SALA AIXELÁ (1959-1975)

Espai pioner en la reconstrucció d'una modernitat interrompuda per la dictadura franquista, la sala Aixelá va crear un model en què l'experimentació cultural convivia amb l'oferta comercial. Entre el 1959 i el 1975, sota la direcció del crític Josep Maria Casademont, va ser un punt de trobada i una plataforma de difusió per a la fotografia, el còmic, el cinema clàssic i independent i els corrents musicals d'avantguarda.

23.11.2019 – 16.02.2020

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona

Entrada de la botiga Aixelá, en el número 13 de la rambla de Catalunya de Barcelona, fotografía de Maspons+Ubiña

EN LLUITA PER L'ART VIU

Laura Terré

Notícia d'Aixelá

Com en qualsevol època, com ara mateix, durant la dècada dels seixanta del segle XX, la ciutat de Barcelona era un organisme viu. Més o menys sa. Cada barri era un membre absolutament necessari per a la supervivència del tot. Al centre, hi havia el cor privilegiat. I ben a prop seu, els pulmons. No sabem quants. Aixelá en va ser un. No es va saber com era de gran o de petit aquest òrgan fins que es va anar inflant. Llavors —i d'aquí que fos tan important— va anar tornant a poc a poc l'aire processat. Amb la sang enriquida, va regar tot un cos que tindria la capacitat de treballar, de moure's. Fins i tot de pensar.

Abans d'aquesta història, el pare dels Aixelá administrava una botiga de fotografia anomenada Alexandre al carrer de Sant Pau. Un dels seus fills, Francisco Aixelá Duc, que aleshores tenia trenta-sis anys, es va proposar dignificar i modernitzar el ram obrint una extensió de la botiga familiar per «sobre» de la plaça de Catalunya amb la intenció d'atreure una clientela d'elit. Els Aixelá, que temps abans ja havien comprat Lázaro, un comerç de fotografia al carrer Tallers, que anteriorment s'havia dit Cosmos Fotográfico Fernández i havia estat proveïdor de la Casa Reial ja des del segle XIX, ambicionaven per a la nova Aixelá una imatge moderna i trencadora, una arquitectura elegant i actual, acabats de materials de luxe, grans aparadors, mobles dissenyats especialment i uniformes exclusius per als treballadors. Tot plegat, pensat per presentar una selecció de productes internacionals de marques punteres difícils de trobar en cap altra botiga de la ciutat. Així doncs, el juliol de 1958, Aixelá va obrir les portes al número 13 de la rambla de Catalunya amb disseny arquitectònic de Nilo Tusquets i una decoració pensada per M. Paglia i B. Planas. El soterrani, que durant el primer any es va fer servir com a magatzem i taller de reparació, el febrer de 1959 ja funcionava com a sala d'exposicions.

Parlem de la sala Aixelá, esmentada als manuals de fotografia com aquell espai on es va experimentar una tercera via per a la fotografia, entre la pràctica creativa *amateur* i la fotografia aplicada dels professionals. D'aquestes activitats, i de les persones que les van fer possible, tracta aquesta exposició.

Aixelá ben aviat va tenir fama d'empresa puntera en el sector de la imatge i el so. Els seus tècnics viatjaven a Alemanya per informar-se sobre les noves tecnologies. Les marques que es venien a la botiga eren principalment estrangeres, i molt avantguardistes i innovadores. El públic també era singular: fins i tot hi va haver clients que van comprar televisors abans que s'emetés programació de Televisió Espanyola. Captaven les ones d'emissores estrangeres amb antenes especials que venia Aixelá. Era gent progressista que buscava la informació en mitjans lliures, que escoltava *jazz* i veia les últimes estrenes de cinema a França i després compartia còpies de les pel·lícules i de les cintes gravades al taller de la botiga. Intel·lectuals, professionals liberals i empresaris, la majoria vinculats al Club 49, que van fer d'Aixelá una mena de quarter general on dur a terme intercanvis de tot allò que podia ser interessant.

La centralitat d'Aixelá com a espai per a la cultura s'ha d'atribuir a aquesta relació amb els membres del Club 49, ja que des del principi l'associació va utilitzar els espais d'Aixelá per dur-hi a terme les seves activitats relacionades amb l'art, el cinema, el *jazz* i les músiques contemporànies. També a l'ombra d'aquest club es va presentar la primera mostra fotogràfica a Aixelá, *Terré-Miserachs-Masats*. El Club 49 es va fundar l'any que li dona nom a l'empara del Hot Club de Barcelona, que necessitava una cobertura legal per poder constar com a associació. El Hot Club de Barcelona, fundat l'any 1935 a imatge del parisenc, va ressorgir l'any 1950 després del llarg parèntesi de la guerra i la postguerra. Les seves activitats giraven entorn del *jazz*: presentació de discos, *jam sessions* i organització de festivals. Era l'únic club d'aquestes característiques que hi havia a Espanya.

A més d'aquests clients acabalats, Aixelá atreia joves inquiets que se sentien intimidats quan entraven en aquell espai tan luxós a fer el xafarder entre els elapés o a comprar un rodet

fotogràfic. Els públics joves anaven entrant en contacte amb la sala Aixelá com a clients que hi feien despeses poc importants, o bé hi anaven per seure a les sales d'audició, úniques a la ciutat, i escoltar per primera vegada l'estereofonia, veure un televisor, comprovar la potència d'una ràdio… I allà s'assabentaven de les activitats que es duien a terme al soterrani de la botiga, com ara les audicions de música clàssica i contemporània que compartien els amos de les col·leccions discogràfiques, reunides amb paciència i esforç econòmic gràcies al mercat negre de la cultura, a través del tràfic clandestí a la frontera. I s'aficionaven a les projeccions de cinema clàssic, de cinema *amateur* i independent, a les conferències sobre l'art contemporani internacional o a les projeccions dels repertoris icònics de Gomis i Prats.

Per als *amateurs* del cinema, que formaven part de l'associació Gente Joven del Cine Amateur, i els socis de l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya, Aixelá es va convertir en la botiga de referència. Com que l'Estat racionava el material fotogràfic i cinematogràfic —les pel·lícules—, les dependentes d'Aixelá recarregaven de pel·lícula a metratge els rodets i subministraven material a bon preu als cineastes *amateurs*, material que en algun cas estava caducat. També es llogaven càmeres de cinema i projectors, maquinària que circulava poc en aquella època perquè era altament sospitosa. Així mateix, a Aixelá es venien discos estrangers i cintes magnetofòniques amb gravacions dels vinils més rars, difícils d'adquirir a Espanya. Els discos es compartien en les audicions programades pels col·laboradors: *jazz*, música contemporània actualíssima, de vegades de rigorosa estrena, músiques populars del món i les primícies de la Nova Cançó catalana. De la mateixa manera, hi va haver una important tasca de difusió del cinema clàssic i del cinema d'art i assaig, escàs i molt rar a les sales comercials. A més de les projeccions a la sala, hi havia un servei de lloguer de pel·lícules, majoritàriament pel·lícules infantils. La tasca pedagògica d'Aixelá en el camp de la comunicació va ser exemplar.

El motor de totes aquestes activitats, l'aglutinador de les propostes, va ser l'entusiasta Josep Maria Casademont (Bar-

celona, 1928-1994), que va abandonar la seva professió d'advocat la tardor de 1958 per dirigir el departament de publicitat d'Aixelá, i més endavant va coordinar la sala d'exposicions, a més de dirigir, des de la seva creació l'any 1963, la revista *Imagen y Sonido*. El seu propòsit com a director i comissari va ser promocionar el jovent de cada període tot donant-li l'oportunitat de mostrar —i de conèixer— les noves maneres d'entendre la fotografia com a cultura, sempre en relació amb les diferents arts.

