periodo designado como de decadencia e identificado con el pictorialismo. En efecto, en el cambio de siglo y en consonancia con las estéticas del Art Nouveau, prolifera un movimiento fotográfico internacional de corte simbolista y tardorromántico, caracterizado por el uso de procedimientos pigmentarios. La decadencia de la fotografía previa a los años veinte se debería a que la fotografía intentaba parecerse a la pintura y buscaba su legitimidad a través de los viejos modelos de las bellas artes.

La ruptura con esa estética, después de la Primera Guerra Mundial, es el aglutinante de los discursos de modernidad fotográfica internacional y se articula a través de algunos textos canónicos, empezando por los de Walter Benjamin, que son fundadores del discurso de la fotografía moderna en el siglo xx.¹⁵ Lo que hace moderna a la fotografía es, por tanto, el reconocimiento de su singularidad como medio y su ruptura con modelos heredados de la pintura. El uso de papeles brillantes, la nitidez y la precisión, el aprovechamiento del detalle y la definición fotográficas, la atención a la vida cotidiana en la ciudad y a la arquitectura y tecnología modernas son algunos de los rasgos principales de este renacimiento o “reaparición” de la fotografía que ocurre a lo largo de los años 20 y que se materializa en el trabajo de autores como Atget, Sander, Blossfeldt, Germaine Krull, Moholy-Nagy, Rodchenko, Paul Strand o Walker Evans, entre otros. La consagración simbólica en la esfera pública y en las instituciones del arte moderno de estas nuevas prácticas fotográficas la constituye la célebre exposición *Film und Foto*, que tuvo lugar en Stuttgart en 1929.¹⁶

15. Algunos de los textos canónicos de este relato histórico del renacimiento de la modernidad fotográfica en los años veinte y treinta son, sin afán de exhaustividad: Walter BENJAMIN, «Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973; Walker EVANS, «The Reappearance of Photography», en Alan TRACHTENBERG (ed.), *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leete's Island Books, 1980; Beaumont NEWHALL, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983. Entre los autores españoles del periodo se puede citar a Pere CATALÀ-PIC, algunos de cuyos escritos están recogidos en Pilar PARCERISAS (ed.), *Pere Català i Pic. Fotografía i publicitat*, Barcelona, Lunwerg i Fundació La Caixa, 1998.

16. *Film und Foto*, organizada por el Deutsches Werkbund, Stuttgart, 1929. Ver el estudio de Ute ESKILDSEN y Jan-Christopher HÖRAK, *Film und Foto. Der zwanziger Jahre*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1979; y el artículo de Beaumont NEWHALL, «Photo Eye of the 1920s: The Deutsches Werkbund Exhibition of 1929», en David MELLOR (ed.), *Germany. The New Photography, 1927-33*, London, Arts Council of Great Britain, 1978, pág. 77-86.

Sin afán de exhaustividad, algunas de las condiciones para ese renacimiento o modernización de la fotografía son los siguientes: 1) La aparición de las cámaras de pequeño formato y de películas de alta sensibilidad que permiten la consolidación de una estética fotográfica de la instantaneidad. 2) El nacimiento del reportaje en la prensa alemana, y con él de las industrias vinculadas a la circulación masiva de imágenes en los medios impresos. Reportaje debe ser entendido aquí no sólo como la captación instantánea de imágenes no escenificadas de la vida cotidiana sino también como la articulación secuencial de texto e imagen en la página impresa. 3) El perfeccionamiento y masificación de las técnicas de fotograbado, que permiten la reproducción de fotografías con una calidad aceptable e incluso excelente. 4) El nacimiento de la publicidad tal como la entendemos hoy; es decir, el uso de combinaciones de imagen y texto con el fin de promover el consumo de mercancías mediante técnicas de seducción y persuasión visual.

Se dan por tanto las condiciones para la circulación masiva de fotografías y, con ello, para su entrada en las industrias de la generación de opinión pública, en la prensa moderna, en lo que Hans Magnus Enzensberger ha llamado la “industria de la conciencia”¹⁷ y que aquí podemos denominar como el surgimiento de una esfera pública fotográfica.

Estos son algunos de los rasgos principales y ampliamente divulgados de la modernidad fotográfica. ¿Cómo vincularlos con las condiciones de la vida urbana del momento? ¿Cuál es la correspondencia entre la modernidad fotográfica y los debates urbanísticos? ¿Qué pasa en Barcelona en esa década crucial de los años veinte?

Con un cierto retraso respecto a otras capitales europeas, en los años veinte se dan en Barcelona ciertas condiciones nuevas que coinciden con la aparición de la arquitectura moderna en las ciudades y culminan en cierto modo los procesos de transformación, de ensanche y “haussmanización” de los núcleos urbanos iniciados internacionalmente en el siglo XIX, y con la masificación, tecnificación y modernización de servicios públicos e infraestructuras metropolitanas. La transformación de la ciudad tiene dos focos principales: la apertura de la Via Laietana, iniciada en 1909, y la reforma de la montaña de Montjuïc, a partir de 1915.

La Barcelona de los años veinte tiene en la Exposición Internacional de 1929 su gran catalizador en términos de transformación urbana, aunque tal evento sin duda debe entenderse en una más larga duración, esto es, en el contexto del proceso urbano de la ciudad a lo largo del primer tercio del siglo, la configuración de la “gran Barcelona”. El hecho de construir un proyecto vertebrador y ambicioso de gran capital, que tiene una primera culminación en 1929, ha de verse dentro del proceso de modernización ya iniciado a mitad del siglo XIX, y relanzado por la Lliga a partir de 1901, con la idea de generar una gran capital según el ejemplo de París, Nueva York, Berlín o Viena, con la

17. Hans-Magnus ENZENSBERGER, *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Anagrama, 1972.

voluntad de hacer de Barcelona un “nuevo París del sur”, según formuló Puig i Cadafalch.¹⁸

Ese proceso se materializa en la anexión de municipios del Llano de Barcelona: Sants, Les Corts, Sant Gervasi, Gràcia, Sant Andreu i Sant Martí en 1897, Horta en 1904, y, finalmente, Sarrià en 1921. De este modo el gran proyecto del Ensanche recibe finalmente su espacio natural.¹⁹ En ello juega un papel crucial asimismo el plan Jausself, de 1905, que introduce nociones de zonificación, de sistematización de los espacios verdes y de diseño de calles y paseos, y que tiende a una articulación nueva entre el centro y la periferia.

El paso del discurso del Modernismo al Novecentismo implica también la adopción *sui generis* de lenguajes de corte clásico, anti-ornamentales, en donde las influencias vienesas de Otto Wagner y Adolf Loos conviven con una mitología mediterránea y rural. La modernización del primer tercio de siglo se produce, pues, con lenguajes formales eclécticos y académicos: modernidad y anti-modernidad se articulan de manera singular.²⁰ Podemos ver esa articulación en los grandes proyectos urbanos del periodo, como en la apertura de la Via Laietana, que es la primera gran operación de renovación urbana en la Barcelona del siglo xx y que nace de la voluntad de unir el Ensanche con el puerto, siguiendo un trazado concebido ya por Cerdà. En los años veinte, la Via Laietana puede verse como el principal espacio urbano de modernidad inspirado en modelos americanos del Chicago de la misma época, aunque fuertemente contrarrestados por la escala y el lenguaje ecléctico de la arquitectura académica, una “modernidad moderada”, tal como ha escrito Tomás Llorens a propósito del proyecto noucentista, una modernidad metropolitana pero rural.²¹ La apertura de la moderna Via Laietana es simultánea al proceso de reinvención de la ciudad antigua, del Barri Gòtic, con el conjunto de la catedral y su entorno, un proceso de reconstrucción historicista de la ciudad histórica y monumental ya estudiado.²² La mayor innovación arquitectónica y urbanística es por tanto simultánea a la reinvención del pasado y a la remonumentalización de la propia historia local.

Asimismo, el gran proyecto de la Exposición Internacional de 1929 y de la urbanización de Montjuïc se produce según esos mismos esquemas de innovación y monumentalización, de construcción de grandes avenidas, de ejes y nuevas centralidades y de espectáculo urbano (la arquitectura de los pabellones

18. Joan BUSQUETS, *Barcelona. La construcción urbanística de una ciudad compacta*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004, pág. 192.

19. BUSQUETS, *Barcelona*..., pág. 191.

20. Ignasi DE SOLA-MORALES, *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

21. Tomás LLORENS, «La modernitat moderada», en AAVV, *Katalanische Kunst des 20. Jahrhunderts. Art i modernitat als Països Catalans*, Berlin, Staatliche Kunsthalle, 1978.

22. Ver el catálogo de la exposición del Museu d’Història de la Ciutat de Barcelona, *La construcció de la Gran Barcelona: L’obertura de la Via Laietana 1908-1958*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2001. Es particularmente relevante el concurso fotográfico convocado en 1909 para documentar las calles objeto de demolición por la reforma. Ver el texto de Rafel Torrella incluido en ese libro.

nes nacionales, la iluminación y las fuentes espectaculares, el Pueblo Español, etc.), pero al mismo tiempo a través de nociones de ciudad-paisaje propios del modelo académico de las bellas artes articulado en el plan Jaussely. La operación de la Exposición en Montjuïc consolida la nueva centralidad de la Plaza de España y del eje hacia el Llobregat como polo de desarrollo futuro de la ciudad, una opción cuyas consecuencias se prolongan hasta el siglo xxi.²³

El primer tercio del siglo xx en Barcelona comporta también procesos de mejora en la red viaria, la ampliación de las redes de ferrocarril y transporte público, la implantación del metro (que recibe un impulso con motivo de la Exposición), la electrificación completa y la configuración de un sistema de parques públicos a partir de la implantación en 1918 de una directriz municipal a tal fin. La ciudad se hace cargo de diversos servicios, como el sistema escolar y el mencionado de parques, que anteriormente estaban en manos de la Administración central. En este sentido, es conocida la tarea de Rubió i Tudurí en la dirección de los parques y la de construcción de escuelas públicas a cargo del arquitecto Josep Goday en el periodo de 1916 a 1920, una de las formalizaciones más contundentes del programa noucentista.²⁴

Las guías y álbumes de Barcelona en torno a 1929

En torno al periodo de la Exposición de 1929 aparecen una serie de publicaciones fotográficas surgidas con la voluntad de dar a conocer internacionalmente la ciudad. A través de ellas se puede visualizar el programa de la construcción de una ciudad histórica y monumental pero, a la vez, moderna y “europea”, que es el proyecto urbano de la Gran Barcelona del primer tercio del siglo xx. De estas publicaciones surge una imagen oficial de la ciudad largamente perdurable.

Las publicaciones a las que me referiré son en concreto cinco. La primera es el volumen de Francesc Carreras Candi titulado *Barcelona*, que es el primer cuaderno de la serie *Cataluña ilustrada*, editada por Alberto Martín hacia 1925.²⁵ Esta publicación posiblemente sea una de las más importantes del siglo xx en el sentido de que aparece como un eslabón con los álbumes y las representaciones pre-fotográficas del siglo anterior²⁶ y en tanto que establece los ele-

23. Sobre la documentación fotográfica de la reforma de Montjuïc ver Sílvia DOMENECH (ed.), *Montjuïc 1915. Primera mirada*, (catálogo de la exposición del Arxiu Històric de la Ciutat-Arxiu Fotogràfic), Barcelona, Barcelona, 2007, y en particular el texto de Rafel Torrella incluido en ese volumen. Recientemente, ha aparecido un estudio más profundo del mismo autor: Rafel TORRELLA, *El registre fotogràfic de Montjuïc, 1915-1923. La metamorfosi d'una muntanya*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona (Quaderns del Seminari d'Història de Barcelona, 21), 2008.

24. Una síntesis eficaz de este proceso se encuentra en BUSQUETS, *Barcelona...*, que ha sido mi principal referencia sobre la historia urbana de este periodo.

25. F. CARRERAS Y CANDI, *Cuaderno I: Barcelona, colección Cataluña Ilustrada*, Barcelona, Alberto Martín, s. a. Se puede deducir que es posterior a 1922 y anterior a la Exposición de 1929.

26. Ver en este sentido el segundo volumen de Albert GARCIA ESPUCHE y Teresa NAVAS (ed.), *Retrat de Barcelona*, Barcelona, CCCB y Ajuntament de Barcelona, 1995.

mentos fundamentales de una gramática visual que posiblemente permanezca relativamente invariada en las publicaciones fotográficas de Barcelona a lo largo del siglo. Las dos publicaciones siguientes son dos álbumes en torno a la Exposición de 1929: el álbum oficial de láminas en huecograbado de la Exposición²⁷ y la *Enciclopedia gráfica de Barcelona*, de Vicente Clavel, publicada por la editorial Cervantes en 1929.²⁸ Las dos últimas son inmediatamente posteriores a la Exposición: *Barcelona por Zerkowitz*, de 1931, un álbum de imágenes del fotógrafo Adolf Zerkowitz,²⁹ y *Barcelona*, publicada por el Departamento de Turismo del Estado español presumiblemente a principios de los años treinta, con fotografías de varios autores.³⁰

Es importante señalar que estas publicaciones no son las únicas sobre la Barcelona del periodo. Los años veinte comportan la proliferación de publicaciones gráficas sobre Barcelona, sin duda motivadas por la Exposición Internacional (que cuenta con su propia revista) y que son sintomáticas de la gran eclosión en ese momento de las industrias fotomecánicas y de una nueva oferta y demanda de imágenes impresas en los medios de comunicación. Con todo, creo que limitarme a estas publicaciones se justifica porque son de difusión amplia y son eloquentes de las ideas dominantes sobre Barcelona propias del momento. Por tanto, materializan de forma significativa el paradigma fotográfico de la época.

Hay que señalar también que en la proliferación de diversas publicaciones sobre Barcelona a menudo nos encontramos con las mismas imágenes, de modo que tentativamente podemos afirmar que las imágenes que circulan masivamente están hechas por un número reducido de fotógrafos y constituyen un repertorio iconográfico relativamente limitado. Esto en sí mismo es significativo y se puede establecer una relación entre este hecho y las retóricas dominantes o paradigmas de las diversas épocas. Es decir, la producción de los diversos paradigmas se materializa en un repertorio determinado de imágenes a cargo de una serie limitada de autores que circulan por los medios de comunicación visual principales.

Con todo, creo que debo señalar que no me refiero aquí al libro de Wolfgang Weber, que se publica en Berlín en 1929 y que posiblemente sea uno de los mejores libros fotográficos de Barcelona de todos los tiempos.³¹

Simplemente insisto que mi objeto de estudio aquí son los paradigmas fotográficos más que las obras maestras.

27. *Exposición Internacional Barcelona MCMXXIX*, Barcelona, Concesiones Gráficas, 1929. Las fotografías, sin acreditar en la publicación, son de Emili Godes.
28. Vicente CLAVEL, *Enciclopedia Gráfica Barcelona*, Barcelona, Editorial Cervantes, 1929. Con fotografías de Soriano, Mas y Zerkowitz.
29. *Barcelona por Zerkowitz*, no consta editor ni fecha pero por la firma fechada de la ilustración de la portada se deduce que es de 1931.
30. *Barcelona*, Departamento de Turismo del Estado Español, impreso en huecograbado por Arte, Bilbao, s. f. Con fotografías de Casas, Mas, Sagarra y Zerkowitz, entre otros. La edición que he manejado es en inglés.
31. Wolfgang WEBER, *Barcelona*, Berlin, Albertus, 1929. Hay una publicación especial posterior de este libro (Barcelona, Cialit-QSS-Foto Sistema, 1993) que combina las imágenes de Weber de los años veinte con fotografías de los mismos lugares realizadas en la época de los Juegos Olímpicos de 1992.

De estas publicaciones y muy en particular de la primera se desprenden algunos rasgos o elementos invariantes de la auto-representación oficial o institucional de la ciudad. De entrada, las publicaciones surgen de una doble aspiración: la educación popular y la difusión. Carreras Candi formula esta doble aspiración como “vulgarización histórica” y como “dar a conocer a los forasteros”.³² A esta doble aspiración le es implícita la noción de la fotografía como una representación de acceso universal, que es característica de la cultura fotográfica moderna. En su voluntad de dar una imagen aparentemente completa de la ciudad, estas publicaciones implican la noción de recorrido, de exploración geográfica, una noción de representación topográfica antes descrita. En este sentido, prolongan en buena medida el paradigma topográfico y patrimonial del paisaje y los monumentos nacionales del siglo XIX. No es hasta los años treinta cuando empezamos a encontrar imágenes que sintonizan con los nuevos paradigmas modernos, surgidos de Rusia y Alemania principalmente, con las vistas oblicuas en picado o la captación instantánea de detalles de la vida cotidiana mediante cámaras de pequeño formato.

En este momento se empiezan a configurar los diversos códigos en el uso de la página impresa que dan lugar a, al menos, tres tipos de publicaciones: el álbum, el libro y la revista. A grandes rasgos podemos establecer algunas de sus diferencias: el álbum se sitúa en la tradición de las estampas y los grabados y se presenta como un objeto de lujo que tiende a singularizar cada imagen; en el libro la secuencia narrativa y/o poética de las imágenes es crucial; y en la revista la articulación gráfica de texto e imagen se va configurando en lo que, a partir de mediados de los treinta, y en particular a través del gran impacto de la revista *Life*, se denominará “ensayo fotográfico”. Estas publicaciones de la segunda mitad de los veinte parten de una noción de la página impresa originariamente más cercana al álbum, es decir a la idea de volumen de tapa dura y más o menos lujoso, que presenta una secuencia de imágenes aisladas y sin apenas texto, como ocurre en el volumen de Carreras Candi, para ir progresivamente incorporando una articulación de texto e imagen más compleja, tapa blanda, etc.

La secuencia de las imágenes y el relato sobre la ciudad en estos libros en general repite un mismo patrón, que va de lo más antiguo a lo más moderno. Esta lógica temporal es acorde con la noción de divulgación histórica y con el tipo de narración lineal-causal con que se suele formalizarse. Los libros arrancan con los grandes monumentos del pasado, los tesoros, el arte antiguo, el patrimonio histórico, la ciudad consolidada, las piedras... y acaban con la actualidad. Esta atención a la actualidad en las partes finales de los libros (la anexión de Sarriá en 1921 en el volumen de Carreras Candi, o la Exposición de 1929 en la mayoría de los otros casos), es también sintomática de una comprensión del medio fotográfico, y acaso en general de cualquier publicación sobre la ciudad, como en realidad un proceso de documentación visual del cambio urbano, de la mutabilidad constante de la ciudad. Así, en las imágenes

32. CARRERAS CANDI, *Cuaderno I. Barcelona...*, Prólogo.

del centro de la ciudad y en aquellas más atentas a lo nuevo aparece inevitablemente la vida de la calle, aunque sea en cierto modo a contrapelo, sin ser, aparentemente, la intención principal de la representación. De ahí se derivan nociones que en décadas sucesivas serán cada vez más importantes, en particular las nociones de la ciudad como espectáculo o como escenario, que remiten al discurso baudelairiano de la pintura de la vida moderna y lo prolongan en el siglo xx.

Estos libros, inevitablemente, muestran unas partes de la ciudad y no otras. Es decir, articulan de manera más o menos programática un discurso sobre el centro y la periferia de Barcelona. Del mismo modo que la secuencia arranca de lo consolidado y acaba con lo nuevo, el conjunto de las imágenes plantea el problema del dentro y el fuera de campo: la ciudad se constituye en la opinión pública por lo que aparece en las imágenes. No obstante, el propio contenido de los libros, que, a través de su secuencia, de su recorrido, articula una red de centros y periferias, se define asimismo por lo que no muestra. En general, podemos establecer que lo que queda fuera de la representación es aquello que se instituye por su propia invisibilidad como lo subalterno o lo reprimido: el trabajo, la ciudad industrial, las fábricas, la pobreza, la autoconstrucción y el barraquismo, las clases populares (hasta cierto punto), el conflicto social, “la espalda de la ciudad”, los espacios en transición de legibilidad ambigua, etc. Veremos que, a lo largo del siglo xx, la imagen fotográfica de la ciudad evolucionará justamente a través de la exploración de lo periférico y de su incorporación a la imagen de la ciudad.

Algunos aspectos del paradigma topográfico de la ciudad monumental de estas primeras guías en torno a 1929, herederas de los primeros álbumes en torno a 1888, persistirán de modo más o menos latente a lo largo del siglo, como veremos. Pero de manera más inmediata, este paradigma de una ciudad histórica idealizada se mantiene de manera relativamente invariada hasta 1951, con la publicación de la *Guía de Barcelona* de Carles Soldevila en la popular colección de guías de ciudades y regiones españolas de la editorial Destino, una colección de amplísima difusión en los años cincuenta y sesenta.³³ Este libro es el último producto directo del paradigma topográfico-monumental y es, por tanto, el punto de partida para una historia de la construcción fotográfica de Barcelona en la segunda mitad del siglo xx.

33. Carles SOLDEVILA, *Guía de Barcelona*, Barcelona, Destino, 1951. Este libro se reeditó en sucesivas ocasiones. En 1964 apareció una nueva edición con fotografías de Eugeni Forcano.



Pere Català Pic, fotomontaje sobre el Barri Gòtic para la Societat d'Attracció de Forasters de Barcelona (1935), y fotografías de Josep Brangulí sobre la Via Laietana (1930). Arxiu Fotogràfic de Barcelona.





Publicaciones oficiales de la Exposición Internacional de Barcelona (1929).

Desarrollo sin democracia, 1954-1975

La Barcelona de Porcioles

El urbanismo durante la era franquista se suele identificar con los procesos propios de un desarrollo capitalista bajo condiciones de dictadura, y por tanto sin las mediaciones de la opinión y el debate públicos y sin mecanismos de control y transparencia en la gestión municipal. Son años de crecimiento especulativo y no planificado, identificados con la figura del alcalde Josep Maria de Porcioles, cuyo mandato se prolonga de 1957 a 1973.

Tras un primer periodo de reconstrucción en la inmediata posguerra, los primeros años de la dictadura se caracterizan por un gran déficit de viviendas que también afecta a las clases medias. En tal contexto proliferan la autoconstrucción y el barraquismo. A partir del Plan Comarcal de 1953, el primer Plan Nacional de la Vivienda de 1954 y las leyes sobre la vivienda protegida en 1957, se inicia la construcción de polígonos de vivienda para las clases trabajadoras emigrantes, procedentes del sur agrario. Así, a lo largo de los años cincuenta surgen los bloques de viviendas en las nuevas periferias urbanas. Conviven, pues, tipologías de periferia y de construcción muy diversas, desde el barraquismo y la autoconstrucción hasta los polígonos de vivienda masiva en régimen cooperativo, pasando por polígonos especulativos y formas variadas de urbanización marginal.

El “desarrollismo” constituye un proceso de rápida industrialización y crecimiento económico y demográfico, basado en la llegada masiva de mano de obra emigrante, y en una proliferación de tales suburbios residenciales carentes de planificación y equipamientos. Este crecimiento no planificado de la densidad configura un núcleo urbano creciente que prefigura una gran área metropolitana que llega hasta los núcleos de ciudades del cinturón industrial, desde Cornellà o L'Hospitalet hasta Martorell, Terrassa o Sabadell.³⁴

Es en este periodo cuando se construyen las grandes infraestructuras viales, las autopistas y autovías que irrumpen en el núcleo urbano a menudo con gran dureza. Los tranvías van progresivamente desapareciendo del transporte urbano y son sustituidos por autobuses. La masificación de la movilidad mediante el coche transforma el espacio público. Es la época de la llegada del

34. BUSQUETS, *Barcelona...*

turismo, que representa una nueva forma de modernidad cosmopolita, del acceso masivo a los bienes de consumo y del nacimiento de la televisión como nuevo medio de comunicación hegémónico.

En tal contexto de crecimiento sin visión de conjunto y con deficiencias estructurales que afectan particularmente a las zonas y barrios populares, el debate sobre la ciudad cobra a partir de los sesenta una nueva centralidad de la mano tanto de una nueva clase profesional de arquitectos como de un movimiento social que se amplía progresivamente y se articula en el movimiento vecinal. De la alianza de ambos surgirá una base social de oposición que después de la dictadura dará lugar a un nuevo urbanismo.

Neorrealismo y humanismo

La imagen fotográfica posiblemente de mayor impacto en la ciudad a lo largo del siglo XX procede todavía del ciclo histórico de la “nueva vanguardia” de los cincuenta y sesenta, del momento álgido de la fotografía neorrealista y humanista moderna, en el cual la representación de la vida urbana, de la calle y de las clases populares es determinante. El programa estético y político del movimiento internacional de la fotografía humanista, hegémónico en Occidente después de la Segunda Guerra Mundial, consiste en construir la imagen del nuevo sujeto popular emergente tras la guerra, y por tanto es indisoluble del discurso de la articulación política del pacto entre capital y trabajo que constituye el origen del Estado del Bienestar.

La fotografía humanista en Europa y Norteamérica, heredera de los diversos estilos documentales nacionales de la preguerra (en particular del “documental social” del célebre proyecto de la Farm Security Administration de la era Roosevelt, que muestra la vida del mundo rural americano durante la Depresión³⁵), visualiza el proceso de incorporación de las clases populares al capitalismo de la postguerra, proceso que culmina y, en cierto modo, concluye en los sesenta con el consumo de masas y la crisis de 1968.

Este periodo constituye la edad de oro de la fotografía en la página impresa y de la noción moderna que le es inherente: la fotografía como lenguaje universal y como el medio privilegiado para encarnar los valores del realismo humanista como estética fotográfica dominante de la inmediata posguerra y primera fase de la Guerra Fría. La gran expresión de este paradigma fue la exposición *The Family of Man*, de 1955.³⁶ Todo ello corresponde al último momento de plena hegemonía de la fotografía en los medios de masas, en la

35. Ver por ejemplo Roy STRYKER y Nancy Wood, *In This Proud Land. America 1935-1943 as seen in the FSA Photographs*, Boston, New York Graphic Society, 1973.

36. La exposición fue comisariada por Edward Steichen y se presentó en el Museum of Modern Art de Nueva York, en 1955. Posteriormente, itineró por Europa, Asia, África y Latinoamérica hasta los primeros sesenta. Ver el estudio de Eric SANDEEN, *Picturing an Exhibition. The Family of Man and 1950s America*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995.

prensa ilustrada (notablemente a través de la revista *Life*, o, en España, de las revistas *Gaceta Ilustrada* o *Destino*), antes de la llegada de la televisión en los sesenta.

El paradigma humanista se formaliza en imágenes de la gente corriente, del “hombre de la calle”. Es por ello por lo que la ciudad y la calle misma son sus grandes temas. Fotográficamente, la calle es lo opuesto al estudio, implica un trabajo con luz ambiente y con la movilidad instantánea de las cámaras de pequeño formato experimentada por los reporteros de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. La fotografía humanista de calle continúa el programa baudelairiano de la pintura de la vida moderna, en que la ciudad es el escenario del espectáculo de la modernidad. El fotógrafo se identifica con el *flâneur*. En París, Doisneau o Ronis son los emblemas del fotógrafo humanista.

Que el tema de la fotografía humanista sea la ciudad y sus vistas puede ser interpretado asimismo en función de ciertas condiciones históricas. La época posterior a la Segunda Guerra Mundial en Europa constituye un momento de emigración masiva de zonas rurales a la ciudad. El paisaje urbano se transforma con el surgimiento de las periferias residenciales para las clases populares y con la reindustrialización de ciertas zonas europeas. El entorno urbano en un contexto de rápida y radical transformación es la experiencia urbana cotidiana que la fotografía humanista visualiza en la Europa de la postguerra. La tensión entre el centro y la periferia de la ciudad, o, más concretamente, la expansión de la periferia, es un tema central, como veremos a propósito de Barcelona. Esa tensión se refiere también a la que se produce entre las formas sociales metropolitanas y cosmopolitas de la vida urbana y las formas tradicionales de la vida rural, entre el anonimato de la escala metropolitana y el comunitarismo de la escala rural. El paradigma humanista representa esta ambivalencia en las transformaciones de la ciudad a través de la atención a los barrios y lo que en ellos persiste de las formas sociales rurales.³⁷ La observación de este fenómeno de la emergencia de una clase popular desenraizada en las periferias urbanas a lo largo de los años cincuenta es quizás el tema y la cuestión política por excelencia de las poéticas “neorrealistas”, que encontramos tematizadas de manera ejemplar en la obra filmica, ensayística y literaria de Pier Paolo Pasolini.

La proliferación de representaciones del mundo rural pobre en la vanguardia fotográfica a finales de los años cincuenta coincide en España con dos fenómenos determinantes. Por un lado, la migración de la clase trabajadora campesina y rural del Sur a las ciudades del Norte para integrarse en el trabajo industrial, y, por otro lado, la emergencia de la economía del turismo y de

37. Para un análisis detallado de los temas y rasgos del paradigma humanista ver el ensayo de Peter HAMILTON, «Representing the social: France and frenchness in post-war humanist photography», en Stuart HALL (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, SAGE Publications – Open University, 1997, pág. 75-150.

las formas de promoción basadas en el uso de la imagen que le son propias, es decir la existencia de una red de circulación de imágenes impresas relativamente amplia y con capacidad de crear opinión.

En España nos encontramos con una profunda ambivalencia en las condiciones de las poéticas “neorrealistas”. Por un lado, estas imágenes son inherentes a las nociones de vanguardia fotográfica durante los años cincuenta, como puede verse en los trabajos que se publican en la revista *Afal* y en la colección de libros fotográficos “Palabra e imagen”, de la editorial barcelonesa Lumen, que son los foros fotográficos vanguardistas. Por otro lado, nos encontramos con una relativa coincidencia formal de tal vanguardia con las imágenes de España promovidas desde los organismos estatales de promoción del turismo. ¿Cómo leer tales poéticas “neorrealistas” que aparecen en España durante la dictadura? La lectura o el testimonio de las culturas rurales subalternas son relativamente indisolubles de la construcción de una imagen oficial del país, en una época en que se consolida la industria de la imagen en relación a la economía del turismo y que comporta la tipificación del carácter nacional a través de la fotografía y el libro ilustrado. En buena medida, nos encontramos que los mismos autores desempeñan un doble papel: por un lado, contribuyen a foros independientes de vanguardismo artístico y, por tanto, encarnan posibles diferentes grados de independencia respecto al Régimen; pero por otro lado, trabajan para el Estado, para la dictadura.

La poética documental de la historia subalterna que, antes de la guerra, hace de la región extremeña de Las Hurdes la quintaesencia y el lugar emblemático del primitivismo y la pobreza rurales, con el film de Luis Buñuel *Tierra sin pan* (1933) como su gran monumento, reaparece después de la guerra en el clásico ensayo fotográfico de W. Eugene Smith, *Spanish Village*, que se publica en la revista *Life* en 1951. Fotógrafos de los años cincuenta como Oriol Maspons vuelven a las Hurdes en busca de la historia subalterna de la España de Buñuel. El barrio de La Chanca, en Almería, es otro de los lugares emblemáticos de esa exploración testimonial del mundo popular subalterno en la España de los cincuenta y de sus formas de desenraizamiento. Carlos Pérez Siquier inicia en 1957 un trabajo sobre La Chanca que no llega a publicarse como libro y que aparece en la revista *Afal*. Por su parte, el escritor Juan Goytisolo le dedica a La Chanca una novela homónima que se publica clandestinamente en París en 1962 y que incluye fotografías del mismo autor. Se reeditará en Seix Barral con una imagen de Pérez Siquier en la portada.

En la colección “Palabra e imagen” de Lumen, se publican en los primeros sesenta algunos trabajos sobre la España rural, como el de Masats, *Viejas historias de Castilla la Vieja*, los de Maspons, *La caza de la perdiz roja* o *Toreo de salón*, o el de Ontañón, *Los días iluminados*, sobre los ritos de la Semana Santa. Masats publica su libro sobre los Sanfermines en 1963. Al mismo tiempo, fotógrafos como Nicolás Muller y Català-Roca trabajan extensamente en libros sobre diferentes regiones españolas, que se publican en diversas colecciones de guías turísticas, a lo largo de los años cincuenta y sesenta, principalmente las series publicadas por las editoriales Destino en Barcelona y Clave en Madrid.³⁸ La proliferación de publicaciones sobre ciudades no es ajena a esta

lógica de un acceso popular creciente al turismo y de la emergencia del nuevo poder económico de las industrias del ocio, que en la segunda mitad del siglo XX estará en el centro de la transformación de las economías urbanas. En este periodo el mundo rural tradicional ha entrado en una fase de desaparición acelerada e irreversible y a partir de los años sesenta las ciudades van a evolucionar para acoger las nuevas clases populares convertidas en la mano de obra de la economía industrial, que pronto se van a incorporar al consumo de masas. Uno de los trabajos que recogen con mayor detalle y precisión este tránsito del mundo rural a la ciudad y la expansión de las nuevas periferias urbanas con la aparición de los polígonos de vivienda de clase trabajadora es el que realiza Oriol Maspons para el Patronato Municipal de la Vivienda en Barcelona, a lo largo de la década de los sesenta. Este trabajo puede también leerse como el final de las poéticas documentales “neorrealistas” en España.