La relació professional entre Casademont i Aixelá va començar al cercle familiar, ja que Casademont estava casat amb Pilar Galindo, que va ser caixera d'Aixelá fins al dia que es va casar, i a més també era cunyada dels Aixelá. Casademont no formava part de la plantilla de l'empresa, tot i que hi treballava a temps complet i tenia la complicitat de l'amo. L'any 1963, quan ja havien passat uns anys des de l'obertura de la botiga i amb la programació de la sala a ple rendiment, Casademont va proposar que el seu amic Pere Figuera entrésa treballar com a coordinador de la revista *Imagen y Sonido*, creada recentment. La publicació, que s'havia originat coma òrgan de comunicació d'Aixelá, es va convertir en poc temps en la primera revista tècnica d'imatge d'Espanya. Figuera i Casademont havien estat companys durant els estudis de dret i havien fet els primers passos professionals com a advocats en un despatx propi situat a la ronda de Sant Pere. Però les situacions en què es veien immersos, que suposaven haver de defensar lleis contràries a les seves idees, els van portar a prendre la decisió d'abandonar l'advocacia a l'edat de trenta anys.

Tant per a Casademont com per a Pere Figuera, la feina a Aixelá era més una forma de vida que no pas un mitjà per guanyar diners. Els entusiasmava el tracte amb els intel·lectuals i els artistes que freqüentaven la botiga i l'intercanvi amb el públic culte. Tenien el perfil del que en aquella època es considerava «bohemis». No amagaven el seu tarannà catalanista, i encara que no es podia parlar en veu alta d'aquestes inquietuds polítiques ni tan sols al si de les famílies, per por que els nens revelessin el secret de casa a l'escola; tot el que es programava i divulgava des d'Aixelá estava impregnat d'aquest sentiment nacionalista, malgrat que amb prou feines es pogués utilitzar la llengua catalana als fullets. Les persones que freqüentaven Aixelá tenien un compromís de contestació política, encara que només fos a les seves ments, que de mica en mica, amb el pas dels anys, va anar sortint a la superfície. Una lenta naturalitat a l'hora d'expressar els continguts, el tipus de pel·lícules projectades, la temàtica dels col·loquis, les exposicions i els personatges que van anar passant per la sala són canvis que es poden observar en l'evolució de les formes i el discurs des del moment en què es va obrir la botiga fins que va morir el dictador el 1975, any en què van cessar les activitats dirigides per Josep Maria Casademont. En tot cas, durant aquells anys la majoria d'actes es van fer a porta tancada al soterrani, on hi havia la sala d'exposicions i projeccions, sota la vigilància d'un conserge que barrava el pas als desconeguts i amb el coneixement de molt poques persones. Així i tot, les inauguracions eren molt concorregudes, però la difusió havia de ser mínima, boca-orella entre els iniciats. D'aquesta manera, Aixelá va servir com a punt de trobada i plataforma per a la promoció i la difusió de la fotografia experimental, la música contemporània, el *jazz* i el cinema independent.

De l'aparador a la sala d'exposicions, Aixelá va exercir principalment un paper pedagògic. Va aprofitar les ànsies messiàniques i apassionades de Casademont, a qui va facilitar totes les eines perquè pogués exercir amb plena llibertat el càrrec de cap de publicitat. Home amb una gran capacitat de convenciment, amb vocació pedagògica de l'art i la cultura i curiositat per totes les coses noves, per fer propis els projectes dels col·lectius i les persones que necessitaven un espai on poder expressar les seves inquietuds, va aconseguir integrar a Aixelá un curs de cinema alternatiu que va agafar embranzida durant els moguts anys de la contracultura a l'ombra del Maig francès.

La fotografia, un mitjà de reproducció

Començaré per la constatació més rotunda.
La més escandalosa. La fotografia no és altra cosa
que un mitjà de reproducció. Punt.
—Josep Maria Casademont, març de 1994

Josep Maria Casademont era un jove inquiet. Culte. Apassionat pel món hel·lenístic, on trobava tota mena de referències i metàfores per explicar el seu propi món. Va començar, com tothom, amb una afició per la fotografia que no anava més enllà de l'ús domèstic de la càmera. Com hem dit, la seva professió va ser l'advocacia, fins que es va adonar que no podia ajudar els seus clients en un context absolutament dominat per lleis injustes. Sense cap ambició social de prestigi ni de creixement econòmic, va decidir provar una altra ocupació: la direcció del departament de publicitat d'una empresa a la qual estava unit per vincles conjugals. Abans de fer aquest pas, havia posat els seus coneixements com a advocat al servei de la gestió de la secretaria de l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya. Durant aquell període, en què Casademont va ser, primer, vocal del butlletí i, després, secretari, l'agrupació va viure el seu apogeu. Era la societat fotogràfica amb més socis de tot Espanya. A més, era coneguda per tenir unes propostes molt avançades. Els seus socis eren eminents professionals liberals, industrials, gent acomodada de la Barcelona «cosmopolita» d'aquells anys de tancament franquista. Als seus salons s'hi admetien la discussió i la polèmica. Els joves tenien gairebé el dret de declarar-se en contra de les normes. I, per encarrilar-los, la Junta Directiva creava premis del tipus «Saló d'Avantguarda» i teoritzava sobre la fotografia moderna als seus butlletins. Casademont va fer de pont entre l'oficialitat i la dissidència. D'una manera intel·ligent, va intentar emulsionar els corrents trencadors amb un *establishment* del qual no va poder prescindir mai, la burgesia catalana, «gent amb llotja al Liceu i rotet després de dinar», com els havia definit de manera gràfica Oriol Maspons. Sense mesurar les conseqüències dels seus actes, Casademont va ajudar a desmuntar aquell món perfecte de la fotografia de saló tot donant forma a la

idea que s'havia convertit en la motivació dels seus companys: els fotògrafs no volien fer fotografies boniques, volien viure de la fotografia i per a la fotografia. Un art útil, un art viu.

En alguns encants encara s'hi pot trobar, signada de manera vergonyant amb el seu nom, alguna fotografia d'aquells primers anys com a agrupacionista. Aquestes fotos del jove Casademont són assajos amb els quals pretenia aplicar els seus estudis sobre l'art metafísic i el surrealisme per distanciar-se de la fotografia oficial, que aleshores practicava un romanticisme ranci del paisatge i el retrat preparat. Els muntatges d'estudi oferien més possibilitats a la imaginació. En canvi, per al reportatge calia determinació, un ull ràpid i tenir les idees molt clares per superar les dificultats de tota mena que trobaria el fotògraf en sortir al carrer. Casademont va saber de seguida que el que li interessava no era «fer» fotografia, sinó ensenyar a veure-la, a entendre'n el paper transcendental per a un canvi social, ajudar a encaminar les decisions perquè els seus companys, els joves fotògrafs amb talent de debò que sorgien a l'ombra de l'agrupació, s'allunyessin d'aquell món i trenquessin la barrera que separava la cultura de la fotografia. La fotografia abandonaria l'hivernacle i s'exposaria a l'aire pur de la cultura, a les exigències del públic, de la tècnica, de la ciència, de l'educació i fins i tot de l'art. Casademont va escriure molts articles per donar forma a aquesta tercera via que podia separar definitivament la pràctica fotogràfica dels vicis del salonisme —les fotos concebudes per guanyar els premis als concursos— i de la mediocritat de la fotografia professional d'aquells anys foscos de postguerra. Les idees, pròpies i incubades en les tertúlies amb els seus col·legues del grup Afal, van omplir cartes i articles a finals dels anys cinquanta. El silenci intel·lectual era tan opac que Casademont va saber esquivar els ecos de les seves respostes, i potser les represàlies dels més influents de l'alta societat, signant amb diferents pseudònims, que encara hi ha qui no identifica amb el seu autor: Aquiles Pujol, que ret homenatge en el nom a l'heroi grec i en el cognom al seu amic admirat Jordi Pujol, i Anaxágoras, l'enigmàtic filòsof presocràtic. En qualsevol de les seves veus, Casademont predicava una fotografia diversa, múltiple, aplicada, útil, profunda, creativa i comuni-

cativa, sempre coherent amb la posició conscient del fotògraf en el seu temps. La fotografia no tenia sentit si no es relacionava amb l'art i la vida, si no sortia d'aquest art i tornava a la vida, una vegada i una altra. La mateixa relació s'establia amb la música, la literatura, les arts populars i la ciència. Per aconseguir aquesta finalitat, la fotografia aplicada era més eficaç —pel fet de ser pura— que les elucubracions artístiques. Aquesta fotografia aplicada es constituïa com un art sense pretensió per ocupar-se, simplement, del gest de recollir i senyalar el món, fins i tot allò que els que s'anomenen artistes generen com a art. I, en la seva interpretació, art és «tot» el que és visible: la manera de pentinar-se de les gitanes, les passades de muleta d'un torero, el fum d'un tren a l'andana, la seva maquinària precisa, la trama d'un teixit vist pel microscopi, els detalls d'un quadre de Miró, el moviment impetuós d'una figura durant mig segon d'exposició… Com a conclusió, Casademont proclama: «La fotografia no és altra cosa que un mitjà de reproducció. Punt».

Però la fotografia es debatia en el nominalisme, segregada per mil etiquetes d'estil o de funció. Com era possible, per a la fotografia, adoptar tantes formes i discursos tractant-se d'un procediment mecànic? És aquí on el filòsof grec Anaxàgores l'ajuda a explicar aquest caos aparent de les finalitats. En el fons de tot, més enllà de les aparences de la tècnica o l'expressió de l'autor, existeix un element immutable, únic en cada fotografia: l'instant irrepetible que ha quedat impressionat. La causa final per la qual s'ha fixat cal buscar-la en la necessitat que ha tingut algú de perpetuar-lo. Els elements diferencials que distingeixen cadascun dels registres tenen l'origen en les característiques tècniques dels aparells, les limitacions i els condicionants de l'entorn, les tendències, les modes, les obsessions dels individus concrets que van fer ús d'aquests aparells, l'ego que els va impulsar a sentir-se protagonistes fins al punt de voler deixar constància de la seva presència davant la realitat com a testimonis. Un observador de la fotografia ha de ser sagaç i ser capaç d'eliminar qualsevol element superflu per poder arribar a l'essència d'allò que guarda. Ha de ser conscient d'allò que fa diferent la fotografia dels altres llenguatges, no unes fotografies de les altres, sinó d'aquella diferència que es va observar

entre els dibuixos dels arqueòlegs de Napoleó i els primers daguerreotips de les piràmides per reconèixer la grandesa d'un mitjà de reproducció humil però contundent.

Encara avui dia, en ple segle XXI, la de Casademont continua sent una lliçó brillant. Malgrat que resulti gairebé impossible pel desgast que ha patit el mitjà després de tots aquests anys d'evolució i la sobreabundància, el bombardeig constant d'imatges trivials, continua sent important detectar, entre el soroll de les formes i els estils, la sacsejada intel·lectual, gairebé elèctrica, que va produir la fotografia en el cervell humà quan va irrompre al món. El misteri de l'eternitat superat, per fi, per la tècnica. La possibilitat d'observar de prop el que és lluny, de veure gros el que és petit, quiet el que és fugaç, viu allò que ja ha desaparegut. Però, per a indignació de Casademont en la seva època —circumstància que encara patim avui dia—, la crítica de la fotografia s'entretenia de manera endèmica en trivialitats respecte als estils dels autors i les finalitats que havien motivat la producció de les imatges. Tots aquests elements no són altra cosa que detalls superficials que acabaran ofegant el misteri del que és real si no sabem com aïllar-los. Inspirant-se en Anaxàgores, Casademont recomana centrar-se en la causa final, en el missatge que s'allotja en les formes, que no és sinó aquella realitat el pes de la qual emociona. De lluny, tot i que borrosa, la presència d'un condemnat a mort en una fotografia s'imposa per sobre de qualsevol altre valor. Sempre posava aquest mateix exemple per figurar el que és inexorable de l'instant fotogràfic. L'important és el que s'explica. No el com. Mentir és impossible, perquè la fotografia, per al qui sap arribar fins al final d'aquesta anàlisi, revela obertament la impostura: «Si m'enganyes una vegada, la culpa és teva —segons una citació d'Anaxàgores que també feia servir sovint—; si m'enganyes dues vegades, és culpa meva».

Durant els anys seixanta, hi havia un sentiment comú en aquesta manera d'entendre l'art funcional. La relació de Casademont amb Alexandre Cirici Pellicer en va accentuar la influència. L'eina va ser per a tots dos el símbol de la finalitat cap a la qual s'havia d'encaminar qualsevol activitat humana: la funció i la fidelitat a aquesta en les formes.

La fotografia pot ser més o menys fidel, més o menys exacta, però hi ha una cosa que no es pot qüestionar, i és que, en el moment màgic de prémer el botó, la càmera i el fotògraf eren allà, davant d'aquella realitat. I això és irrepetible, gairebé un misteri d'eternitat. Es tracta d'aquell instant màgic i només aquell instant irrepetible! Per això, basant-me en aquest argument, jo només podré explicar-me després d'haver dit d'entrada que, per a mi, la fotografia és un procediment de reproducció. Si la vostra obturació mental ho permet, s'entendrà que continuo creient en tota la resta: creativitat, testimoni, expressivitat… Tot el que s'hi vulgui afegir ho accepto. Però sempre s'atenuarà al costat d'aquella constatació: la fotografia és un procediment de reproducció.

— Josep Maria Casademont, març de 1994

Publicitat a l'estil de Zen

La concepció moderna de la publicitat com a disciplina va ser el que va posar en marxa el projecte Aixelá, el que va originar tota la resta: les activitats culturals, la necessitat d'una nova estètica per presentar-se davant la societat, la recerca de relacions amb l'art, amb la música, amb la literatura, amb la fotografia… Com a director del departament de publicitat d'Aixelá, Casademont va convertir el seu despatx en un espai on assajar les seves idees i divulgar tot allò en què creia. La necessitat d'un element publicitari per a l'empresa i els productes que s'hi venien va ser l'origen de la revista *Imagen y Sonido*. Tal com havia comentat Miserachs als seus textos, la publicitat oferia la possibilitat d'expressar idees que, fora del context comercial, era impossible ni tan sols plantejar-se. El producte feia d'escut per expressar qüestions estètiques i morals absolutament impensables en l'esfera pública durant el franquisme.

L'estudi de disseny Zen, fundat a finals de 1951 per Paquita Granados i Alexandre Cirici Pellicer, va crear l'estil de la publicitat d'Aixelá i hi va donar caràcter. Quan Casademont va entrar a treballar a Aixelá, ja havia tingut tractes amb ells i tot apunta que va ser ell qui va demanar la seva col·laboració professional per dissenyar els aparadors, la papereria i el muntatge de les exposicions —«muntar-les, no patrocinar-les ni buscar els expositors», insistia Casademont. De la revista *Imagen y Sonido* se n'encarregava ell de manera exclusiva, excepte pel

que fa al disseny dels anuncis de la casa, que marcaven el caràcter de la publicació. De mica en mica, sempre segons el seu testimoni, «el publicitari que estava fix a l'empresa va desplaçar l'agència», cosa que significa que Casademont va anar assumint progressivament el paper de creatiu.

Per a Cirici, la publicitat consistia a conduir idees a través dels espots, els cartells i els aparadors, com si es tractés de missatges sociopoliticulturals. La qualitat dels aparadors de Barcelona era el reflex del ressorgiment comercial de finals de la dècada de 1950. L'estudi Zen va ser pioner a l'hora de mostrar als aparadors de les botigues art d'avantguarda relacionat amb les mercaderies que s'hi venien, i un d'aquests establiments va ser Aixelá. S'hi exhibien instal·lacions d'objectes, fotografies i materials gràfics relacionats amb les activitats que es portaven a terme a la sala del soterrani. Les fotografies i el contingut cultural establien un diàleg amb el disseny dels objectes que es venien a la botiga. El mateix nom de Zen ja suggeria l'aire japonès que trobem als seus dissenys: el gust pel buit, el dibuix basat en la línia, els colors plans, alternats amb les maculatures, i els formats allargats per als fullets.