Nueva vanguardia y libros fotográficos sobre Barcelona

El gran momento de la fotografía neorrealista-humanista en España se puede identificar con lo que el gran crítico fotográfico del periodo, Josep María Casademont, denominó la “nueva vanguardia”.³⁹ Sus focos fueron Madrid, Barcelona y Almería. En Madrid, el núcleo se constituyó en torno a lo que se ha denominado la Escuela de Madrid: el grupo La Palangana, compuesto por Cualladó, Gómez, Vielba, Masats y Ontañón, entre otros, la revista *Arte Fotográfico* y la Real Sociedad Fotográfica como el espacio social de los fotógrafos.⁴⁰ El núcleo de Almería se constituye en torno a Carlos Pérez Siquier y José María Artero y la revista *Afal*.⁴¹ En Barcelona, el aglutinante es la Associació Fotogràfica de Catalunya y, a partir de finales de los cincuenta, la Sala Aixelà, dirigida por el mencionado Casademont. No obstante, los integrantes de estos tres núcleos tenían una intensa relación entre ellos y deben verse como agentes de un mismo movimiento.

La trayectoria de la nueva vanguardia fotográfica en Barcelona se puede asimilar de manera bastante precisa con el periodo que media entre la publicación de unos pocos libros, de 1954 a 1964. Se abre con el trabajo seminal de

38. Ver el estudio de Carmelo VEGA, *El turista interminable. Francesc Català-Roca y Nicolás Muller en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 2005.
39. Josep María CASADEMONT, «La nueva vanguardia», en David BALSELLS y Jorge RIBALTA (ed.), *Joan Colom. Fotografías de Barcelona, 1958-1964*, Madrid y Barcelona, Ministerio de Cultura, Fundación Telefónica y Lunwerg, 2004, que es un fragmento de su texto más amplio «La fotografía», en Enric JARDÍ (ed.), *L'art català contemporani*, Barcelona, Proa, 1972, pág. 431-455; ver también su texto «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*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pág. 261-285.
40. Sobre la Escuela de Madrid, ver Rafael LEVENFELD (ed.), *Fotógrafos de la Escuela de Madrid. Obra 1950-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.
41. Sobre AFAL, ver el estudio de Laura TERRÉ, *Historia del grupo fotográfico AFAL 1956-1963*, Utrera, Photovision, IG Fotoeditor, SL, 2006.

Català-Roca, con su libro sobre Barcelona de 1954,⁴² y culmina y concluye diez años después con los libros de Xavier Miserachs, *Barcelona blanco y negro*,⁴³ y de Joan Colom, *Izas, rabizas y colipoterras*.⁴⁴ Esos libros, todos ellos de gran difusión popular, 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 bien entrados los ochenta, por no decir hasta el periodo olímpico de los primeros noventa. Por ejemplo, es elocuente que, en los últimos setenta, el ilustrador y diseñador Javier Mariscal, cuyo protagonismo en la nueva imagen emblemática de la ciudad del periodo olímpico de finales de los ochenta es fundamental, encontrase inspiración en el libro *Barcelona blanco y negro*.⁴⁵ Podemos por tanto plantear que el impacto de esas imágenes fue enormemente duradero y es en relación a ellas como debemos entender las nuevas imágenes populares de los ochenta y del periodo pre-olímpico.

El libro de Català-Roca de 1954 supuso una ruptura con la anterior imagen de la ciudad, idílica y monumental, propagada sobre todo a través de la *Guía de Barcelona* de Carles Soldevila, cuya edición de 1951 contaba con fotografías de diversos autores que, en conjunto, presentaban una imagen edulcorada y pintoresca de la ciudad, previa a los códigos de la fotografía humanista y más cercana a los tópicos pastorales del pictorialismo y del paradigma de la ciudad monumental.

El libro de Català-Roca mostraba por primera vez el cambio, la arquitectura moderna en la ciudad, las periferias, la espalda de la ciudad, el *terrain vague...* Marcó el inicio de la nueva centralidad de este fotógrafo en la escena local, una centralidad que se prolongó ampliamente, quizás hasta los setenta, sobre todo por su vínculo con los arquitectos más avanzados de la ciudad y su posición casi monopolística en la fotografía de la nueva arquitectura. También Català-Roca trabajó ampliamente para diversos encargos de alcance estatal y se convirtió en el nuevo prototipo de fotógrafo profesional moderno en España. Su libro sobre Barcelona abrió el terreno de la vanguardia fotográfica donde, en años inmediatamente sucesivos, irrumpirían autores como Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Leopold Pomés, Ramon Masats, Ricard Terré, Joan Colom o Eugeni Forcano, entre otros.

42. Luis ROMERO, *Barcelona*, con fotografías de Francesc Català-Roca, Barcelona, Barna, 1954.

43. Xavier MISERACHS, *Barcelona blanco y negro*, Barcelona, Aymà, 1964.

44. Camilo José CELA, *Izas, rabizas y colipoterras. Drama con acompañamiento de cachondeo y dolor de corazón*, con fotografías de Juan Colom, Barcelona, Lumen (Colección Palabra e Imagen), 1964.

45. Marta Sentís explica: «Quan vaig tornar a casa aquella tarda de tardor dels 70 amb el meu *Barcelona blanco y negro* d'ocasió, Mariscal me'l va arrencar de les mans. Estava dibuixant el seu *ABC* *Dari il·lustrat* i el llibre de Miserachs li va proporcionar un valuosí arxiu de tipus i d'atmosferes, un ràpid i incisiu recorregut per la ciutat. Ràpidament, sota el tremp de Mariscal, el degradat de grisos de la imatge de Montjuïc es va convertir en una tinta xinesa representant de la lletra M. El venedor de la foto 170 del mateix llibre va passar a l'*ABC* *Dari* com a prototípus del botiguer català que fascinava tant Mariscal» (Marta Sentís, «L'ull atent», *Nexus*, 21 (diciembre 1998), pág. 56).

Si el libro de Català Roca da cuenta de la vida popular en la ciudad y la irrupción de la nueva arquitectura y la expansión urbana, el libro de Miserachs, *Barcelona blanco y Negro*, de 1964, posiblemente el mejor libro fotográfico de la segunda mitad del siglo XX en España, documenta las transformaciones urbanas y sociales de los sesenta: la inmigración, el desarrollo de los polígonos, la llegada del turismo de masas y la nueva cultura del consumo, siguiendo el modelo de los libros de William Klein.

En la década de los sesenta, la mencionada colección “Palabra e Imagen” de la editorial Lumen se convirtió en el principal espacio de visibilidad para la fotografía española más avanzada y fue en ella en donde aparecieron algunos libros con fotografías de Barcelona que contribuyeron a configurar una imagen popular de la ciudad, entre ellos *Toreo de salón*, de Oriol Maspons y Julio Ubiña, publicado en 1963, que mostraba la vida de los aprendices de torero en algunas zonas del Poble Sec y, sobre todo, el mencionado *Izas, rabizas y colipoterras*, de Joan Colom, aparecido en 1964, que presentaba una selección de fotografías de prostitutas realizadas en el Barrio Chino y que constituyan el producto más depurado de la concepción del reportaje humanista propio de la nueva vanguardia barcelonesa, en el que la idea de serie casi cinematográfica y la aleatoriedad del encuadre de las imágenes, realizadas sin mirar por el visor, llegaban a sus últimas consecuencias. Las prostitutas pueden ser entendidas en un sentido alegórico (de identificación por parte del fotógrafo y, por extensión, por parte del espectador) como la condición de la ciudadanía sometida bajo la dictadura.

En conjunto, estos libros fueron de gran influencia en la percepción popular y promovieron esa representación del sujeto popular victimizado propia de los códigos de la fotografía humanista, que en España corresponde a la vez al momento álgido de la dictadura. Esta identificación entre la fotografía humanista, el sujeto popular como víctima y la suspensión del estado democrático liberal constituye en España una confluencia histórica compleja, lo cual hace que la lectura política de la fotografía humanista española no encaje exactamente con las lecturas que se han hecho de esta corriente en Francia o Italia.⁴⁶

La radicalización y descomposición del paradigma humanista: la transición y las “guías secretas”

El paradigma neorrealista-humanista ha producido el vocabulario fundamental para la fotografía de reportaje en lo que queda de siglo. En buena medida, el paradigma sigue activo aún hoy, pese a las críticas de que es objeto a partir

46. Sobre Colom, su lectura histórico-política y las condiciones de la nueva vanguardia ver David BALLELLS y Jorge RIBALTA (ed.), *El Carrer. Joan Colom a la Sala Aixelà, 1961*, Barcelona, MNAC, 1999; y en BALLELLS y RIBALTA, *Joan Colom. Fotografías de Barcelona, 1958-1964...* Me he referido al problema de la lectura política de la “nueva vanguardia” con más detalle en mi artículo «AFAL como síntoma. La ambivalencia de la vanguardia fotográfica española», *El Viejo Topo*, 228 (enero 2007).

de los años sesenta y setenta, y a pesar de haber llegado ya a su límite estético en los primeros sesenta. Josep Maria Casademont situaba el final del ciclo innovador de la “nueva vanguardia” en 1964, coincidiendo con la publicación de los libros de Miserachs y Colom antes mencionados. Casademont, de manera muy precisa, situaba a Colom como la culminación de este movimiento en tanto que su uso de la serialidad, el encuadre aleatorio y la imagen del sujeto popular victimizado encontraban un punto insuperable.⁴⁷ A partir de ese momento, el paradigma humanista deja de ser un espacio de innovación y es interiorizado por los fotógrafos como el idioma propio del reportaje.

En los años finales del franquismo, el creciente peso del movimiento social de oposición hacia la gestión urbana de Barcelona bajo la dictadura adopta formas de visibilidad difusa, subterránea. Las imágenes que intentan dar visiones críticas de la ciudad se producen fuera del ámbito de la cultura fotográfica y en espacios periféricos respecto al periodismo o la fotografía editorial. Es aquí, en estos espacios menores, donde se gesta el nuevo fotoperiodismo que eclosionará a mitad de los setenta, al final del franquismo y con la Transición, con autores como Manel Armengol, Joan Guerrero, Jordi Socias, Kim Manresa o Anna Turbau, entre otros. Un espacio donde el nuevo reportaje urbano con voluntad crítica se visibiliza es en las “guías secretas” de Barcelona. Su precedente se puede encontrar en el libro *Això també és Barcelona*, con texto de Josep Maria Espinàs, ilustraciones de Cesc y fotografías de Maspons y Ubiña, que aparece en 1965.⁴⁸ Se trata de una guía turística que aspira a circular en los circuitos del turismo internacional y de ahí que se publique en varios idiomas. Pero su recorrido por la ciudad pretende mostrar la otra cara de la visión oficial, la que queda fuera de las guías e itinerarios y que es un precedente para trabajos posteriores y más abiertamente políticos. En 1971 aparece *Barcelona pam a pam*, de Alexandre Cirici, con fotografías nuevamente de Maspons, que tiene sucesivas reediciones y reimpressiones hasta entrados los ochenta, y cuya introducción se titula de manera elocuente «Una altra Barcelona».⁴⁹

La idea de utilizar o apropiarse del formato de las guías turísticas para visibilizar formas de cultura y resistencia popular continúa y tiene su expresión más radical, consciente y conocida en la *Guía secreta de Barcelona*, de José María Carandell, publicada en 1974, con fotografías de Jordi Socias, y reelaborada en una segunda edición aparecida en 1982, con fotografías de Colita.⁵⁰ Estas “guías secretas” de Carandell, de gran difusión en su momento, no sólo dan cuenta del lado oscuro de la ciudad, en particular del centro histórico. En

47. CASADEMONT, «La fotografía...», pág. 450.

48. Josep Maria ESPINAS, *Això també és Barcelona*, con ilustraciones de Cesc y fotografías de Oriol Maspons y Julio Ubiña, Barcelona, Lumen, 1965. Se publican ediciones en diversos idiomas.

49. Alexandre CIRICI, *Barcelona pam a pam*, Barcelona, Teide, 1971, con fotografías de Oriol Maspons.

50. José María CARANDELL, *Guía secreta de Barcelona*, Madrid, Al-Borak, 1974; y *Nueva guía secreta de Barcelona*, Barcelona, Martínez Roca, 1982.

ellas, el mito de los bajos fondos de la ciudad, el Barrio Chino principalmente, se dota de contenido político y se vincula con formas de vida subalterna y disidente reprimidas por las representaciones oficiales y “normalizadoras” de la ciudad. Estas contra-guías, documentos de la “otra Barcelona”, intentan ser una crónica de la vitalidad no sólo de las clases populares sino de la sociedad civil en general bajo la Dictadura, de sus formas clandestinas de resistencia («en Barcelona se reorganizaba la cultura catalana al socaire de ideas catalanistas, sociales e, incluso, esotéricas, en pequeños grupos, durante la década del cuarenta, en los momentos de máxima dificultad para la expresión en catalán»⁵¹) y, particularmente, de sus procesos de recomposición, que culminan con los síntomas de la emergencia de un movimiento popular en los años setenta, coincidiendo con el final de la Dictadura y con la consiguiente irrupción en la esfera pública de nuevos comportamientos sociales. Carandell hace en el prólogo un breve recorrido por las organizaciones políticas de la clase trabajadora antes de la Guerra Civil y su recomposición clandestina posterior, con el movimiento nacionalista catalán como eje, y narra cómo todo ello confluye en un movimiento opositor de amplios sectores en los años sesenta. Las “guías secretas” dan cuenta de un momento de apertura social y política previa a la normalización de 1982 en adelante, de una eclosión de las subculturas en la esfera pública. Se trata de un periodo relativamente breve de intensa experimentación social característico de la segunda mitad de los setenta en Barcelona, una corta “edad de oro” en los movimientos populares y culturales en la ciudad que producirá manifestaciones artísticas muy influyentes (desde el nacimiento de la industria del cómic hasta las primeras experiencias de televisión local, pasando por una nueva escena musical y teatral), que a partir de los primeros ochenta será absorbida por las políticas culturales oficiales.

51. CARANDELL, *Guía secreta...*, pág. XV.



Fotografías de Francesc Català Roca. Museu de Valls (Dipòsit de la Direcció General de Patrimoni Cultural) y Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra.





Fotografías de Joan Colom (c. 1959). Museu Nacional d'Art de Catalunya.



JUNE 1150 AM
University Campus, 101
West 11th, Austin
801-3333 (ext. 11111)
1992
Interim professor
University of Texas at Austin



JOHN COULSON
McGraw-Hill, Inc.
1201 Avenue of the Americas
New York, NY 10020-3211
(212) 512-1650
FAX: (212) 512-1652







Cuadernos de arquitectura, 1965. Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. En primer plano, los libros *Un mundo insospechado en Barcelona*, de J. E. Vilaró (1945), y *Al sud-oest del riu Besòs*, d'A. Matas Pericé (1970).

Reconstrucción de Barcelona, 1979-1992

El origen del modelo Barcelona

En 1979 se restituyó el Ayuntamiento democrático en Barcelona y se crearon las condiciones políticas para que la ciudad entrase en un periodo de intensa transformación urbana, que tuvo su catalizador en la designación, en 1986, de la ciudad como sede de los Juegos Olímpicos de 1992. Este periodo, con Narcís Serra como alcalde entre 1979 y 1982 y Pasqual Maragall entre 1982 y 1997, contó con una política urbanística muy dinámica (en buena medida, el centro de las políticas locales) surgida de una generación de arquitectos, urbanistas y técnicos formados en las luchas tardo-franquistas y que, a partir de la llegada de las izquierdas al poder municipal, pudo poner en práctica de manera exitosa un urbanismo renovador socialdemócrata en un contexto metropolitano de grandes déficits y de gran necesidad de reconstrucción social y urbana.⁵² La idea central de esta intensa actividad urbanística fue justamente la recuperación o –como expresó Oriol Bohigas, uno de los principales ideólogos del proceso– “reconstrucción” de Barcelona.⁵³

En general, este periodo es percibido como el de una ciudad en cambio permanente. Los cambios más importantes en la visión de la ciudad se pueden diferenciar en dos momentos, que corresponden aproximadamente a antes y después de 1986. Un primer momento es la respuesta al urbanismo de dignificación del espacio público que genera polémicas en torno a las nuevas “plazas duras”, es decir una recepción ambivalente del nuevo lenguaje arquitectónico y diseño urbano de corte funcional y minimalista. Por otro lado, y ya en la segunda mitad de los ochenta, las obras olímpicas –que convierten la zona litoral de Poblenou en un inmenso terreno en construcción– y las intervenciones infraestructurales del cinturón de circunvalación dan lugar a una nueva percepción de los espacios residuales, en proceso de incorporación al diseño urbano, y a una atención hacia los espacios tradicionalmente periféricos, vinculados a la actividad industrial, que históricamente han sido la espalda de la

52. Ver Juli ESTEBAN, *El projecte urbanístic. Valorar la perifèria i recuperar el centre*, Barcelona, Aula Barcelona (Fundació Bosch i Gimpera, Universitat de Barcelona), 1999 (Model Barcelona Quaderns de gestió).