Paquita Granados s'encarregava de la part administrativa i comercial, mentre que Cirici feia de director d'art, ajudat per Miquel Porter i Moix, que també participava en les sessions de pluja d'idees, i Francesc Vicens, que es va incorporar a l'agència el 1954 com a creatiu per a l'elaboració dels textos. A Zen hi van col·laborar molts dibuixants, però no sabem del cert quins van ser responsables dels dissenys dels encàrrecs lliurats a Aixelá. Quan Cirici va abandonar l'empresa l'any 1957, Paquita Granados va conservar com a col·laborador el pintor i dibuixant Eduard Alcoy. Aleshores, Francesc Vicens va ocupar el càrrec de director d'art fins al 1960, any en què va haver d'exiliar-se a causa del seu activisme polític.

La naturalesa de la impremta, el caràcter mecànic dels tipus, aportava una estètica als papers d'Aixelá que lligava perfectament amb les idees de l'art funcional i de la fotografia com a tècnica, que, tanmateix, era capaç de suscitar emocions, despertar records i revifar desitjos. El disseny per a Cirici, igual que la fotografia per a Casademont, era una activitat híbrida que conciliava art i tecnologia amb una finalitat social.

El cinema a Aixelá

El Club 49 organitzava projeccions en diversos locals de Barcelona: a la sala Gaspar, a l'Institut Britànic, a l'Institut d'Estudis Nord-americans, a l'Institut de Cultura Alemanya i, especialment, a l'Institut Francès, el mateix lloc on, a principis de 1950, va néixer el primer cineclub familiar, el Cercle Lumière.

El 1958, quan Aixelá va obrir la seva sala, també es va incorporar a aquest circuit, dinamitzat per Miquel Porter i Moix, Alexandre Cirici Pellicer, Joan Francesc de Lasa, Enric Ripoll Freixes i Francesc Vicens. El paper d'Aixelá també va ser important a l'hora de facilitar l'activitat a les altres seus, ja que posava a disposició pel·lícules, material tècnic i operaris per a les projeccions.

Oriol Bassa i Joaquín Romaguera buscaven un espai per poder impulsar una escola de cinema. Casademont va rebre la proposta amb molt d'interès. En va parlar amb Francisco Aixelá, que hi va estar d'acord, i van començar a treballar-hi la tardor de 1968. Els impulsors van ser Arnald Olivar, Quico Espresate, Pere Portabella, Sílvia Gubern i Alfons García Seguí. Alguns dels professors d'aquest curs, que donaria origen a l'Escola de Barcelona, van ser Pere Balañà, Oriol Bassa, Andreas Boglar, Paco Candel, Cirici Pellicer, José Luis Guarner, Román Gubern, Joan Lahosa, Andrés Lewin, Ferran Llagostera, Jordi Peñarroja, Miquel Porter, Arnau Puig, Ripoll Freixes, Emilio Rodríguez, Enric Sió, Llorenç Soler, Manuel Vázquez Montalbán i Albert Viñals.

El juny de 1970 va acabar el curs bianual de cinema. El projecte tenia previst ampliar l'oferta. Així doncs, Casademont va llogar un altre local, ja que a la sala Aixelá ja no hi havia espai. El projecte va quedar interromput per l'accident en què va morir Pere Figuera i l'absència prolongada de Casademont a causa de les lesions que va patir. Pere Portabella va continuar aquells cursos a l'Institut del Teatre.

Paral·lelament al curs de cinema, Casademont va engegar la programació de projeccions de cinema *amateur* de joves realitzadors com Joan Baca, Toni Garriga, Albert Viñals o Llorenç Soler. També es van programar pel·lícules que no estaven en circulació a causa de la censura, aportades per amics d'Aixelá com Joan Pineda i Joan Casadevall i projectades en sessions clandestines.

Activitats a la Sala Aixelá

L'exposició que presentem a La Virreina Centre de la Imatge és el resultat d'un procés laboriós de localització d'autors, documents i obres, i constitueix la primera recerca metòdica duta a terme fins a l'actualitat.

L'itinerari museogràfic es configura a partir d'una selecció de 29 exposicions de fotografia, còmic i pintura presentades a la sala Aixelá entre el 1959 i el 1975, juntament amb un àmbit dedicat al cinema i una llista musical que es pot descarregar en línia.

A més de constituir un homenatge a Josep Maria Casademont, la mostra projecta una visió panoràmica de la cultura sobre diverses generacions. Obres avui emblemàtiques es van presentar públicament per primera vegada a Aixelá, i autors consagrats de l'àmbit nacional i internacional van compartir espai d'exhibició amb altres de novells que, més endavant, desenvoluparien trajectòries molt fructíferes.

Març de 1959 – Terré-Miserachs-Masats

Amb aquesta exposició, que s'esmenta habitualment en la historiografia com a punt de partida per a la renovació de la pràctica fotogràfica, també es va inaugurar la sala Aixelá el març de 1959. Aquesta nova manera d'entendre la fotografia no era altra cosa que la possibilitat de trencar el cèrcol de les agrupacions fotogràfiques i obrir la fotografia a nous públics. I va ser possible gràcies a l'obertura de la sala, dins el projecte de Casademont de vincular la fotografia a la resta d'activitats culturals que s'estaven duent a terme a Barcelona. La fotografia deixava enrere les preocupacions merament tècniques i formals que s'exigien al si de l'agrupació per consolidar-se com a llenguatge comunicatiu.

El que va cridar més l'atenció d'aquesta exposició va ser el muntatge: les fotos es van penjar sense paspartú, en gran format i tensades en un bastidor de fusta. A les parets es van crear composicions perquè les imatges, sense títols ni explicació, s'oferissin de manera clara i directa i es poguessin interpretar lliurement. Altres autors van aprofitar aquestes particularitats d'estil en les exposicions que es van anar succeint a la sala Aixelá al llarg dels anys.

Encara que tinguessin temperaments molt diferents, Ricard Terré (Barcelona, 1928 – Vigo, 2009), Xavier Miserachs (Barcelona, 1937-1998) i Ramón Masats (Caldes de Montbui, 1931) coincidien en la mateixa motivació: exposar per provocar la reacció del públic de l'art, amb atenció als continguts i no als procediments. Ramón Masats va presentar una selecció dels seus *Sanfermines*, que més endavant publicaria en un llibre per a Espasa-Calpe, 1963. Xavier Miserachs va centrar la seva selecció en fotografies sobre la Costa Brava, que també formarien part de *Costa Brava Show* (1967). La col·lecció de Ricard Terré desplegava tres sèries: *Setmana Santa*, *La mort* i *La infantesa*, protagonistes de l'anuari *Afal* (1958), publicat feia poc.

Francesc Vicens, que formava part de l'equip impulsor d'activitats d'Aixelá, va redactar una crítica per al Club 49 que, juntament amb la de Casademont, ens parla del gir definitiu en l'evolució de la fotografia espanyola com a eina per a la interpretació de la contemporaneïtat. Per a Casademont, aquesta exposició aconseguia trobar la «tercera via» —ni la de l'art ni la de la mera funció—, que consistia en la fotografia aplicada amb intenció creativa.

Abril de 1959 – Maspons+Ubiña

Quan van exposar a Aixelá, Julio Ubiña (Santander, 1922 – Barcelona, 1988) i Oriol Maspons (Barcelona, 1928-2013) feia un any que eren socis de l'estudi Mapons+Ubiña i treballaven com a reporters per a *La Gaceta Ilustrada*. L'exposició va donar a conèixer alguns dels reportatges en què havien estat treballant: l'interior d'un convent de clausura (desembre de 1958), les primeres fotografies de la sèrie per al llibre *Toreo de salón* (Lumen, 1963), un reportatge sobre la comunitat esterista de Barcelona, etc.

Tal com manifestava al fullet de l'exposició el secretari general de *La Gaceta*, Francisco Noy, la fusió dels seus caràcters feia pràcticament impossible distingir quines fotografies eren d'un autor i quines de l'altre. Casademont buscarà aquesta complementarietat en la interpretació de la realitat en totes les exposicions col·lectives que organitzarà més endavant.

Novembre de 1959 – Ramón Dimas

Ramón Dimas (Pont d'Armentera, 1919 – Santes Creus, 1965) va ser un dels reporters gràfics més destacats del període, conegut per reportatges de responsabilitat com ara el casament de Rainier de Mònaco o el retrat d'Ava Gardner. De mica en mica, es va anar especialitzant en la fotografia d'esport, i es va convertir en el reporter més valorat del setmanari *El Mundo Deportivo*. Amb l'editorial Destino va constituir una societat per a l'explotació del seu arxiu fotogràfic en publicacions i revistes. En el dia a dia, Dimas gestionava un establiment de fotografia, gairebé veí d'Aixelá, al carrer Casp de Barcelona. Era un lloc de trobada per als fotògrafs que hi portaven els rodets a revelar. Com a conseqüència de la mort prematura de Dimas a l'edat de quaranta-sis anys i el traspàs precipitat del seu estudi i la botiga, el seu arxiu fotogràfic —un dels més ben organitzats i catalogats del moment— va ser absorbit per l'editorial Destino i, a causa de les vicissituds que van envoltar el canvi de titularitat d'aquesta firma, actualment es troba en parador desconegut.

Amb aquesta exposició, Casademont tornava a fer èmfasi en la capacitat de la fotografia professional per transcendir l'àmbit de la premsa diària i convertir-se en obra de galeria. Les fotografies, ampliades a mida mural i col·locades formant composicions a les parets de la sala, destacaven la visió moderna del fotògraf en els enquadraments. Dimas aprofitava l'atzar per dotar la imatge d'un estatisme escultòric que remetia al món clàssic que tant inspirava Casademont i, a la vegada, suggeria la mirada dels fotògrafs de l'àmbit socialista, en l'exaltació de l'energia i la vitalitat dels cossos.

Octubre de 1961 – Juan Dolcet

Juan Dolcet (Madrid, 1914-1990) era funcionari fotogravador de la Casa de la Moneda. Va ser un actiu *amateur* de la Reial Societat Fotogràfica de Madrid que participava en les tertúlies dels «moderns». Va ser així com va entrar en contacte amb el grup Afal i, més tard, amb Casademont. Després d'un període salonista ple d'èxits, va evolucionar cap a la fotografia moderna. Fotografià amb un fort accent neorealista de la ciutat de Madrid

i els seus afores, que arribava fins als pobles i les aldees circumdants. Tal com podem observar a les fotografies que es conserven de la sala, aquest va ser el contingut de la seva exposició a Aixelá, tot i que en aquells moments ja treballava de manera professional com a retratista per a la galeria Juana Mordó.

Maig de 1960 – Cualladó/Gómez

Durant l'any 1960, Francisco Gómez (Pamplona, 1918 – Madrid, 1998) i Gabriel Cualladó (Massanassa, 1925 – Madrid 2003) havien exposat a Darro, una sala de Madrid dedicada a la pintura d'avantguarda. Aquella exposició havia estat un èxit equivalent a la presentació de la *Terré-Miserachs-Masat* a Barcelona, amb un muntatge semblant pel que fa als acabats sobre fusta i les composicions de mides diferents a la paret. L'exposició va viatjar a Bilbao, on es va poder veure a la galeria-botiga Teka, dedicada a l'arquitectura i el disseny, i va acabar el seu recorregut a la sala Aixelá el mes de maig.

La importància d'aquesta exposició itinerant queda reflectida en el número que li dedica la revista *Afal*. En aquelles pàgines, Paco Ontañón destaca, el joc visual existent entre les fotografies i el disseny dels objectes que es venien a les diferents botigues en un contrapunt que feia èmfasi en l'ús de les fotografies per a la decoració.

Novembre de 1962 – 11 fotògrafs espanyols a París

Andreu Basté, Xavier Miserachs, Oriol Maspons, Joan Cubaró, Eugeni Forcano, Joan Colom, Ramón Masats, Francisco Ontañón, Gabriel Cualladó, Francisco Gómez i Leonardo Cantero.

El Comissionat General de Turisme francès va encarregar a onze fotògrafs espanyols un reportatge sobre la ciutat de París. L'objectiu era mostrar la particular manera de viure dels parisencs des del seu punt de vista de forasters, però allunyat dels tòpics. Els fotògrafs van viatjar amb una acreditació del Ministeri francès que els va obrir totes les portes.

Els membres de la comitiva, de Madrid i Barcelona, estaven tots relacionats amb el cercle d'Aixelá i van ser seleccionats i coordinats per Andreu Basté, un fotògraf que, tanmateix, no

està representat en aquesta mostra perquè s'ha perdut el rastre del seu arxiu, com va passar també amb Joan Cubaró.

Des del començament, Casademont va aplaudir la iniciativa de l'encàrrec col·lectiu. En la línia del que havia anat defensant en els seus articles, per enriquir la narrativa del reportatge era necessària la participació de caràcters complementaris dins l'equip: els professionals de la publicitat —com Cubaró o Maspons— i del reportatge —com Masats, Miserachs, Forcano o Ontañón— conjugats amb la preocupació intel·lectual dels *amateurs* —com Colom, Cualladó o Gómez.

1960-1962 – Grup el Mussol

El grup El Mussol el van formar vuit fotògrafs, quatre de Terrassa —Josep Maria Albero, Antoni Boada, Josep Bros i Enric García Pedret— i quatre de Barcelona —Joan Colom, Ignasi Marroyo, Jordi Munt i Jordi Vilaseca. Estretament vinculats a la sala Aixelá, Casademont va ser el seu mentor i orientador. Van ser els fotògrafs que més vegades van penjar les seves fotografies en aquella sala, agrupats de manera diversa o a títol individual.

Entre els fotògrafs, més que la pràctica fotogràfica compartida, el que importava era la relació d'amistat. Es reunien a les Planes, a mig camí entre Terrassa i Barcelona, per fer botifarres a la brasa i passar-ho bé. Evidentment, no van constituir cap moviment, i com a col·lectiu no van tenir cap altre manifest que la pràctica compulsiva de la fotografia com a evasió de les seves professions rutinàries, ja que no s'hi van arribar a dedicar mai íntegrament tal com sí que havien fet altres de la seva generació.

Juny de 1961 – El carrer de Joan Colom

Joan Colom (Barcelona, 1921-2017) va entrar en contacte amb els «mussols» de Terrassa i es va fer soci d'Afal el 1960. Va ser aleshores que va abandonar la deriva salonista per iniciar la seva sèrie inconfusible sobre el barri Xino de Barcelona. Malgrat que els seus companys d'El Mussol també estaven fotografiant la ciutat amb la idea de fer una col·lectiva a Aixelá, Colom va prendre la iniciativa en solitari: «Vull la meva exposició», va escriure a *Afal*. Casademont va veure en Colom la redempció del fotògraf aficionat que, gràcies al seu punt de

vista lliure de la pressió dels mitjans i la censura, podia treballar els reportatges humans més a fons.

L'exposició de Colom va ser un escàndol, i els seus defensors van haver de fer valer el mèrit de les imatges i les motivacions de l'autor davant la censura local. Argumentar que es tractava de la denúncia d'una situació injusta els va servir per justificar moralment la descripció de la prostitució. Però Colom no semblava gens preocupat: on els altres denunciaven una desgràcia, ell només hi veia el gaudi de la vida.

Durant la inauguració a Aixelá, Oriol Maspons va posar en contacte Colom amb l'editora Esther Tusquets, que anava acompanyada de Camilo José Cela, que en aquells moments treballava en el llibre *Toreo de salón*. Entre ells van acordar editar aquestes fotografies del barri Xino per il·lustrar el llibre *Izas, rabizas y colipoterras* —la publicació de més èxit de la col·lecció «Palabra e Imagen»—, que va sortir al carrer al cap de tres anys, el 1964.