53. Oriol BOHIGAS, *Reconstrucció de Barcelona*, Barcelona, Edicions 62, 1985. Este libro condensa el ideario de la acción urbanística en la Barcelona contemporánea.

ciudad. Tales espacios no han sido integrados en las imágenes del periodo franquista más que en términos de espacios ambiguamente urbanos, connotados negativamente por la percepción hacia los entornos industriales y del trabajo como los espacios necesariamente reprimidos, invisibles en la imagen de la ciudad.

Nuevas políticas de comunicación: la imagen oficial del 92

En la década de los ochenta se produce un gran cambio en los códigos institucionales de auto-representación de la ciudad. El origen de ese cambio en las políticas municipales de comunicación se sitúa a mitad de la década, hacia 1984, con la creación de la Direcció de Comunicació Corporativa, vinculada a las nuevas necesidades derivadas de la aspiración de la ciudad a ser sede olímpica, finalmente lograda en 1986.⁵⁴ Es a partir de ese momento cuando se adoptan estrategias comunicativas siguiendo los códigos y métodos de la publicidad y se lanzan varias campañas de cambio de imagen de la ciudad, como las célebres “Barcelona més que mai” o “Barcelona posa’t guapa”, y exposiciones de los nuevos proyectos urbanos, que a partir de entonces serán recurrentes, con períodos de mayor o menor intensidad en función de los eventos y los ritmos electorales en curso.

Si hacemos un seguimiento de las publicaciones del Ayuntamiento, es constatable el paso progresivo de un tipo de publicación técnica en que las imágenes son planos y fotografías funcionales, a principios de los ochenta, hacia publicaciones donde la fotografía aumenta de tamaño y en protagonismo y se vincula a la representación de las intervenciones en espacios públicos y las nuevas obras arquitectónicas, a finales de la década. A menudo, estas publicaciones se vinculan a exposiciones institucionales que a lo largo de los ochenta proliferarán con la misión de dar publicidad a las operaciones urbanísticas del 92 y fomentar los consensos sociales.

Se puede seguir la evolución a través de cuatro publicaciones institucionales sobre Barcelona: *Plans i projectes per a Barcelona 1981/82*, de 1983, que describe la ciudad pre-olímpica con el estilo funcional de la primera etapa de la municipalidad democrática, caracterizada en general por una falta de uso de imágenes fotográficas; *Barcelona Spaces and Sculptures 1982-86*, que corresponde a una exposición celebrada en la Fundació Miró en 1987 para dar cuenta de una de las intervenciones más exitosas del nuevo urbanismo de los ochenta, el de la recuperación y dignificación de los espacios públicos; *La ciutat i el 92*, corresponde a la primera gran exposición institucional sobre las operaciones de cara al 92, organizada por Olimpiada Cultural en 1988, en el Edificio de las Aguas de la calle de Wellington (significativamente el libro

54. En el libro que hace crónica de la evolución de las formas de comunicación municipal se sitúa el inicio en 1984. Según Enric Casas, director de comunicación corporativa del Ajuntament: «Ben aviat, el 1984, l'Ajuntament es va adonar que calia explicar als ciutadans la transformació de la ciutat, que té el seu punt culminant en els Jocs olímpics de 1992» (70 x 100. *Imatges de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2003, pág. 14).

incluía un portafolio de Manel Esclusa sobre el propio edificio, emblemático de la voluntad de recuperación de arquitecturas singulares en la ciudad y del papel de este fotógrafo, al que luego me referiré, en la configuración de la imagen de la ciudad promovida institucionalmente); y *Barcelona, 4 visions*, de 1991, que ofrece opiniones sobre la ciudad por parte de cuatro personas que tuvieron un papel significativo en la transformación del 92, en particular de Javier Mariscal, el más importantes artífice de la nueva imagen de la ciudad en la era olímpica.⁵⁵

En tal contexto, ¿qué capacidad tiene el paradigma humanista en 1992 para dar cuenta de la transformación de Barcelona? Durante la celebración de los Juegos Olímpicos, Maspons, Miserachs y Colita se auto-encargaron un trabajo de documentar la vida de la calle durante los quince días de duración del gran evento. Expectantes de un encargo institucional que nunca llegó, los fotógrafos se lanzaron finalmente a la calle con la perspectiva de realizar un libro sobre el evento, que finalmente se materializó en el volumen *Barcelona 92. Quinze dies d'eufòria*.⁵⁶ Estos fotógrafos construyen una representación del evento que se articula como una celebración de la vida de la calle y una fascinación por la multiplicidad y la imaginación popular en las formas de ocupar de manera festiva el espacio público. El libro se cierra significativamente con una imagen de Pasqual Maragall sonriente en una hamaca, con lo cual el libro se convierte en un homenaje al alcalde. Denota sintonía con la imagen idealizada y consensual de la ciudad, promovida por el poder local en el periodo olímpico. Su complicidad es también generacional con la clase dominante en el poder local, es decir, que la Barcelona olímpica puede entenderse como la culminación del proyecto político de una generación, crecida bajo el franquismo y protagonista de la gran transformación de los ochenta.

Este trabajo, manifiestamente realizado en blanco y negro, puede ser visto como el último estertor del reportaje humanista, una especie de auto-parodia colectiva de los propios trabajos de estos fotógrafos de los sesenta, y en particular del magno *Barcelona blanco y negro*, pero ya incapaces de dar cuenta de la nueva complejidad de la ciudad. En el 92, la calle ya no es el espacio del sujeto popular de los cincuenta y sesenta sino un espacio de consumo de las nuevas clases medias. Además, la calle se ha convertido en un escenario de representaciones en conflicto, ha sido ocupada por la publicidad, y las tecnologías sociales del consenso institucional crean unas condiciones que el reportaje humanista no puede ya representar más que de manera anecdotica. Este trabajo, en suma, ya no puede tener los efectos en las formas de percibir y representar la ciudad que tuvieron los trabajos de estos fotógrafos en los sesenta.

55. *Plans i projectes per a Barcelona 1981/82*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1983; *Barcelona spaces and Sculptures 1982-86*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona i Fundació Miró, 1987; *La ciutat i el 92*, Barcelona, Olimpiada Cultural i Ajuntament de Barcelona, 1988; *Barcelona, 4 visions*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991.

56. Lluís PERMANYER, COLITA, Oriol MASPONS y Xavier MISERACHS, *Barcelona 92. Quinze dies d'eufòria*, Barcelona, Àmbit, 1992.

En realidad, en la Barcelona de los últimos ochenta y primeros noventa no es la fotografía la que determina la imagen de la ciudad y de su futuro emergente, porque la ciudad está aún en construcción, y no será hasta los noventa cuando el cambio podrá ser visible y por tanto fotografiado. En el 92, la ciudad emergente se representa a través de dibujos y de *renders* arquitectónicos. Por un lado, tenemos los omnipresentes dibujos de Mariscal, diseñador oficial de los Juegos y la mascota olímpica. Por otro lado, tenemos los esquemas y las proyecciones arquitectónicos de la ciudad futura, la ciudad nueva pero aún no visible. Pero sobre todo la imagen del 92 es televisiva: la ciudad se transforma en un plató. Los Juegos son en ellos mismos un evento de carácter comunicativo y de las industrias culturales, con consecuencias económicas decisivas para el futuro de la ciudad.⁵⁷

El papel de Mariscal en la imagen de Barcelona en la segunda mitad de los ochenta es fundamental. En 1987 Mariscal había sido invitado por el comité olímpico a participar en el concurso de la mascota olímpica. Al año siguiente se hizo oficial su triunfo en el concurso y, desde entonces, el trabajo de este diseñador se convirtió en la marca o el emblema oficial de la ciudad, y sus dibujos proliferaron ampliamente, mucho más allá de la mascota olímpica. Con esta nominación se institucionalizó una imagen de la ciudad como asociada a las industrias del diseño (que durante los ochenta fue un discurso característico en Barcelona) y, de ahí, una imagen de ciudad creativa, emprendedora e industrial de acuerdo con las nuevas exigencias de la época. En 1989 se presentó una gran exposición de Mariscal en el puerto de Barcelona, titulada *Cien años en Barcelona*. La exposición, instalada en un barco anclado en el muelle, hacía un recorrido por la obra de este artista y le consagraba como el artista oficial de la Barcelona de los ochenta y como el emblema de los discursos de renovación urbana basados en la creatividad y el sector terciario, así como en la construcción de un discurso y una imagen de marca de la ciudad competitiva en el mercado global de la nueva economía post-industrial.

La presencia de Mariscal y la influencia de sus dibujos de connotaciones infantiles, herederos tanto de Disney como de la tradición *underground* de Robert Crumb, amoral y libertaria, fueron absolutas. La imagen de la ciudad futura fue una imagen regida por el potencial del dibujo para la elucubración fantástica, no limitada por ningún principio de realidad. Sus dibujos se apropiaban de formas de iconografía popular y proponían una ciudad entendida como una suerte de Disneylandia mediterránea de formas blandas, una arcaidad ácrata a la medida del deseo de una nueva clase, bohemia pero dirigente, sin aparentes responsabilidades ni obligaciones, ajena a los conflictos, las desigualdades y las diferencias.

57. Ver en este sentido el estudio de Miquel DE MORAGAS, «Comunicació i cultura, un únic projecte: Barcelona'92», *Papers. Revista de sociología*, 38 (1991), pág. 9-32.

58. Para una descripción más detallada del contexto, transformaciones y antagonismos de la cultura fotográfica barcelonesa de la segunda mitad de los setenta ver: Jorge RIBALTA, «Representaciones de la reconstrucción de Barcelona (1979-1992). Notas para un estudio», en RIBALTA (ed.), *Barcelona 1978-1997. Manolo Laguillo...; AFAL como síntoma...» y Joan Fontcuberta como historiador de la fotografía española*, introducción al libro de escritos de Joan FONTCUBERTA, *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, pág. 7-18.

La nueva topografía y el estilo documental a finales de los setenta

A mitad de los setenta se estaban consolidando algunos cambios esenciales en la estructura de la cultura fotográfica en Barcelona que iban a determinar el discurrir de la fotografía en el nuevo sistema artístico que se institucionalizó durante la transición.

De entrada, es en este momento cuando surge el mercado fotográfico tal como lo entendemos hoy, con la apertura de las primeras galerías comerciales de obra fotográfica (Spectrum, Fotomanía, Procés, etc.). Es decir, se constituye una escena incipiente de galerías fotográficas a imitación del modelo del mercado artístico. Esto supone un cambio estructural respecto a los espacios expositivos constituidos durante los sesenta alrededor de la industria audiovisual amateur y cuyo espacio representativo por excelencia fue en Barcelona la Sala Aixelà (dirigida por el mencionado Casademont y cerrada en 1975). La emergencia de las galerías comporta un desplazamiento del espacio discursivo dominante de la fotografía en la esfera pública; el paso, por así decir, de la página impresa a la exposición.

En este contexto, se dan condiciones para una nueva “política de los autores”, esto es, para que los fotógrafos busquen formas de legitimidad social a partir del modelo del artista autónomo que produce obra para ser expuesta y vendida. El fotógrafo creativo marca una doble ruptura con el modelo precedente, en el sentido ya mencionado de desbordamiento del espacio discursivo y de visibilidad social de la fotografía centrado hasta entonces eminentemente en la página impresa, sea de las revistas o de los libros, pero también en el sentido de que su trabajo ya no parte de un encargo profesional ni se atiene por tanto a sus imperativos, sean de la publicidad o el reportaje o los diversos campos de la fotografía profesional. La irrupción de una nueva generación de autores se establece pues sobre un relativo antagonismo entre fotografía creativa y reportaje o fotografía útil.

En un contexto de recomposición de las instituciones democráticas, los propios fotógrafos asumen los diversos papeles de historiadores, críticos, promotores, docentes, editores, etc., es decir todos los papeles en la construcción de la cultura fotográfica en la esfera pública y de las condiciones de posibilidad para su trabajo. Los nuevos grupos de fotógrafos creativos promueven acciones de política cultural a partir de un modelo de festival, en buena medida inspirado por los Rencontres Internationales de la Photographie de Arles, con el objetivo de sensibilizar a la opinión pública y a las administraciones culturales sobre la importancia del patrimonio fotográfico y la necesidad de que la fotografía entre en las políticas culturales. De ahí saldrá en 1982 la Primavera Fotográfica, que será el buque insignia de las políticas hacia la fotografía en el contexto catalán y el modelo para festivales semejantes por todo el Estado español durante los ochenta.⁵⁸

Es también en este momento cuando aparece la noción de documental de exposición. En los setenta, el estilo documental se renueva a partir de los postulados de la “nueva topografía”, una estética fotográfica que cataliza en la exposición *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape*, que

se presentó en 1975 en el museo de la George Eastman House de Rochester.⁵⁹ Esta elocuente exposición sobre las nuevas prácticas fotográficas que estaban emergiendo tanto en Estados Unidos como en Europa, buscaba plantear un estado de la cuestión sobre la fotografía documental en su época, justamente caracterizada por la pérdida de la evidencia del naturalismo del documento fotográfico. El efecto de *New Topographics*, una pequeña y modesta exposición, fue no obstante de largo alcance y dio cuenta de la eclosión de una multiplicidad de prácticas documentales “topográficas” en diferentes capitales occidentales. Fue sintomática de una redefinición del estilo documental en fotografía.

La estética de la “nueva topografía” intentaba actualizar la gran tradición formalista moderna anglosajona, que arranca del emblemático “estilo documental” de Walker Evans y de clásicos americanos como Ansel Adams, y se reelabora tras la Segunda Guerra Mundial incorporando elementos derivados de la abstracción con autores como Harry Callahan y Aaron Siskind. Pero se diferencia de esa tradición en el modo en que incorpora elementos derivados de las prácticas seriales del conceptualismo fotográfico de los sesenta, de Bernd y Hilla Becher, Ed Ruscha, Dan Graham o Robert Smithson, principalmente. También se caracterizaba por recuperar la gran tradición topográfica del paisajismo del Oeste americano del siglo XIX, de autores como Carleton Watkins o Timothy O’ Sullivan.⁶⁰ Y de ahí se derivaba el uso de cámaras de gran formato, que comportaban un método de trabajo lento y contemplativo y una gran atención al detalle de la imagen.

Este documental neo-topográfico se caracterizaba particularmente por su atención a los procesos urbanos y no era ajeno a visiones críticas de la explotación y destrucción de los entornos naturales, así como de las formas del urbanismo de los suburbios propio de las grandes metrópolis americanas.

En Estados Unidos, fotógrafos cultivadores de este estilo, como Robert Adams, Stephen Shore o Lewis Baltz, mostraban la destrucción del paisaje y de la arquitectura vernácula y la proliferación de una nueva arquitectura estandarizada sin historia. Fotógrafos europeos, principalmente alemanes, como Michael Schmidt, Thomas Struth o Heinrich Riebesehl, fotografiaban la proliferación de arquitectura sin atributos, los suburbios y polígonos. Los Becher constituyeron una figura de referencia para la nueva topografía, que hacía de puente entre ambos lados del Atlántico.

La “nueva topografía” dominó las estéticas fotográficas documentales de forma perdurable en el último tercio del siglo XX e influyó en los usos de la

59. *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape*, comisariada por William Jenkins y con la participación de Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd y Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore y Henry Wessel jr., Rochester, International Museum of Photography, George Eastman House, 1975. Sobre el significado e impacto de esta exposición en la cultura fotográfica norteamericana véase Jonathan GREEN, *American Photography. A Critical History. 1945 to the Present*, New York, Harry N. Abrams, 1984.

60. La primera gran exposición en Estados Unidos del paisajismo del XIX es también de este momento: Weston J. NAEF y James N. Wood, *Era of Exploration. The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*, New York, Albright-Knox Gallery y The Metropolitan Museum, 1975.

fotografía en campañas institucionales a partir de los años ochenta. En Francia, inmediatamente después de la llegada al poder del Partido Socialista y al inicio de la era Mitterrand se promovió la que sería la última de las grandes campañas o misiones fotográficas del siglo xx, la Mission Photographique de la DATAR, para documentar las transformaciones del paisaje en Francia como consecuencia de la nueva economía post-industrial, las nuevas infraestructuras y el urbanismo de baja densidad, que se realizó entre 1984 y 1988.⁶¹ La Mission de la DATAR tuvo un gran efecto en Europa, contribuyó a una nueva sensibilidad respecto al paisaje nacional y su representación fotográfica y generó una nueva cultura del encargo fotográfico, en el sentido de influir en la proliferación de proyectos fotográficos locales y regionales por toda Europa en los años ochenta y primeros noventa. Este proyecto es sintomático no solamente del paisaje de la nueva economía en Europa, sino también de las nuevas relaciones de arte, economía y política que proponía la socialdemocracia francesa en los ochenta y de la búsqueda de una política cultural capaz de transformar las condiciones tradicionales del arte en la esfera pública. La DATAR fue un gran experimento de política cultural que revisó la centralidad de la fotografía como un medio artístico híbrido, entre las tradiciones de las bellas artes y la creación de opinión en la era de los medios de comunicación.