Juny de 1961 – La Nova York de Carles Fontseré

Carles Fontseré (Barcelona, 1916 – Porqueres, 2007) era un pintor inquiet que havia establert la seva residència a Nova York després del periple pel món a què l'havia conduït l'exili acabada la Guerra Civil. Havia exercit des de molt jove com a cartellista de la República, activitat que li va donar la fama, malgrat que fos un artista polifacètic en tots els sentits. La seva fotografia, en canvi, va ser purament documental, tant en la forma com en les intencions. En una de les seves visites a Barcelona, Fontseré va veure l'oportunitat de mostrar el reportatge de la ciutat de Nova York en què havia estat treballant durant els últims anys.

Sebastià Gasch, crític de les avantguardes artístiques que no tenia una opinió gaire favorable de les pintures figuratives de Fontseré, va admirar, en canvi, la seva mirada de fotògraf, per la qual mereixeria rebre el qualificatiu d'«artista». L'exposició constava de més de cent fotografies de petit format (18 x 24), magníficament positivades, en què, paradoxalment, l'artista Fontseré només s'esforçava per mostrar els elements visibles, sense pretensió d'interpretar-los subjectivament.

Ricard Terré, retrat de Josep Maria Casademont a la sala Aixelá, 1959. Arxiu Ricard Terré

Ramón Masats, *Chamaco*, Sanfermines, 1957

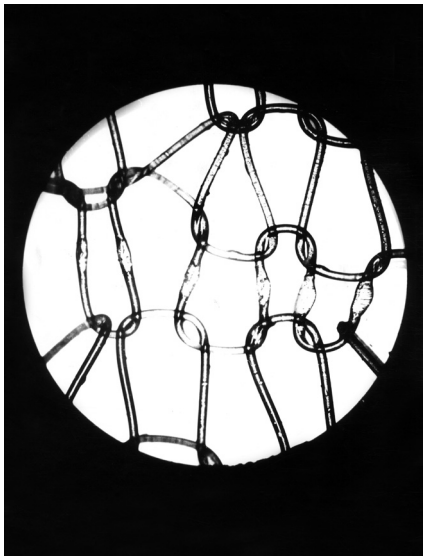
Julio Ubiña, *Interior d'un convent de clausura*, 1959

Maspons+Ubiña, aparador d'Aixelá amb fotografies de Francesc Català-Roca, 1958
Arxiu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

Otto Steinert, *A Dancer's Mask*, 1952
Estate Otto Steinert, Museum Folkwang, Essen

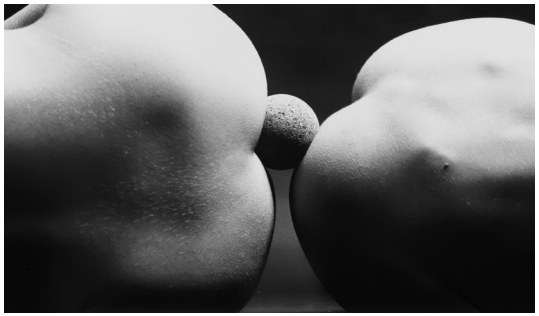
Cartell de l'exposició *11 fotògrafs espanyols a París*
a Aixelá, 1962. Fotografia d'Oriol Maspons

Ignasi Marroyo, *Plaça de Sant Jaume*,
Barcelona, 1959-1960
ANC / Fons Ignasi Marroyo



Jorge A. Viñals, *Sense títol*, 1969
Arxiu Municipal de Terrassa

Pedro Avellaned, *Brujas*, 1974



César Malet, *Res*, 1970. Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Enric Sió, original de *Sorang*, 1969

1959-1965 – Projeccions de «La Llanterna Màgica» amb fotoscops de Gomis i Prats

«La llanterna màgica» era el títol amb què es coneixien les projeccions de fotografies de Joaquim Gomis (Barcelona, 1902 – 1991), que el promotor artístic Joan Prats (Barcelona, 1891 – 1970) s'encarregava de seleccionar i seqüenciar. Tots dos eren fundadors del grup Adlan, que des de 1949 continuava les seves activitats com a Club 49. Les projeccions es programaven en el marc de les activitats d'aquesta societat en diferents espais de Barcelona, com l'Institut Francès i l'Institut Italià de Cultura. La sala Aixelá també va ser un d'aquells espais que freqüentava el públic de la cultura amb l'expectativa d'ampliar els seus referents icònics a través de la variada selecció temàtica presentada per Gomis i Prats. L'autor de les fotografies no sempre era Gomis: es podien projectar reproduccions de postals de tota mena, llibres d'art, curiositats antropològiques o de la natura, etc.

Paral·lelament, aquests dos autors publicaven, a l'editorial RM de Barcelona, la col·lecció «Fotoscops», llibres amb un esperit basat en el mateix propòsit de facilitar al públic contemporani un repertori d'imatges inspiradores, tot aprofundint en la cultura popular i en l'art modern. Normalment, el guió i la idea eren de Joan Prats, encara que en la mirada de Joaquim Gomis hi havia la clau per entendre la intenció de la imatge.

S'han pogut catalogar set projeccions de Gomis i Prats a la sala Aixelá des que es va inaugurar, el març de 1959, fins al 1965, any en què es va interrompre aquesta activitat. Entre les diferents temàtiques que es van poder veure durant aquell període, hem triat *Món i creació Miró*, presentada el juliol de 1961 en paral·lel al *fotoscop Atmosfera Miró* (1959). Prats, amic íntim del pintor, presentava la seva obra juntament amb el seu món d'objectes estranys, recollits per la càmera de Gomis, des del pis de Barcelona fins a la masia familiar de Mont-roig i els paisatges del Camp de Tarragona. Aquesta projecció constitueix un bon exemple per entendre l'experiment iconogràfic de Gomis i Prats en la presentació dels materials de què se servia el creador per generar noves imatges: un repertori entès com a *fotoscop*.

Desembre de 1961 – Otto Steinert

L'abstracció era un corrent artístic de moda a finals dels anys cinquanta. A través de l'informalisme, l'art s'allunyava de les avantguardes històriques, que semblaven esgotades en la seva capacitat per canviar l'ordre social. Durant el període anterior a la guerra, la hiperfiguració del fotomuntatge havia estat la manera més eficaç de comunicar sentit. Per això, els fotògrafs que es van dedicar a la publicitat de producte després es van adaptar bé a la propaganda política. Però durant la dècada de 1950 la reflexió sobre l'ordre social s'havia tornat individualista, i més encara a Espanya, on no hi havia llibertat d'expressió. Els artistes plàstics havien d'encriptar el llenguatge per poder comunicar idees.

La fotografia, en canvi, tenia un paper més senzill perquè es limitava a reproduir les coses que es veuen. Segons l'ideal de Casademont, el paper del fotògraf consistia a afirmar-se en la funcionalitat, l'objectivitat i la descripció. Dirigir la càmera i disparar duia implícit un gest d'opinió, sense haver d'arribar a la deformació o al rebuscament expressionista. En canvi, en les arts plàstiques, la tendència era anteposar a l'objecte l'actitud vital del subjecte que mira, a través de l'experimentació amb nous materials i noves maneres de pintar.

Els fotògrafs també van transitar pel camí de l'abstracció, conscients de la seva relació amb els corrents de moda en l'art. A Aixelá s'hi va exposar l'obra d'alguns seguidors d'aquesta tendència, com Jean Dieuzaide, Josep Maria Albero i Ton Sirera, les fotografies dels quals no es van apartar mai de la presència del referent real com a generador de tota imatge. Tots ells tenien algun tipus de relació amb Otto Steinert i estaven influïts per les idees d'aquest comissari que seleccionava per a les *Subjektive Fotografie* tota mena de fotografies que acabarien interpretant-se com a expressió de la subjectivitat. Tots, excepte el tècnic de LEITAT Jorge Viñals, l'exposició del qual va ser una proposta transgressora de Casademont i Albero.

L'exposició de l'obra d'Otto Steinert (Sarrebruck, 1915 – Essen, 1978) va arribar a Espanya amb un retard de deu anys respecte del que es podria haver considerat un esdeveniment innovador en el panorama de la fotografia europea. Els seus promotors d'Afal n'eren plenament conscients. Però la mostra era necessària per sensibilitzar el públic espanyol cap a la fotografia abstracta. Amb aquesta intenció es van bolcar a organitzar una exposició itinerant que arribés a tots els racons d'Espanya. En certa manera, es tractava de posar fi a l'enfrontament entre les dues posicions antagòniques: els qui consideraven el formalisme com a motivació primera de la foto i els qui només donaven importància al contingut social.

Afal havia intentat que l'exposició de Steinert es veiés per primera vegada a Aixelá fora de l'àmbit de les agrupacions, però les condicions de tracte d'aquesta sala no van ser més avantatjoses que les de l'AFC, que va adquirir 200 exemplars del catàleg, condició imposada per Steinert perquè s'exhibís a Espanya.

Al catàleg es va publicar el text introductori de Steinert a la *Subjektive Fotografie 2*, aquesta vegada traduït al castellà, en què feia una crida a la presència activa de l'autor en la imatge, diferenciava els conceptes *fotografia* i *imatge* i fixava la frontera entre aquests conceptes en l'acció de l'autor, no com a ésser pensant que domina la tècnica, sinó com a ésser sensible que transmet emoció. Per a Steinert, havia arribat el moment en què la fotografia reclamava l'autoria per donar-li estil, augmentar-ne la qualitat i diferenciar així la producció dels fotògrafs espontanis de la dels fotògrafs «conscients».

Les quaranta-cinc fotografies de l'exposició de Steinert corresponien, segons diu el catàleg, a la seva producció durant la dècada de 1950 a 1960: retrats de factura corrent i altres de característiques més subjectives, segons la seva teoria de la producció fotogràfica, paisatges amb un fort tractament gràfic i compositiu, natures mortes de construcció surrealista, abstraccions, solaritzacions, dobles impressions, etc.

El catàleg editat per Afal ja introduïa la crítica que després es va generalitzar cap a la fotografia subjectiva: la tendència a falsejar la realitat en nom d'un pretès personalisme. Els estils, majoritàriament, són simples aparences per cridar l'atenció del públic sobre la figura de l'autor. Així doncs, quan s'analitza la influència de Steinert en els seus contemporanis, es pot comprovar que «l'estil» no és altra cosa que una imitació.

Febrer de 1960 – Ton Sirera

Ton Sirera (Barcelona, 1911 – Lleida, 1975) formava part del grup d'intel·lectuals d'Adlan i era amic de Sebastià Gasch, que, després de comprovar la seva capacitat per transformar la realitat en abstracció, el va convèncer per exposar a la sala Aixelá i editar un petit opuscle amb una sèrie de fotografies originals acompanyades d'un text crític.

Amb l'exposició de Sirera, Casademont pretenia demostrar el gir perceptiu que s'introduïa en la fotografia tècnica i científica pel simple fet d'exhibir-la en una sala d'exposicions ampliada a mida mural. Les fotografies de Sirera, tot i ser purament i simplement reproduccions de la natura, van ser capaces de suscitar emocions i idees en el públic, com si es tractés de peces artístiques. Presentada en un context adequat a un públic sensible, la fotografia ampliava la seva interpretació i deixava de ser un simple document.

El primer sorprès amb el resultat va ser l'autor, les fotografies del qual tenien un origen i un interès més propis d'un catàleg botànic o d'un registre aeri de la geografia que no pas dels corrents informalistes amb els quals, sens dubte, es va començar a relacionar la seva producció a partir d'aquesta exposició.

Setembre de 1962 – Jean Dieuzaide

Jean Dieuzaide (Tolosa de Llenguadoc, 1921-2003) havia obtingut els premis més prestigiosos de França: el Niépce el 1955 i el Nadar el 1961. Era un fotògraf professional polifacètic que dominava tots els gèneres. Coneixia molt bé Espanya, país al qual viatjava contractat per les editorials d'art. Durant els seus periples va acumular un extens arxiu documental sobre els costums i els tipus dels països mediterranis, des de Turquia fins a Portugal. Casademont el va convidar a exposar a la sala Aixelá esperant una exposició de tema humà, però Yan —que era el nom amb què signava els seus treballs— va presentar, per a sorpresa seva, un conjunt de fotografies en la línia de les tendències modernes, abstractes, segons el que s'estava veient a les mostres europees de fotografia subjectiva, per demostrar que el seu interès anava més enllà de la fotografia documental. Algunes imatges són experimentacions de laboratori, solaritzacions, dobles exposicions, etc.

Altres són paisatges o figures portats fins a l'extrem de la identificació formal. Les fotografies que es presenten en aquesta exposició són una selecció de les còpies que es conserven de la mostra presentada a Aixelá el 1962, fetes pel seu autor en aquella època.

Maig de 1969 – Jorge A. Viñals

Presentada pel Laboratorio de Ensayos e Investigaciones Textiles del Acondicionamiento Tarrasense (LEITAT) a les sales del Casino del Comerç de Terrassa i a la sala Aixelá, aquesta exposició mostrava cent fotografies en blanc i negre i vint-i-dues en color que havien servit com a testimoni gràfic per dictaminar les possibles causes dels errors de fabricació que els comunicaven els diferents sectors de la indústria tèxtil. Tant a l'exposició feta a Aixelá com a la revista *Imagen y Sonido* —que li dedicava un ampli dossier titulat amb el seu nom— es donava a conèixer el microscopista Jorge A. Viñals, del qual no hem trobat més informació als arxius.

Gabriel Querol i Josep Maria Albero, tots dos de Terrassa, van ser els artífexs de la proposta de penjar aquestes fotografies tècniques a Aixelá com si es tractés d'un projecte creatiu. Casademont va acollir amb entusiasme la idea de mostrar com a «art» un paradigma de fotografia útil l'única finalitat de la qual era diagnosticar errors de fabricació. Les imatges resultaven tan suggeridores, tan rítmiques i modernes com les creacions improductives que estaven duent a terme alguns estetes. En paraules de Gabriel Querol, constitueixen un exemple de fotografia essencial que procedeix de la societat actual i torna a projectar-s'hi per millorar-la.

Desembre de 1968 – Eduard Alcoy

Eduard Alcoy (Barcelona, 1930 – Mataró, 1987) treballava com a il·lustrador per a l'estudi Zen, i es va encarregar del disseny dels aparadors d'Aixelá durant el primer període de la botiga, l'època en què, segons els testimonis recollits, més cura es tenia d'aquests detalls. Als fullets de publicitat es pot comprovar la seva sensibilitat per suggerir escenes i temes. Però, més enllà d'aquesta feina que li permetia guanyar-se la vida, Alcoy feia exposicions com a artista plàstic, vinculat al grup dels informalistes. En alguns dels seus quadres s'hi pot observar una relació

visual interessant amb les produccions fotogràfiques dels seus contemporanis, tant dels abstractes com dels que eren netament reporters, amb una coincidència en les motivacions compositives i texturals de l'obra. Casademont li va oferir la sala d'exposicions d'Aixelá, on ell va mostrar un experiment: sobre la base regular del tiratge d'una serigrafia, va crear una sèrie d'obres úniques afegint-hi elements gràfics i plans de colors.

Maig de 1959 – Grup La ventana de Mèxic

Victor Manuel Noriega, Ruth Lechuga, Efrain Tinajero, Juan P. Deutsch, Octavio Obregón, Ricardo Calderón, Guillermo Smurzs i Mario Naver.