Podemos rastrear la recepción del documental topográfico en España en el tránsito de los setenta a los ochenta, con el surgimiento de un documental urbano que se aparta de la tradición humanista. Humberto Rivas y Manolo Laguillo están entre los pioneros de esa tendencia documental.

Humberto Rivas ocupó el papel de precursor del nuevo documental formalista. Representaba en Barcelona un vínculo con la tradición de la fotografía moderna más allá de las constricciones de la historia local, es decir con una modernidad internacional que no ha estado sometida a la dictadura y que entroncaba con la nueva vanguardia argentina de los años sesenta, que se reunía en el célebre Instituto Di Tella. Rivas, afincado en Barcelona desde 1977, fue pionero, junto a Laguillo, en la atención hacia las zonas periféricas de la ciudad, las zonas olvidadas, arruinadas, en decadencia. A diferencia de Laguillo, Rivas prefería un tono solemne y oscuro, melancólico, y en sus imágenes de la ciudad apenas aparecían escenarios céntricos y arquitecturas modernas. Su tono era marcadamente nostálgico y sus imágenes configuraban una ciudad de arrabales, deshabitada, oscura, sin atributos locales específicos. Sus imágenes de Barcelona no eran muy diferentes de las de Buenos Aires u otros lugares.⁶²

61. Siglas de la Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale. Se trataba de un proyecto inspirado en la Mission Héliographique de 1851, promovido por el Estado francés, bajo la dirección de Bernard Latarjet y François Hers. En este proyecto participaron fotógrafos de diversas generaciones y procedencias, como Robert Doisneau, Lewis Baltz, Gabriele Basilico, Frank Gohlke, Holger Trülsch, Sophie Riestelhueber, Gilbert Fastenaekens, Christian Milovanoff, Jean-Louis Garnell o Suzanne Lafont, entre otros. Ver el libro editado por LATARJET y HER, *Paysages Photographies: En France les années quatre-vingt. Mission Photographique de la DATAR*, París, Editions Hazan, 1989.

62. El trabajo de Humberto Rivas está documentado en varias publicaciones, entre ella cabe destacar su más reciente retrospectiva: David BALSELLS (ed.), *Humberto Rivas. El fotógrafo del silencio*, Barcelona, MNAC, 2007.

En 1978, Manolo Laguillo empezó a realizar fotografías de Barcelona con una cámara de gran formato. Parte de sus salidas las hizo acompañado de Humberto Rivas, que ya entonces y recién llegado de Argentina jugó un papel importante en la fotografía española contemporánea en tanto que importador de una tradición documental moderna que rompía con el modelo local del reportaje humanista.⁶³ A diferencia de Rivas, Laguillo adoptaba un estilo seco y directo, fiel al modelo de Walker Evans, que era su principal inspiración, libre de sentimentalismo y favorable a las tomas frontales y las geometrías simples, claras. Un estilo que no se alejaba en lo esencial de las convenciones descriptivas de la fotografía de arquitectura y, en este sentido, entroncaba más que cualquier contemporáneo suyo en España con los códigos y la sensibilidad de la “nueva topografía”. La persistencia en ese estilo ha hecho de él un artista singular y de referencia para el documentalismo urbano, en particular en Barcelona, a partir de ese momento. El trabajo de Laguillo ha sido indisoluble de la representación de la ciudad y sus transformaciones, y ha establecido un estándar que será un modelo para los fotógrafos de arquitectura en Barcelona a partir de él, superando el modelo anterior establecido por Català-Roca. Desde mitad de los ochenta, Laguillo recibió encargos por parte de arquitectos para documentar obras. Particularmente significativo fué su trabajo para Josep Lluís Mateo, Josep Llinàs y Eduard Bru.

Laguillo fué también pionero en fotografiar las periferias de la ciudad. Su trabajo entre 1979 y 1983 constituyó una nueva cartografía de Barcelona en donde los tópicos dominantes de la oposición centro-periferia empezaban a cambiar. Laguillo fotografiaba los polígonos del Besòs, las zonas industriales de Poblenou, los alrededores de la zona portuaria, zonas del Eixample, etc., todo ello en imágenes descriptivas, despobladas y con un tono contenidamente melancólico, y construía así una imagen de Barcelona con un notable sentido histórico, la ciudad traumatizada surgida de la dictadura.⁶⁴

Joan Fontcuberta realizó entre 1981 y 1984 una serie de paisajes urbanos nocturnos en los que pretendía estudiar la morfología industrial en el entorno urbano. En esa serie fotografió el puerto, zonas de Poblenou y otras áreas fabriles de la ciudad. Estas imágenes nocturnas eran una derivación de trabajos suyos anteriores en los que buscaba visualizar aspectos fantásticos en lo cotidiano, una reactualización de postulados propios de la tradición surrealista (de lo «fantástico social» de Pierre MacOrlan) y que se vinculaba asimismo con sus trabajos de des-familiarización de lo cotidiano que teorizó a partir de la noción de “contravisión”,⁶⁵ como su particular elaboración de las tesis de

63. La influencia de Humberto Rivas en la comunidad fotográfica barcelonesa y en particular en Manolo Laguillo, alumno de Rivas en el Grup-Taller d'Art Fotogràfic, está documentada en el número monográfico de la revista *Photovision*, titulado «Humberto Rivas: entre dos generaciones», nº 21, sin fecha (c. 1990), coordinado por Manolo Laguillo.

64. El trabajo de Manolo Laguillo sobre Barcelona está documentado en RIBALTA, *Barcelona, 1978-1997. Manolo Laguillo...*

65. Joan FONTCUBERTA, «Contravisiones: La subversión fotográfica de la realidad», *Nueva Lente*, 75 (junio 1978), pág. 37-40.

crítica de la representación y del naturalismo fotográfico propias de los debates de los setenta y ochenta. Con este trabajo hizo una exposición en la Sala Arcs, de Barcelona en 1984.⁶⁶ Aunque Fontcuberta practicaría antes y, ocasionalmente, después de este trabajo este tipo de documental urbano, no es precisamente esta actividad la que caracterizará su trabajo, que a partir de su serie *Herbarium*, de entre 1982 y 1985, se centrará en proyectos marcadamente anti-documentales.

En los primeros ochenta, varios otros trabajos fotográficos surgieron con la voluntad de documentar los procesos de transformación urbana y hacer visibles aspectos de la cultura y la vida popular que tal transformación dejaba atrás, aquello que desaparecía, o aspectos que quedaban infra-representados en las imágenes dominantes. Así por ejemplo, Marta Povo abordó una amplia documentación de la desaparición de los viejos oficios urbanos, mientras que Jordi Sarrà realizó la serie *Barcelona Costa Est*, un proyecto de documentación de las formas de la arquitectura popular y de autoconstrucción en la zona del litoral del Llobregat, realizado en la primera mitad de los ochenta. Estos trabajos, iniciados ambos hacia 1981, se mostraron en las primeras ediciones de la Primavera Fotográfica, entre 1982 y 1986.

Estas prácticas fotográficas para documentar la ciudad tuvieron en Barcelona su máximo momento de visibilidad en la exposición *La ciutat fantasma*, presentada en la Fundació Joan Miró en otoño de 1985, como el primer acto de su recién creado departamento de fotografía. Esta exposición, que incluía trabajos de autores locales como Rivas y Laguillo (que se consagran con esta exposición como los representantes por excelencia del documental urbano en España) junto con otros autores del resto de Europa, daba cuenta a su manera de la reelaboración de los postulados de la “nueva topografía” y el surgimiento de una generación de autores europeos que actualizaban los códigos de la fotografía documental.⁶⁷ En cierto modo, la exposición marcaba también el final de la relativa centralidad de esta tendencia en la cultura fotográfica de la primera mitad de los ochenta; lo cual no significaba que esta tendencia desapareciera, sino que se mantendría en un segundo plano frente a las diversas prácticas de fotografía escenificada que dominaron la segunda mitad de los ochenta. Este desplazamiento y sus efectos en las representaciones fotográficas de Barcelona encontraron su mejor encarnación en el trabajo de Manel Esclusa.

66. Este trabajo está parcialmente documentado en el catálogo *Joan Fontcuberta. Fotografies*, Barcelona, Caixa de Barcelona, 1984.

67. *La ciutat fantasma. 16 visions de l'absència humana en l'entorn urbà*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 3 octubre-10 noviembre 1985. La exposición, comisariada por Marta Gili, presentaba trabajos de Gabriele Basilico, Olivo Barbieri, Paul Barkshire, Giovanni Chiaramonte, Jean-Louis Garnell, Gilbert Fastenaekens, Klaus Frahm, Ton Hendriks, Paul Highnam, Manolo Laguillo, Branko Lenart, Reinhardt Matz, Christian Meynen, Humberto Rivas, Philipp Scholz-Rittermann y Wilhelm Schürmann.

Fotografía gestual y neo-expresionismo

Esclusa había alcanzado una gran notoriedad en los ochenta, con una serie de fotografías nocturnas del puerto de Barcelona realizadas entre 1983 y 1984, titulada *Naus*. Esta serie tuvo una amplia influencia local en la nueva manera de entender la imagen fotográfica como objeto artístico, en el sentido de que la imagen sacrificaba el detalle y la descripción en favor de efectos atmosféricos y adoptaba un modelo de presentación en grandes ampliaciones. El proceso fotográfico inherente a la serie implicaba una concepción de la toma fotográfica nocturna, de larga exposición, como una acción en la que, durante la toma, el negativo se utilizaba como una superficie sensible receptiva a la manipulación y los efectos gráficos de la luz sobre la emulsión. Las fotografías estaban entendidas por tanto como imágenes casi abstractas, dominadas por los encuadres aleatorios, las diagonales, por la borrosidad, los grafismos lumínicos, los efectos de las largas exposiciones movidas, las texturas o los efectos de las superficies metálicas reflejando luz. La copia fotográfica entendida así era una superficie autónoma, ajena a nociones de realismo, asimilable al modelo del cuadro abstracto de la historia de la pintura, y ocupaba el espacio expositivo de acuerdo con tales códigos.

En los años ochenta se utilizó la categoría de “fotografía gestual” para describir este método,⁶⁸ y se puede establecer un paralelo entre esta fotografía gestual y el retorno a la pintura que tuvo lugar también a lo largo de esa década y que, a escala local, se tradujo en la hegemonía de artistas como Miquel Barceló, Javier Mariscal y otros pintores que procedían del cómic y la ilustración. Es decir, se trataba de una pintura figurativa que se apropiaba de códigos de la cultura popular y que volvía a una concepción artesanal del oficio artístico. Esta confluencia de cómic y pintura en los ochenta fué un rasgo característico de esta suerte de nueva vanguardia pictórica de carácter regresivo, con diversas encarnaciones europeas, caracterizada en particular por la reactivación de los códigos de expresionismo.⁶⁹ Podemos ver en el trabajo de Esclusa una apropiación de los códigos neo-expresionistas de la vuelta a la pintura de los ochenta como forma de asimilar su práctica a aquella que en tal momento operaba como una nueva vanguardia artística.

En 1987, Esclusa inició una serie sobre Barcelona, articulada como una serie de recorridos nocturnos por los lugares emblemáticos de la nueva arquitectura barcelonesa, que ya en la segunda mitad de los ochenta empezaba a ser visibles como parte de las grandes transformaciones olímpicas y como la nueva imagen de la ciudad resultado de tales transformaciones. Esta serie, titulada *Barcelona ciutat imaginada*, continuaba su estilo “gestual” de *Naus*,

68. Ver por ejemplo el número monográfico de la revista *Photovision*, 8, 1983, «Fotografía gestual».

69. La lectura política del retorno de la pintura en los ochenta, cuyo emblema fueron los pintores de la transvanguardia italiana y los “jóvenes salvajes” alemanes, queda sintetizada de manera clásica en el texto de Benjamin BUCHLOH, «Figuras de autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea» (1981), incluido en su *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo xx*, Madrid, Akal, 2004, pág. 55-85.

de largas exposiciones nocturnas, y en este caso se aplicaba a representar los nuevos espacios arquitectónicos de la ciudad. Se presentó en una exposición en mayo de 1988 en el Palau de la Virreina.⁷⁰

Esta serie posiblemente constituye el intento más ambicioso tras la dictadura de romper definitivamente con las representaciones fotográficas de Barcelona a partir del modelo humanista de los cincuenta y sesenta (y, a la vez, del modelo topográfico de la segunda mitad de los setenta y primeros ochenta, cuyo impacto popular fue sin duda incomparablemente menor, al menos en ese momento). Esta es la serie que mejor sintonizaba con un espíritu de celebración de la renovación de Barcelona y por tanto con la nueva imagen oficial de la ciudad.

Frente a los trabajos topográficos que documentaban el proceso de transformación de la ciudad, y en particular aquellos aspectos relativamente invisibles en las imágenes dominantes del cambio urbano y de la ciudad proyectada (propia del dibujo arquitectónico), aquellas formas de vida popular que las transformaciones destruyen o relegan, el trabajo de Esclusa celebraba la renovación de los ochenta y la vinculaba a una estética publicitaria de la moda y de la vida nocturna, a una idea de cosmopolitismo y espectáculo urbano. Anunciaba una ciudad que se rediseñaba para convertirse en espectáculo listo para el consumo masivo, donde la nueva arquitectura proporcionaba los íconos de una metrópolis en proceso cambio económico estructural. El aire futurista del trabajo de Esclusa no era solamente una identificación con las estéticas *high tech* de la nueva arquitectura. Era también anticipatorio de la transformación de las formas de comunicación y construcción de opinión en la gestión municipal a través de la imagen. En este sentido, preludiaba transformaciones futuras de la evolución de la política urbana, que se materializarían en la década siguiente, cuando el “modelo Barcelona” se iba a convertir en una fórmula exportable para las ciudades occidentales en proceso de recomposición económica hacia el modelo post-industrial y terciario.

Otras representaciones de la transformación olímpica. La documentación fotográfica de las periferias y los espacios emergentes

En la segunda mitad de los ochenta, después de la designación de Barcelona como sede olímpica, la zona de Poblenou y su frente litoral se convirtieron en un inmenso espacio en construcción, y la zona empezó a aparecer como el gran centro de la ciudad futura. Históricamente, había sido una zona infrarepresentada en el imaginario popular urbano moderno, y por primera vez

70. Este trabajo está documentado en el libro *Barcelona Ciutat Imaginada. Manel Esclusa fotografías*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1988.

había una atención hacia las imágenes de la zona. El área de Poblenou constituía en ese momento un espacio urbano en potencia, aún informe, un espacio caótico en transición y aparentemente sin identidad, en el que las categorías tradicionales de centro y periferia no acababan de encajar. Por ello, proporcionaba un tipo de experiencia urbana inédita para la sensibilidad local. Esta experiencia sería en los noventa articulada mediante las nociones de *terrain vague* y de “no-lugares”,⁷¹ y elevada a una categoría de síntoma histórico de pérdida de los grandes modelos urbanísticos modernos.

Entre 1987 y 1989, Martí Llorens, fotógrafo oficial de las obras de la Villa Olímpica de Poblenou, realizaba simultáneamente a su trabajo de encargo, una serie de imágenes de los derribos con una cámara estenopeica de gran formato. La cámara estenopeica es un aparato artesanal que no utiliza lente sino un minúsculo orificio y se caracteriza por proporcionar imágenes menos nítidas y por requerir largas exposiciones. Llorens utilizaba la larga duración de las exposiciones para simultaneanar en un mismo negativo las diversas fases del derribo de los edificios, que quedaban registrados de manera borrosa, espectral. Las imágenes resultantes, que el autor trataba para darles un tono de imágenes antiguas, evocaban la fotografía primitiva. Este trabajo puede verse como una forma paródica de documental, ambivalente en tanto que su voluntad descriptiva se contrarresta con su formalización intencionadamente nostálgica y con su tecnología pre-industrial. En estas imágenes dos tradiciones antagónicas de la historia de la fotografía se reúnen, la tradición descriptiva y topográfica, por un lado, y la tradición pictorialista, por otro (la tradición moderna y la tradición anti-moderna, respectivamente).

En los primeros noventa, Jordi Bernadó, recién llegado a Barcelona, realizó algunos recorridos fotográficos por la zona de Poblenou en obras. Sus imágenes intentaban visualizar la experiencia de los espacios urbanos aún informes, en fase de incorporación al diseño urbano. Estas imágenes daban cuenta de la relación ambivalente con tales entornos, la mezcla de atracción y rechazo hacia las nuevas formas de urbanismo de la ciudad difusa que comportará el cambio de escala de la ciudad en el 92. La zona industrial de Poblenou es también el lugar fotografiado extensamente por Juli Azcunce, diseñador y fotógrafo amateur que, desde 1975, realiza paseos fotográficos de fin de semana por la zona, que es su barrio de residencia. Azcunce, a su manera modesta, ha realizado en estos años el trabajo de seguimiento de la evolución de un barrio quizás más amplio que se conoce de la Barcelona contemporánea; un barrio que justamente había permanecido en buena medida al margen de las representaciones dominantes de la Barcelona del siglo xx.⁷²

71. Ignasi DE SOLÀ-MORALES, «Terrain vague», en Cynthia DAVIDSON (ed.), *Any Place*, Cambridge, MIT Press, 1995, pág. 118-193 (traducción castellana en Ignasi DE SOLÀ-MORALES, *Territorios*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pág. 181-193; reimprsa en RIBALTA, *Barcelona 1978-1997...*). Marc AUGÉ, *Los «no-lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1998. El original se publicó en Francia en 1992.
72. Estas fotografías están recogidas en el volumen *Diuemenges i festius. Poblenou, un punt de vista. Fotografies 1975-2004*, Barcelona, Arxiu Històric de Poblenou, 2004.

También surgido de la zona del frente litoral del Besós, pero en este caso un proyecto colectivo y no limitado a lo fotográfico sino que intentaba articular la reflexión urbanística, las representaciones artísticas y de tener un impacto sobre las formas de la gestión de la ciudad fueron las jornadas *El futur de les perifèries urbanes*. Se trataba de una singular iniciativa promovida desde un instituto de barrio (el IB Barri Besós) por parte de un grupo liderado por el profesor del instituto e historiador urbano Joan Roca. El Instituto Barri Besós es un centro educativo con vocación de insertarse de manera compleja en la vida pública del barrio. Las jornadas se celebraron en mayo de 1989, durante tres días, e incluían una exposición en las que se presentaron, entre otros trabajos, fotografías de Manolo Laguillo.⁷³ Las jornadas surgían de la constatación de un proceso acentuado en la ciudad y en particular en las hasta entonces consideradas zonas secundarias. Como se expresa en el programa, «algunas áreas ven su situación en un estado de permanente degradación. Otras, hasta hace poco suburbiales, han mejorado su aspecto urbanístico y sus servicios; pero al mismo tiempo se ha producido una subida sin control de los precios de los pisos con el consecuente cambio de residentes».

El intento más ambicioso y consciente de documentar fotográficamente la transformación global de Barcelona en la fase inmediatamente pre-olímpica fue el *survey* emprendido por la revista *Quaderns* del Col·legi d'Arquitectes en 1989, bajo la dirección de Josep Lluís Mateo, entonces director de la revista. El *survey* se presentó como el primero de tres números sobre Barcelona con los que Mateo cerraba su etapa al frente de la revista y aspiraba a servir de balance de la situación urbanística de la ciudad.⁷⁴ Su modelo fue la misión fotográfica de la DATAR francesa, y en ella habían participado algunos de los fotógrafos que completarán el *survey* de Barcelona, como Gabriele Basilico o Gilbert Fastenaekens. A diferencia del modelo francés, inserto por su parte en una larga tradición de misiones fotográficas promovidas por organismos estatales, que en Francia tiene una historia casi tan larga como la de la propia fotografía, este *survey* barcelonés fue una iniciativa de la sociedad civil.

El *survey* de la revista *Quaderns*, adoptaba el criterio estrictamente topográfico de las exploraciones del siglo XIX y partía del análisis de las condiciones geográficas del territorio metropolitano, estableciendo una estrategia metodológica de división del territorio y de distribución de los encargos a los fotógrafos según tal división geográfica. Así, de la zona del Llobregat se encargaba John Davies, del Litoral, Gabriele Basilico, de Ciutat Vella, Joan Fontcuberta, del Eixample, Ferran Freixa, de las estribaciones, Ana Muller, de la franja de montaña, Manolo Laguillo, y del área del Besós, Gilbert

73. Los documentos de las jornadas están recogidos en Joan ROCA (ed.), *El futur de les perifèries urbanes. Canvi econòmic i crisi social a les metròpolis contemporànies*, Barcelona, Institut de Batxillerat Barri Besós, 1994. Las jornadas y la muestra se celebraron del 10 al 13 de mayo de 1989.

74. *Quaderns* (Col·legi d'arquitectes de Catalunya), 186 (Barcelona. Una geografía virtual, julio-septiembre 1990), 187 (Barcelona 1993, octubre-diciembre 1990) y 188-189 (Guia d'arquitectura contemporània. Barcelona i la seva àrea territorial, 1928-1990, enero-junio 1991).

Fastenaekens. El resultado planteaba en cierto modo que cada área geográfica comportaba una tipología paisajística y urbanística propia en la que los límites administrativos de la ciudad quedaban difuminados, así como las condiciones sociales e históricas de las diversas áreas de la ciudad, que resultaban irrepresentables a partir de tal criterio geográfico-tipológico. A pesar de su modestia y limitaciones, este *survey* ha sido en la Barcelona del siglo xx uno de los intentos más articulados de uso de la fotografía para representar de manera compleja la ciudad, en un marco de interpretación interdisciplinario y superando el modelo de la ilustración o el libro fotográfico propio de la fotografía humanista, en que el valor descriptivo de la fotografía está contrarrestado por el paternalismo y sentimentalismo propios de la ideología humanista.

No hay otro ejemplo semejante en la Barcelona de la segunda mitad del siglo xx. Sin embargo, el *survey* demuestra las limitaciones de su propio planteamiento y su escasa capacidad de, por un lado, tener un impacto en la manera de entender la ciudad para la ciudadanía (plantea el interrogante de si las imágenes topográficas son muy limitadas a la hora de condensar procesos sociales e históricos y de tener un impacto en la percepción popular) y, por otro lado, proponer un método de trabajo interdisciplinario que conjugue significativamente representaciones artísticas, ciencia social y gestión política (las diferentes partes quedaban quizás demasiado fragmentadas en su propia autonomía, aunque sin duda el alcance de una revista sea por sí sólo limitado).

Es importante destacar que estos proyectos tuvieron una visibilidad más o menos escasa en su momento y que incluso algunos aún permanecen relativamente inéditos. El *survey*, contrariamente a lo previsto, nunca llegó a exponerse. Frente a este trabajo y aquellos otros afines en favor de una representación de la ciudad elocuente sobre los procesos sociales reales (antagónica con la lógica propagandística), las imágenes que se han impuesto del periodo olímpico son las que corresponde a una ciudad post-industrial volcada al turismo.



En primer plano y a la derecha, libros de Manel Esclusa. A la izquierda, libro de Joan Fontcuberta y catálogo de la exposición *La ciutat fantasma* (1985).



En primer plano y en el ángulo izquierdo, trilogía barcelonesa de la revista *Quaderns* (Collegi d'Arquitectes de Catalunya), 1990-1991. En el centro, *Barcelona 92. Quinze dies d'eufòria*. A la derecha, revista *Artilugi* y catálogos de las primeras ediciones de la *Primavera Fotográfica*, 1982-1986.





Manolo Laguillo, *Nacimiento de la Diagonal* (1979). Col·lecció MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona.





Barcelona ciutat imaginada (1988), de Manel Esclusa, y *Porta d'Aigua. Deu visions del port de Barcelona* (1989).

Urbanalización, 1992-2004

La metrópolis extrovertida y los combates por la imagen de la ciudad

Los Juegos constituyen una inflexión en la historia urbana de Barcelona, como en su momento lo fueron las Exposiciones de 1888 y de 1929 y como en 2004 lo será en Forum Universal de las Culturas.⁷⁵ La euforia olímpica ocultó lo que inmediatamente después de los Juegos aparecería como el final de un proyecto político socialdemócrata, ejemplarmente plasmado en las estrategias urbanísticas que dieron lugar al internacionalmente célebre “modelo Barcelona”. El anti-clímax post-olímpico se correspondió con un estancamiento político y un bache económico. El alcalde Maragall se retiró en 1997, y podemos entender ese gesto como el final simbólico de la socialdemocracia y el paso a un gobierno tecnocrático neoliberal, un paso que *de facto* ya se había producido anteriormente. La generación de políticos que gobernaron Barcelona a partir del inicio de la democracia local tuvo éxito a la hora de promover una política urbanística socialdemócrata basada en la intervención de pequeña escala, la recuperación del espacio público y la dignificación de la ciudad mediante estrategias modestas, acordes con una cultura urbanística de la ciudad densa moderna. Los responsables del urbanismo de los noventa se caracterizan por promover internacionalmente un modelo extrovertido de ciudad y situarlo entre los grandes centros mundiales de atracción turística.⁷⁶

Hoy podemos decir que el reconocimiento de ese modelo socialdemócrata ejemplar llegó cuando ya se había transformado en una mercancía exportable y había perdido su perfil político original. Así, es significativo que el modelo Barcelona fuera especialmente valorado e importado en la Inglaterra de la Tercera Vía de Tony Blair, como se refleja en la concesión del premio del Royal Institute of British Architects (RIBA) a la ciudad de Barcelona en 1999.

El reconocimiento internacional al modelo urbanístico se consolida, por tanto, en los noventa y es justamente hacia mediados de la década cuando aparece el término “modelo Barcelona”. Este reconocimiento no es ajeno al papel

75. Sobre el Forum Universal de las Culturas Barcelona 2004 ver www.barcelona2004.org.

76. Miren ETXEZARRETA, Albert RECIO y Lourdes VILADOMIU, «Barcelona: una ciudad extravertida», en Manuel J. BORJA-VILLEI, Jean-François CHEVRIER y Craigie HORSFIELD, *La ciutat de la gent*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997, pág. 221-255.

que juegan en la gestión de la ciudad los métodos de la publicidad. En este aspecto de compleja implicación de la política urbanística y las estrategias mediáticas, la municipalidad de Barcelona ha sido sin duda eficaz y, posiblemente, ahí se encuentre buena parte del sentido del término “modelo Barcelona”. “Modelo” en realidad designaría una marca, tal como ha señalado Mari Paz Balibrea,⁷⁷ un ejemplo paradigmático de una nueva forma “posmoderna” –o mejor, neoliberal– de gestionar la ciudad en la que los principios políticos propios de la cultura democrática (participación, ciudadanía, justicia social, servicio público, etc.) son gestionados imitando a menudo los procesos de la comunicación, el marketing y el consumo de masas.

El origen de esta gestión neoliberal tiene aparentemente su origen inmediato en la crisis financiera que vive el Ayuntamiento en los primeros noventa y que allana el camino a una nueva política de privatizaciones y a la apuesta por el modelo de ciudad extrovertida, volcada al turismo internacional como principal motor económico que hace de la ciudad una mercancía, un espectáculo y un objeto de consumo.

Esta nueva política urbana de los noventa tiene su mejor expresión en la promoción de un nuevo tipo de espacios públicos radicalmente diferentes de los promovidos por la alcaldía durante los años ochenta. Podemos describir esa evolución como el paso de los espacios públicos a los centros comerciales: la incorporación al urbanismo barcelonés de un tipo de espacio público mercantilizado (y, de hecho, privatizado) que adopta el modelo norteamericano del *mall* comercial propio del urbanismo de la ciudad difusa, frente al modelo europeo del núcleo urbano de alta densidad, con la plaza y la calle como espacios públicos por excelencia, complejos y diversos. Es a lo largo de esta década cuando proliferan los centros comerciales: desde Maremàgnum hasta Diagonal Mar, pasando por L’Illa, Heron City o Glòries, entre otros.

Los centros comerciales son uno de los principales motores de un cambio de percepción de la ciudad en los noventa, pero no el único. Las nuevas infraestructuras viarias construidas para el 92 tienen efectos considerables en los cambios de la percepción cotidiana del entorno urbano. Después de las rondas es posible una nueva percepción de la periferia y, a la inversa, parece que, por primera vez, es literalmente posible ver la ciudad desde la periferia. La ciudad-territorio comporta la transformación de la calle en la autovía, en una ciudad hecha para el coche. Las nuevas posibilidades de la movilidad urbana hacen que se relativice la oposición centro-periferia y se desencadene un proceso imparable que podemos denominar “centralización” de la periferia: toda el área metropolitana se convierte en centro urbano. O, dicho en otros términos, asistimos a la emergencia de una ciudad policéntrica, a la aparición de nuevos polos de actividad económica y de vida pública al margen de la tradicional oposición centro-periferia. Es el inicio de un cambio de escala espacial del territorio urbano.

77. Mari Paz BALIBREA, «Barcelona: del modelo a la marca», en *Desacuerdos 3*, MACBA-Arteleku-UNIA, 2005 y en www.desacuerdos.org.

En este contexto se produce una relativa ruptura de la imagen victimista y romantizada del suburbio. Esto se ejemplifica, por ejemplo, en el hecho de que es a lo largo de esta década de los noventa cuando se reconoce por primera vez el patrimonio industrial como un legado valioso para la ciudad y, por tanto, digno de atención y conservación, y pasa de ser entendido como una ruina o un espacio abyecto a un elemento constitutivo de la memoria histórica de la ciudad. La periferia deja de ser un lugar caótico e indeterminado, con connotaciones rurales, y deviene un espacio digno y plenamente metropolitano, y por tanto un lugar habitado. Del mismo modo, los espacios industriales dejan de ser vistos como fuentes de contaminación y espacios de trabajo alienado y, por primera vez, aparecen en las representaciones de la ciudad como espacios significativos.

Este cambio en la percepción corresponde a un cambio en la escala de la ciudad y a la incorporación simbólica de un nuevo amplio espectro social, en que la globalización del fenómeno migratorio será determinante. El cambio en lo perceptivo y en lo simbólico no se puede disociar del cambio en la escala territorial y política que se consolida en los noventa, de una creciente tensión entre la ciudad real o la ciudad vivida y la ciudad administrativa. En este sentido, es sintomático que el gran evento metropolitano que cierra el ciclo de crecimiento urbano de los noventa, el Forum Universal de las Culturas Barcelona 2004, ocurra en un territorio dividido entre dos municipios.

En los años noventa, las representaciones de la ciudad adquieren una nueva complejidad y una nueva polaridad. La imagen de la ciudad se configura como un terreno de conflicto. Esta polarización entre la propaganda municipal y la búsqueda de contraimágenes desde diferentes sectores de la sociedad civil parece surgida del creciente papel que juega lo simbólico en el modelo urbano de los noventa antes descrito. La nueva ingeniería del consenso de la gestión neoliberal de la ciudad extrovertida se basa en el uso de la imagen, y es característico de esta década un creciente uso de campañas publicitarias y la promoción de imágenes edulcoradas y consensuales de la ciudad para negociar los conflictos sociales inherentes a las grandes transformaciones, que comportan grandes operaciones inmobiliarias. El motor inmobiliario posiblemente sea, junto al motor turístico, el sector que tira de la economía urbana en la Barcelona de los noventa. El foco de las campañas publicitarias en los años noventa se ha centrado en la promoción del Forum, en particular hacia el final de la década. La nueva imagen oficial de la ciudad que se desprende de tales campañas se caracteriza por una promoción de un entorno urbano de aire futurista de ciudad difusa, sin centro ni periferia, habitado por una clase media ideal que no refleja la creciente diversidad social y cultural de la ciudad. Se trata de una ciudad sin identidad local ni memoria histórica, abstracta, genérica, una ciudad simplificada, convertida en un logotipo, como señala Rem Koolhaas en su ensayo «La ciudad genérica», en el cual justamente Barcelona le sirve de ejemplo paradigmático.⁷⁸

78. Rem Koolhaas, «The Generic City», publicado originalmente en *Domus*, 791 (marzo 1997). Hay traducción española: *La ciudad genérica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

El geógrafo Francesc Muñoz ha introducido el término “urbanalización” para nombrar la pérdida de densidad tanto urbanística como histórica propia de este proceso.⁷⁹ Este modelo urbano se impone no sin una creciente oposición por parte de los movimientos sociales, como veremos.

La imagen oficial del 2004: representaciones de la ciudad del conocimiento

El Forum Universal de las Culturas es un evento promovido desde la municipalidad con el fin de aglutinar los recursos económicos, políticos y mediáticos para una gran transformación urbanística de la ciudad (en este caso centrada en el frente litoral del Besós, y con el fin de completar el proceso iniciado de cara al 92) tomando como coartada la cultura. En sí mismo el evento es significativo de las nuevas formas de interpenetración de cultura, política y economía en la era posindustrial, en este caso de la instrumentalización de la cultura con fines de legitimación de políticas de promoción económica de la ciudad. Por parte de la municipalidad, la apuesta por este evento implica el reconocimiento de la necesidad de este tipo de estrategias para hacer crecer la ciudad, dada su condición de capital sin Estado, tal como hemos visto que ha ocurrido desde 1888.

El Forum es un acontecimiento significativo de un fenómeno global de transformación de las economías urbanas occidentales hacia el sector terciario, que ya se inicia progresivamente a finales de los setenta con la primera crisis industrial, y en el cual el turismo se convierte en uno de los principales objetivos económicos. En tal proceso de reestructuración capitalista, las nuevas economías urbanas en la era postindustrial o postfordista dan un nuevo protagonismo a la cultura como sector productivo. Varios teóricos han descrito el proceso, desde Fredric Jameson en los primeros ochenta, a través de sus célebres escritos sobre la posmodernidad, hasta David Harvey o Antonio Negri y Michael Hardt más recientemente, solo por mencionar algunos. Jameson describe el proceso como una transformación en que «todo se vuelve cultural».⁸⁰ El concepto de “capitalismo cognitivo” ha surgido para nombrar ese proceso de articulación de nuevas tecnologías informáticas y comunicativas con el trabajo inmaterial, creativo, relacional y afectivo que adquiere nueva centralidad en las industrias culturales, rompiendo la tradicional oposición entre ocio y trabajo. El capitalismo pone la subjetividad a trabajar, tal como Paolo Virno ha analizado de manera paradigmática.⁸¹

79. Francesc MUÑOZ, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
80. Fredric JAMESON, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991 (el texto original es de 1984). Ver asimismo David HARVEY, *The Condition of Postmodernity*, Cambridge, Blackwell, 1990; Antonio NEGRI y Michael HARDT, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002.
81. Ver sus libros *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto y Gramática de la multitud*, ambos publicados por Traficantes de sueños, Madrid, 2003.

El modelo económico que se perfila para la Barcelona del siglo XXI es el de la ciudad terciarizada y creativa basada en las industrias del diseño; lo que desde el gobierno municipal se denomina la “ciudad del conocimiento”. Buena parte de la propaganda institucional municipal se orienta hacia una visibilización idealizada de esta economía del conocimiento y del “trabajo inmaterial”, que comporta nuevas formas de trabajo autónomo en el ámbito de las industrias culturales y la emergencia de una nueva clase trabajadora autónoma de alta cualificación, pero simultáneamente auto-exploitada, empobrecida y precarizada: el cognitariado.

El Forum 2004 ha comportado un nuevo y masivo despliegue de la ingeniería de propaganda institucional. Estas técnicas de gestión del consenso a través de imágenes idealizadas de la ciudad parecen también responder a la presión social ante la creciente dificultad de mantener las condiciones materiales de las clases medias y trabajadoras adquiridas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Las numerosas publicaciones institucionales de este periodo presentan, significativamente, a Barcelona en imágenes de postal. En este sentido son significativos los diversos materiales y campañas de comunicación gráfica del Forum 2004, así como los libros oficiales del Forum o de algunas de sus exposiciones principales, como *Noves Barcelones* o *Barcelona in progress*, principalmente.⁸² De los diversos libros fotográficos destinados al turismo global que proliferan alrededor del 2004, quizá el más emblemático y de circulación más masiva sea justamente el publicado por una editorial especializada en postales: *El palimpsesto de Barcelona*.⁸³ La editorial de este libro, Triangle Postals, es editora de la serie de postales de Barcelona de mayor difusión en la actualidad y es hoy la máxima responsable de la imagen internacional de la ciudad en las redes del turismo global.

Es significativo señalar como estos libros de la ciudad institucional idealizada de 2004 reproducen, en buena medida, la secuencia de los álbumes y libros de 1860-1888 y de 1929, de la ciudad más antigua a la más moderna, y reactualizan mediante la nueva retórica publicitaria el viejo paradigma de la ciudad monumental.

El producto quizá más refinado y espectacular de las campañas oficiales quizá sea la serie de tres libros editados por la editorial ACTAR para el Ayuntamiento entre 2000 y 2005, en algunos casos vinculados exposiciones institucionales. Mediante diseño sofisticado, técnicas publicitarias de última generación y retórica visual *high-tech* asociada a los *renders* de la nueva arqui-

82. Ambos editados por Lunwerg, Barcelona, 2004.

83. Joan BARRIL y Pere VIVAS. *The Palimpsest of Barcelona*, Menorca, Triangle Postals, 2005. Existen ediciones en diversos idiomas y formatos.

tectura hiper-tecnológica, estos libros expresan el discurso altamente abstracto de la ciudad del conocimiento y visualizan una metrópolis global donde el trabajo, la innovación y el modelo productivo se identifican con la emergencia de la nueva clase creativa, el nuevo sujeto del capitalismo posindustrial.⁸⁴ Pero evidentemente se trata de una visión idílica del cognitariado, que no traduce las nuevas condiciones reales y las formas de precariedad que le son inherentes. La imagen abstracta e intangible de la ciudad parece el precio a pagar por la incorporación en la economía financiera igualmente abstracta e intangible de la era post-industrial.

El libro y la exposición *Barcelona Lab* son una iniciativa del Ayuntamiento para contribuir a la imagen de la ciudad creativa y emprendedora basada en las “economías del conocimiento”, los sectores productivos ligados a las industrias culturales y el campo de la creatividad artístico-científica: la comunicación, las artes, el sector audiovisual, el diseño, la moda, la gastronomía, la biomedicina... El libro y exposición son un encargo institucional a los fotógrafos Jordi Bernadó y Oriol Ricart, que se ocupan respectivamente de documentar los lugares de trabajo y de retratar a una selección de creadores locales. Este proyecto tiene su territorialización específica en el proyecto del distrito 22@, que es el gran proyecto económico institucional de transformación del tradicional barrio industrial de Poblenou y por tanto del sector de la ciudad reconquistado por la operación del Forum 2004, el frente marítimo de la zona del Besòs. El 22@ nace con la aspiración a convertirse un distrito de productividad vanguardista donde conviva la innovación tecnológica con los sectores productivos más creativos, así como con la vivienda protegida. Aún hoy el 22@, a pesar del interés del proyecto como modelo económico innovador, es una iniciativa que avanza con excesiva lentitud para los ritmos de las economías globales y con un grado elevado de oposición vecinal, y no está demostrando gran capacidad para generar una pedagogía convincente sobre el modelo urbano y de crecimiento económico que representa.

Contraimágenes

La tensión entre la construcción de una imagen oficial de modernidad y las formas de vida populares que se escapan al espacio institucional está inscrita en la documentación de las reformas urbanas desde que Marville estableció una gramática fotográfica fundamental durante la reforma haussmaniana de París en 1860, es decir desde que el cambio urbano es documentado fotográficamente.

El paradigma neorrealista-humanista de los años cuarenta y cincuenta lleva a su expresión más depurada la representación del mundo popular en el último momento de hegemonía de la fotografía en los medios de comunicación de masas y constituye el último paradigma fotográfico universalista para representar la vida popular y su movimiento. Pese a ser un código en buena medida banalizado y gastado por su omnipresencia en los medios, es aún hoy el lenguaje a través del cual se vehiculan formas populares de producción de

subjetividad. La tensión entre este paradigma y sus insuficiencias o sus críticas, y la necesidad permanente de dar imagen a las formas de rearticulación de la vida popular en un contexto crecientemente mediatizado por la publicidad, son las fuerzas que motivan la búsqueda de imágenes de otro tipo.

El paradigma neo-topográfico de los setenta y ochenta fue útil para visualizar críticamente las consecuencias sociales del nuevo urbanismo de los suburbios, pero poco eficaz para visualizar formas de resistencia o de vida popular. No hay que olvidar que la “nueva topografía” de los setenta fue simultánea a los discursos de crítica a la transparencia y universalidad de la fotografía, surgidos de las prácticas conceptuales, fuertemente influidas por los estudios lingüísticos y semióticos. El sujeto popular tradicional del neorrealismo, identificado con el proletariado rural, ya no puede ser el sujeto histórico de la innovación social después de la emergencia de los nuevos movimientos sociales en los sesenta. Del mismo modo que en las ciencias sociales irrumpía el post-estructuralismo y liquidaba la hegemonía indiscutida del positivismo, el campo de la representación artística fue escenario de un cambio de paradigma. El realismo fotográfico entró en una crisis irreversible. Esta crisis era también síntoma de un cambio histórico del sujeto implícito en los debates sobre el realismo y el documento, de una nueva multiplicación y fragmentación en la concepción del sujeto del movimiento social. El sujeto popular histórico implícito en el documental clásico de los años treinta (el proletariado, el frente popular) ya no es hoy un sujeto político identificable *per se* y esto comporta que el documental necesite nuevas formas de articulación política.

Fruto del impacto de las prácticas conceptuales y del cine de vanguardia, la imagen fotográfica dejó de ser un espejo fiel e inocente y se reveló como una construcción discursiva y un medio de manipulación ideológica a través de los medios de comunicación. A partir de ese momento, para los artistas que buscaban una articulación política de su trabajo, la crítica al realismo fotográfico se convirtió en un imperativo. Aquí son ejemplares los trabajos de artistas como Jo Spence, Allan Sekula o Martha Rosler, que, a mediados de los setenta, retomaron el documental como práctica que exigía una contextualización constante y una articulación compleja de texto e imagen. Su inspiración procedía principalmente del trabajo de los cineastas modernos que protagonizaron las rupturas del lenguaje filmico tradicional en los sesenta, mediante diversas formas de interrupción de la narración y del naturalismo de la imagen.⁸⁵ El trabajo de Rosler y Sekula, cuya lógica de atacar y desmantelar el

84. Se trata de la trilogía de libros co-editados con el Ajuntament y diseñados y distribuidos por la editorial ACTAR: *Barcelona +*, 2000, *Barcelona Lab*, 2002 y *Barcelona On*, 2005, este último incluye una cámara fotográfica de plástico.

85. Algunos de los textos clásicos de este debate son: Allan SEKULA, «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary» y «The Traffic in Photographs», ambos en Allan SEKULA, *Photography Against the Grain*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984; Martha ROSLER, «In, around, and afterthoughts (On Documentary Photography)», en Richard BOLTON (ed.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge, MIT, 1989; y Jo SPENCE, «The Politics of Photography», en Jo SPENCE, *Cultural Sniping. The Art of Transgression*, Londres, Routledge, 1995. Hay versión castellana del primer texto de Sekula y de los de Rosler y Spence en Jorge RIBALTA (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

canon formalista moderno comportaba una reinvenCIÓN del documental, se articuló de manera crítica respecto a los espacios discursivos artísticos dominantes y optó por la página impresa y la reivindicación de un género claramente menor como el documental, ligado más a las tradiciones militantes que al formalismo moderno. Este era un modo de criticar una concepción y práctica artística en una escena crecientemente determinada por las demandas del mercado artístico, en un momento crucial en el que la fotografía aparecía por primera vez en ese mercado. Desde entonces el campo del documental es el escenario de la necesidad de reconstruir la legitimidad del campo artístico a partir de su rearticulación con las ciencias sociales y con los nuevos movimientos políticos.⁸⁶

Algunos trabajos fotográficos han registrado críticamente la transformación de Barcelona después de los Juegos Olímpicos, el proceso de superación del modelo urbano socialdemócrata de los años ochenta, y han buscado visualizar la ciudad emergente.

En este sentido, el proyecto en colaboración de Craigie Horsfield, *La ciutat de la gent*, que se expuso en la Fundació Antoni Tàpies en 1996, puede verse como el inicio y acaso el emblema de una nueva percepción de la ciudad y de su imagen fotográfica, así como el modelo de un nuevo tipo de trabajo artístico cooperativo y promovido desde una institución cultural que aparece como espacio de resistencia y crítica institucional. El proyecto de Horsfield, iniciado en 1995, era una respuesta a la ingeniería del consenso promovida desde la Administración local (y más en concreto a la exposición homónima sobre Barcelona que el Ayuntamiento presentó en Maremàgnum en la primavera de 1995). Frente a una imagen oficial populista, falsamente reconciliada y homogeneizadora de la vida urbana, el proyecto de Horsfield examinaba, mediante grandes ampliaciones en blanco y negro, seductoras y oscuras, la situación de algunas zonas periféricas de la ciudad, en particular Nou Barris, intentando ofrecer un testimonio histórico de las clases subalternas en la Barcelona posolímpica.

El tono melancólico y decadente de las imágenes de Horsfield no dejaba de resultar problemático, como demostró su difícil recepción local. Así, algunas de las críticas más significativas a ese proyecto fueron aquellas que cuestionaron su idealización nostálgica de una clase trabajadora que ya no podía identificarse con los estereotipos históricos del proletariado urbano, como se constataba en una de las reseñas más interesantes que tuvo la exposición, titulada «El inglés que vino a hacernos fotos», escrita por Antonio Bañas y publicada en una revista de la asociación de vecinos del barrio donde trabajó Horsfield: «...no hace falta ir hasta la calle Aragón [sede de la Fundació Tàpies] para darse

86. Me he referido más extensamente a las condiciones actuales para la reinvenCIÓN del documento fotográfico en Jorge RIBALTA, «Molecular Documents: Photography in the Post-Photographic Era, or How Not to Be Trapped into False dilemmas», en Robin KELSEY y Blake STIMSON (ed.), *The Meaning of Photography*, New Haven y Londres, Sterling and Francine Clark Institute y Yale University Press, 2008. Ver también en este sentido los materiales de la exposición *Arxiu Universal*, MACBA, octubre 2008 – enero, 2009, en particular la Guía de la exposición.

cuenta de que la periferia mítica de Horsfield vista desde la propia periferia poco tiene de mítica. Siento ser tan poco romántico, pero me gustaría que los ingleses no vinieran más a hacernos fotos porque Ciutat Meridiana, Vallbona o Torre Baró se han convertido en unos barrios totalmente faltos de atractivo, normales, equipados, dignos». ⁸⁷

Con todo, sería un juicio demasiado simplista atenerse a este tipo de críticas para deslegitimar el complejo proyecto de Horsfield. Con sus contradicciones, fue un proyecto con una capacidad excepcional para cuestionar los modos e inercias del formato expositivo institucionalizado y plantear la posibilidad de prácticas artísticas colaborativas con efectos de resistencia cultural y política, reinventando de manera crítica la noción de testimonio y la construcción dramatizada de la imagen en la tradición de la fotografía documental.

El trabajo de Horsfield puede entenderse como una primera crítica a la “urbanización” y como el síntoma de un cambio histórico en la percepción local del fenómeno urbano desde el campo artístico. A mediados de los noventa, varios trabajos fotográficos pusieron su atención en la transformación local de la vida y el entorno metropolitanos y contribuyeron a una proliferación de imágenes críticas, que se acentúa a medida que avanza la década.

En 1994, Xavier Ribas empezó a documentar fotográficamente los usos privados informales de zonas residuales o periféricas en momentos de ocio. Sus fotografías testimonian la expansión no planificada de los límites de la ciudad y la aparición de nuevas zonas de transición, cuyo crecimiento comporta el borrado de los trazos de la memoria histórica y la especificidad cultural, configurando un nuevo paisaje urbano sin identidad, abstracto y homogeneizador, propio de la “ciudad genérica”. ⁸⁸ En este sentido, Ribas formaliza la nueva percepción de la experiencia urbana de la ciudad policéntrica y de la anomia de las antiguas periferias convertidas en nuevos centros, pero que carecen no obstante del espesor formal e histórico de la densidad urbana acumulada.

Esta anomia urbana de la ciudad difusa se refleja asimismo en las fotografías de Jean-Marc Bustamante sobre Barcelona, donde ha venido a trabajar desde finales de los años ochenta. Inicialmente atento a las zonas suburbiales de Collserola, en los últimos años noventa, Bustamante ha fotografiado el centro de la ciudad en sus aspectos más anodinos y estereotipados. ⁸⁹

El más reciente y quizá más complejo de estos proyectos documentales sobre la ciudad es el realizado desde 1999 por Patrick Faigenbaum, en colaboración con el historiador Joan Roca, bajo el título *Barcelona vista del Besòs*. Este trabajo, aún en curso, toma como punto de arranque la gran transformación de la zona litoral de la desembocadura del río Besòs de cara a los eventos del Forum 2004. Su objetivo es intentar construir una imagen de la ciudad

87. *Ciutat Nord*, 61 (junio 1996).

88. Estas fotografías están publicadas en el libro *Xavier Ribas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.

89. Publicadas en Jean-Marc BUSTAMANTE, *Something is Missing*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.

sensible a los cambios olímpicos y al pasado industrial, desde un punto de vista "periférico", el de los barrios populares surgidos de la inmigración de los sesenta e históricamente excluidos de la ciudad. Pero, a la vez, problematizando esa condición periférica misma en la Barcelona del cambio de siglo. El profundo conocimiento histórico que Roca tiene de la ciudad, así como su percepción de cómo los procesos históricos se materializan en formas urbanas, ha cristalizado en las fotografías de Faigenbaum.

Posiblemente desde la publicación del libro *Barcelona Blanc i Negre* de Xavier Miserachs, en 1964, no ha habido en Barcelona trabajos fotográficos capaces de configurar una imagen histórica de la ciudad y a la vez tener un gran impacto popular. La excepcionalidad del trabajo de Miserachs, que es aún hoy "la" imagen popular de la ciudad, fue el resultado del encuentro histórico del vocabulario del reportaje moderno en su momento álgido (el último momento en que la fotografía mantenía su hegemonía en la comunicación de masas, antes de la televisión) con una gran modernización de la ciudad (el momento de crecimiento económico y urbanístico y de transformación social de los sesenta, con la inmigración y el turismo). Este trabajo de Faigenbaum y Roca tiene la vocación de alcanzar un impacto popular equiparable al de Miserachs, salvando las distancias históricas y culturales inevitables. Desde la perspectiva de los albores del siglo xxi podemos afirmar que cualquier trabajo fotográfico que aspire hoy a un impacto público amplio debe medirse de un modo u otro con los trabajos de los grandes fotógrafos humanistas, con Miserachs, Català-Roca y Colom a la cabeza.

En esta colaboración de un fotógrafo y un historiador implicado en el movimiento vecinal se plantea otro encuentro histórico. Por un lado, tenemos un modelo de trabajo artístico en el que la autonomía del autor individual y de la imagen ceden paso a una construcción cooperativa, en la estela del método de Craigie Horsfield. Este método de trabajo apunta hacia otros modos de producción artística basados en el diálogo y la comunicación, capaces de asumir responsabilidades sociales de un modo distinto. Por otro lado, esta colaboración coincide con el momento en que Barcelona, tras la culminación de la tan celebrada reconstrucción de su espacio público durante el periodo preolímpico, se encuentra en camino hacia un nuevo modelo metropolitano que aún cuesta identificar. Estas imágenes son un intento de dar forma a esa ciudad aún informe, aún ilegible.⁹⁰

90. Este trabajo se ha mostrado en las exposiciones: *Procesos documentales. Imagen testimonial, subalternidad y esfera pública*, MACBA-La Capella, Barcelona, verano 2001 (esta exposición está documentada en la publicación *Institut de Cultura: La Capella, Temporada 2001*, Ajuntament de Barcelona, 2002 y en www.macba.cat); *Com volem ser governats?*, exposición en el Institut Barri Besòs y en otros espacios de la zona Poblenou-Besòs, del 22 de septiembre al 7 de noviembre de 2004 (más información en www.comvolemsergovernats.net y www.macba.cat); en *Desacuerdos*, MACBA, verano 2005; y en *Arxiu universal. La condició del document i la utopia fotogràfica moderna*, MACBA, del 22 octubre de 2008 al 6 enero de 2009. Ha aparecido publicado en el suplemento *Culturas*, 4, del periódico *La Vanguardia* (10-VII-2002). Véase también Jorge RIBALTA, «Patrick Faigenbaum y Joan Roca. Barcelone vue du Besòs. Partager des images, construire la perception», *Communications*, 79 (2006).

Campañas contra el Forum

La contrapartida social a las campañas publicitarias promovidas por el Ayuntamiento a propósito del Forum 2004 posiblemente tenga su culminación en las nuevas formas comunicativas que emergen del ciclo de reactivación de las luchas sociales, que tiene lugar en Barcelona entre 2000 y 2004. Con la designación de Barcelona como sede para el encuentro del Banco Mundial programado para junio de 2001, se inició a finales de 2000 un proceso de gran intensidad de reactivación y renovación de los nuevos movimientos sociales. Un ciclo que a escala internacional se había iniciado simbólicamente en las protestas de Seattle en 1999 y que desencadenó la serie de movilizaciones que, en los dos o tres años sucesivos, dieron lugar al movimiento de resistencia global o anti-globalización, un movimiento muy amplio y heterogéneo que en ese momento condensaba el debate sobre los efectos negativos del neoliberalismo y sobre el estado de caos sistémico en que entraba el capitalismo a lo largo de los noventa.⁹¹ La expresión máxima de ese estado era la crisis argentina de 2001-2002, que se convertía en el terreno de pruebas del futuro del capitalismo neoliberal.

En Barcelona, el movimiento se articuló en torno a tres grandes campañas sucesivas: la de junio de 2001 contra el encuentro del Banco Mundial (encuentro que no llegó a celebrarse por el temor de los convocantes a las movilizaciones ciudadanas en el momento álgido de la violencia en las calles durante las grandes manifestaciones contra las cumbres del G8 y sus instituciones), la de marzo de 2002 contra la Cumbre Europea y la campaña contra el Forum 2004. Estas campañas supusieron a nivel local una transformación radical en los modos de comunicación e intervención pública por parte de los nuevos movimientos sociales y dieron lugar a una gran riqueza y complejidad experimental en los modos de intervenir en el contexto fuertemente mediatisado por la publicidad institucional. Por primera vez, los movimientos sociales tomaban conciencia del grado de centralidad de la imagen y lo simbólico en los conflictos sociales en el capitalismo post-industrial. Las campañas producían gran cantidad de material visual y dejaban legados tan importantes como la implantación de la red Indymedia a nivel estatal, y una radical transformación en los métodos comunicativos y de acción directa metropolitana.⁹²

91. La noción de caos sistémico procede de escritos de Immanuel Wallerstein y de Giovanni Arrighi. Ver la antología de Immanuel WALLERSTEIN, *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos. Un análisis de los sistemas-mundo*, Madrid, Akal, 2004, y el libro de Giovanni ARRIGHI y Beverley J. SILVER, *Caos y orden en el sistema-mundo moderno*, Madrid, Akal, 1999.

92. Algunas publicaciones documentan este ciclo de los nuevos movimientos sociales en Barcelona, entre 2000 y 2004. Entre ellas, sin afán de exhaustividad, cabe mencionar: Unión Temporal de escribas (UTE), *Barcelona marca registrada. Un model per desarmar*, Barcelona, Virus, 2004; AA VV, *La otra cara del Fòrum de les Cultures S.A.*, Barcelona, Bellaterra, 2004; y Enrique LEIVA, Iván MIRÓ y Xavier URBANO, *De la protesta al contrapoder. Nous protagonismes socials en la Barcelona metropolitana*, Barcelona, Virus, 2007.

Frente a las representaciones *high tech* de la nueva economía (como los mencionados *Barcelona +*, *Barcelona Lab* y *Barcelona On*) cabe oponer el importante trabajo de documentación del patrimonio arquitectónico industrial realizado por Xavier Basiana y Jaume Orpinell, *Barcelona ciutat de fàbriques*, que se expuso en el Col·legi d'Arquitectes y se publicó en forma de libro auto-editado en 2000.⁹³ Es sintomático que esta posibilidad de leer el patrimonio industrial de manera compleja y positiva no haya ocurrido hasta cuando esta “centralización” de la periferia ha tenido lugar. Este libro es también síntoma del surgimiento de una movilización social amplia a favor del patrimonio industrial en Poblenou, que se convirtió en un movimiento social de gran impacto a lo largo de 2004, cuando los efectos de la transformación de Poblenou (incluyendo 22@) empezaron a traducirse en derribos masivos de edificios industriales emblemáticos y cuando la destrucción del legado histórico empezó a ser muy patente. En ese momento inmediatamente posterior al 2004 la campaña por el patrimonio industrial (que es en realidad una reflexión ciudadana sobre el modelo económico post-industrial y sus posibles costes sociales) y que ha tenido en Can Ricart su epicentro,⁹⁴ se constituyó en la vanguardia de un movimiento ciudadano, liderado desde el Forum Ribera de Besòs, la Associació de Veïns i Veïnes de Poblenou y el Arxiu Històric de Poblenou, que fué capaz de articular la crítica más sólida frente a las limitaciones y el vacío intelectual que ha caracterizado la política urbanística del Ayuntamiento posterior al 2004. En tal contexto, las fotografías de Basiana y Orpinell se han convertido en un ícono de la lucha social por la ciudad.

Una sensibilidad semejante en el sentido de dar cuenta de una oposición –o al menos una reticencia social– respecto al modelo urbano que representa el Forum 2004 fue el número monográfico sobre Barcelona de la revista *Quaderns*, en la primavera de 2004.⁹⁵ Editado por Jorge Mestre e Ivan Bercedo, el número se presentaba como el cierre del ciclo de la revista bajo su dirección, y pretendía hacer un balance de la situación de la ciudad justo antes de la celebración del Forum 2004. En este sentido, el número en cierto modo reactualizaba el gesto que desde la misma revista promovió Josep Lluís Mateo en 1990 en la víspera de los Juegos Olímpicos, a través del *survey* antes mencionado. El número de Mestre y Bercedo acometía la tarea de hacer balance de un final de época y justamente daba cuenta, no sin ambigüedad, de la tensión entre imagen oficial e imagen crítica que dominaba las representaciones de la ciudad en esos últimos años. El número recogía, entre otros, trabajos de Jordi Secall, que ha sido un fotógrafo crítico con las operaciones urbanísticas de Poblenou. Su serie de fotografías mostraba algunas de las movilizaciones del Parc Central de Poblenou, así como la vida cotidiana de la oleada de inmigrantes gitanos de Europa del Este que ocupó antiguas fábricas abandonadas o en

93. Xavier BASIANA y Jaume ORPINELL, *Barcelona ciutat de fàbriques*, Barcelona, Nau Ivanow, 2000.

94. www.salvemcanricart.org

95. *Quaderns* (Col·legi d'Arquitectes de Catalunya), 240 (2004), «Cuaderno de aquí».

desuso en los primeros 2000. Secall ha proporcionado imágenes para algunos otros contextos críticos con el 2004, y así por ejemplo una de sus imágenes ilustraba la portada del libro *Barcelona marca registrada. Un model per desarmar*, un proyecto colectivo gestado desde los nuevos movimientos sociales que intentaba aportar un análisis crítico del modelo económico, social y urbano promovido por el poder local en el contexto de la Barcelona del Forum.

En sintonía con las movilizaciones contra el Forum 2004 apareció también el libro de Sergi Reboreda y Manuel Trallero, *Barcelona 2004 como mentira*, que intentaba mostrar una imagen dramática e intempestiva de la ciudad a partir de la representación de la situación y la vida cotidiana de los habitantes de algunas zonas que no aparecían en las imágenes oficiales de celebración y publicidad (el mercado de la heroína en Can Tunis, las residencias de ancianos, los okupas, los derribos del Poblenou y sus efectos sociales, etc.).⁹⁶

Estos trabajos se situaban formalmente en la tradición del reportaje humanista aunque planteaban un vínculo de los fotógrafos con los colectivos representados de un modo que intentaba ser diferente, con un grado de implicación y complicidad ajeno a la relación paternalista y *voyeur* del fotógrafo humanista con sus sujetos. Con sus propias contradicciones y en aras de una eficacia comunicativa, buscaban crear fisuras en la imagen de consenso e intentaban hacer visibles las deficiencias, contradicciones y mitos inherentes al modelo terciario neoliberal. A la vez, han sido sintomáticos de las demandas de la sociedad civil por un debate abierto sobre el modelo urbanístico y de una desconfianza sobre las consecuencias sociales de una posible crisis o fracaso del modelo de la ciudad terciarizada y extrovertida. Esa desconfianza social se ha visto corroborada a finales de 2004 por el fracaso del Forum no sólo como evento cultural convincente y significativo (cosa que nunca fue) sino, en sus mismos propios términos, como motor de una dinamización económica y social de la ciudad.

96. Sergi REBOREDO y Manuel TRALLERO, *Barcelona 2004 como mentira*, Barcelona, Belacqua, 2004.



Xavier Basiana y Jaume Orpinell, *Barcelona ciutat de fàbriques* (2000). Detalle.



LA CATALANA

Ubicació: av. Diagonal, 55
Càstells, 1992-1997
Sígnal al projecte de la Torre d'aigües l'arquitecte Josep Domènech i Estapà.
Des de 1993 és un element del paisatge urbà.

Present Industria

De 1997 a 1998:
SOCIETAT CATALANA DE ALUMBRADO POR GAS
Fabricació de gas per a l'enllumenat, utilitzant la densitat fosca del carbó d'hulla.

De 1998 a 1999:
CATALANA DE GAS, SA
Fabricació de gas per a l'enllumenat, mitjançant el cracking de naftes.

CATALANA DE GAS
ANNO 1997

I EXPOSICIÓN DE LA
INDUSTRIA HOTELERA
Y DE LA ALIMENTACIÓN



Materiales de varias campañas previas al Forum 2004.



Publicaciones promocionales de Barcelona de los años noventa.



En primer plano, vitrina con materiales de campañas de movimientos sociales (2000-2004), al fondo, a la izquierda, proyección de Patrick Faigenbaum y Joan Roca, *Barcelona vista del Besós* (1999-2004), y, a la derecha, *Barcelona ciutat de fàbriques* (2000) de Xavier Basiana y Jaume Orpinell.

Quaderns del Seminari d'Història de Barcelona

- 01 Els dirigents patronals i la Setmana Tràgica
Soledad Bengoechea, 2000
- 02 Els districtes de Barcelona de 1984: criteris de formació i avaluació de l'experiència
Joaquim Clusa, 2000
- 03 Composició i percepció dels drets del Consell de Cent barceloní durant el segle XVI
Jaume Danti, 2000
- 04 L'organització política del Pla de Barcelona abans de 1854. El règim constitucional
José Sarrión Gualda, 2000
- 05 La teoría del salario obrero y la subestimación del trabajo femenino en Ildefonso Cerdá
Cristina Borderías i Pilar López, 2001
- 06 Escoles, ensenyament de lletra i llibre de gramàtica a Barcelona (segles XIV-XV)
Josep Hernando, 2001
- 07 L'extensió i la consolidació del fet metropolità
Josep Oliveras i Samitier, 2001
- 08 Antoni de Capmany i la renovació de l'historicisme polític català
Ramon Grau, 2006
- 09 La Nova Planta i l'organització política del Pla de Barcelona
Sebastià Solé i Cot, 2001
- 10 Barcelona i la UGT, un segle d'història (1888-1988)
David Ballester, 2002
- 11 Batlles, regidors i procuradors síndics generals dels pobles del Pla de Barcelona durant la Nova Planta (1718-1808)
Enric Comas, 2002
- 12 La *Corónica Universal del principado de Cataluña* de Jeroni Pujades a l'Acadèmia de Barcelona (1700-1832)
Eulàlia Miralles i Jori, 2003
- 13 La presidència de l'Ajuntament borbònic de Barcelona, 1718-1808
Pere Molas i Rafael Cerro, 2003
- 14 Els inicis de les assegurances socials modernes a Catalunya, 1917-1957
Alfred Pérez-Bastardas, 2004
- 15 Repertori de fonts d'arxiu per a l'estudi de la ciutat de Barcelona (1714-1808)
Sebastià Riera i Viader, 2004
- 16 Els fons documentals municipals del període 1808-1868. Guia d'investigació
Montserrat Beltran, Núria Burguillos, Sebastià Riera, Jordi Serchs, Xavier Tarraubella i Laura Ureña, 2005
- 17 Danys humans a la Guerra de Successió. El testimoni dels expedients matrimonials de Barcelona, 1714-1715
Roser Tey i Freixa, 2005
- 18 Barcelona 1843. Progressisme versus muralles
Glòria Santa-Maria Batlló, 2005
- 19 El procés de definició de l'Ajuntament de Barcelona, 1714-1736
Marina López Guallar, 2005
- 20 La formació del modern sistema de mercats de Barcelona (1874-1921)
Manel Guàrdia i José Luis Oyón, 2008
- 21 El registre fotogràfic de Montjuïc, 1915-1923. La metamorfosi d'una muntanya
Rafel Torrella

22

**SEMINARI
D'HISTÒRIA
DE BARCELONA**

Amb la col·laboració de:

**MAC
BA** Museu d'Art
Contemporani
de Barcelona



Ajuntament de Barcelona

Institut de
cultura.