A principis de l'any 1958, el grup Afal es va posar en contacte amb altres formacions homòlogues de l'Amèrica Llatina amb la finalitat de dur a terme intercanvis. Des de Mèxic, va respondre Esteban de Varona, portaveu del grup La Ventana, amb un manifest que va sorprendre els espanyols per la coherència a la vista de les fotografies publicades al catàleg. Eren imatges que responien a «necessitats sentides», segons Carlos Pérez Siquier, director d'Afal, que va acordar amb La Ventana organitzar l'itinerari d'una exposició per Espanya que va començar el maig de 1959 a la sala Aixelá. Després d'haver pagat els ports i haver acceptat les dates, Casademont es va sentir decebut amb el contingut de la mostra, ja que creia que no encaixava amb la tipologia de fotografia útil i viva per a la societat que s'havia proposat difondre a la galeria. Segons ell, les fotos de La Ventana no eren altra cosa que «salonisme modern».

La mostra va seguir un itinerari breu. La correspondència entre Afal i La Ventana es va interrompre després de les dures crítiques a la mostra que es van publicar a la revista. Com era costum en aquella època, les fotografies no es van tornar als autors, sinó que es van quedar a l'arxiu d'Afal fins que se'n va fer donació al MNCARS el 2017. Les peces seleccionades per a aquesta exposició són les que més van valorar els espanyols en aquell moment, i ara que ha passat el temps podem comprovar la qualitat i la sensibilitat dels fotògrafs, allunyats del prejudici salonista i l'interès útil de les seves fotografies.

Novembre de 1962 – Mario Giacomelli

Mario Giacomelli (Senigallia, Itàlia, 1925-2000) va entrar en contacte amb els fotògrafs espanyols a través de la seva relació amb La Bussola, un col·lectiu que feia intercanvis amb el grup Afal. En aquell moment, les connexions entre la jove fotografia espanyola i italiana eren fluides. Afal i els seus membres havien perdut l'interès per la fotografia francesa, que consideraven estancada en l'anècdota, o l'alemanya, massa freda i formal. En la fotografia italiana, en canvi, hi continuaven percebent el batec del neorealisme com a redempció de qualsevol norma de saló i «bon gust». Josep Maria Albero, atret per l'estil de Giacomelli, es va posar en contacte amb ell per oferir-li la sala del Casino de Comerç de Terrassa. Gràcies a l'intercanvi que aquesta institució mantenia amb Aixelá, al cap de dos mesos l'exposició es veuria a Barcelona.

Encara que fossin moderns, per a Casademont la sospita de salonisme sempre pesava sobre els no professionals. Però en el cas de Giacomelli, un tipògraf relacionat amb la fotografia a través de les mostres i les publicacions artístiques, el director d'Aixelá no va poder aplicar els seus prejudicis. La força de la seva obra, vinculada estretament a la realitat dels habitants de la seva comarca, l'eximia de tota desconfiança malgrat els elaborats retocs o la intenció literària dels seus títols. En els textos de presentació dels dossiers que li dedica a la revista *Imagen y Sonido,* Casademont reflexiona sobre el fenomen de moda que va imposar l'estil Giacomelli. Certament, podem veure'n l'influx en el grup El Mussol, i també en els certàmens més importants del moment, com ara el premi Egara o el Negtor, en què l'alt contrast i l'expressionisme de les escenes denoten la seva influència.

Juny de 1968 – Toni Vidal

Antoni Vidal (Es Castell, Menorca, 1934) es va traslladar a Barcelona l'any 1968 per treballar-hi com a professional. Aquell mateix any Casademont li va oferir la sala, on l'artista va penjar un reportatge de la fàbrica Gas Maó. Per a Casademont, Vidal representava el «fotògraf fotògraf», honest i respectuós amb la tècnica, que posava al servei del tema, extraient-ne fins i tot matisos «artístics» per potenciar-lo.

En les cent fotografies de Gas Maó presentades a Aixelá, Vidal captava els durs mètodes de treball, i fins i tot s'aturava a analitzar els pensaments dels obrers en retrats posats. La sèrie va transcendir el fet fotogràfic, ja que, per culminar l'experiència, el fotògraf va dur a terme una *performance* musical a l'interior de la fàbrica. En el reportatge d'aquesta acció es posava de manifest el contrast entre l'infern de les calderes i la transparència i la lleugeresa de la música que feia sonar un grup de joves immerses en l'activitat frenètica de la indústria. Casademont no va saber entendre el propòsit de Vidal, i en la crítica que va publicar al dossier d'*Imagen y Sonido* trobava a faltar el que precisament reprovava d'altres autors: la manipulació de la realitat amb intencions «artístiques». El punt «deliciosament podrit» que, segons ell, manca a les escenes en què hi ha les «figures femenines», probablement es pot interpretar com a absència d'erotisme. Però és evident que Vidal continua sent reporter en aquestes fotografies que capten senzillament el que està passant tal com està passant.

Dos anys més tard, va presentar, també a Aixelá, l'exposició *Artistes catalans contemporanis*, amb retrats de dinou artistes destacats del moment: Salvador Dalí, Joan Miró, Antoni Tàpies, Joan Ponç, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuan, Ricard Bofill, etc. Aquest projecte el va situar entre els retratistes més interessants del període.

Octubre de 1974 – Pedro Avellaned i Rafael Navarro

Amb aquesta exposició de Pedro Avellaned (Saragossa, 1936) i Rafael Navarro (Saragossa, 1940), Casademont va tornar a les mostres col·lectives per presentar de manera relacionada l'obra de dos autors entrats en la trentena però encara inèdits. La curiositat de Casademont per les noves tendències i la seva actitud per entendre cap on evolucionaria la fotografia d'autor l'impulsaven a donar una oportunitat a autors de qualitat indubtable que estiguessin explorant nous camins.

El catàleg de *Bruixes* va ser presentat pels seus autors sense cap text d'introducció de Casademont, cosa que semblava indicar un pas al costat per part seva, el gest de retirar la seva opinió qüestionadora i crítica amb aquesta mena d'assaig

fotogràfic. Efectivament, al seu text, Avellaned exposava de manera clara el seu credo sobre la fotografia, que s'orientava en una direcció diferent de les idees de Casademont: «Crec fermament que la fotografia no s'ha de limitar a reproduir, sinó que ha de crear». En la mateixa línia, Rafael Navarro insistia: «Evito captar simples imatges reals». Aquesta concomitància d'objectius es feia evident en les llums brillants, en els elements moguts, en la idea mateixa de la presència de bruixes o esperits que tenien la finalitat d'introduir el públic en un món oníric separat totalment de la realitat.

Febrer de 1973 – Manel Esclusa

Manel Esclusa (Vic, 1952) tenia només vint-i-un anys quan va fer la seva exposició a la sala Aixelá. Aleshores ja era un tècnic de laboratori amb experiència gràcies a les hores que havia treballat a l'empresa familiar. La tècnica artesanal constituïa la base de les seves creacions, en les quals introduïa elements fantàstics. Les peces de l'exposició eren totes de gran format, algunes fins i tot de mida mural. Casademont es va sorprendre que la qualitat tècnica i el pes dels elements experimentals no fessin minvar la humanitat del projecte. Ho va atribuir al fet que el procés creador de l'artista responia a una mecànica «biologicoemocional». Citant Tomàs d'Aquino, va concloure que la bellesa es troba en allò que causa plaer en ser vist, i va apuntar cap a una interpretació fetitxista de l'obra d'Esclusa: l'artista reproduïa en l'obra una cosa que no podia aconseguir en la realitat, i en aquesta possible intenció de cerca de la bellesa trobava el plaer. El valor de les fotografies, per tant, es trobava en la seva honestedat estètica ancorada a la seva humanitat, als seus instints, als seus desitjos. Aquesta complicitat entre el públic i la intimitat del fotògraf era la «substància» de l'obra d'Esclusa.

Casademont va impulsar la beca Dotació d'Art Castellblanc de fotografia, que fins aleshores havia estat d'arts plàstiques, amb la intenció de donar suport a la nova generació de fotògrafs emergents a què pertanyia Esclusa, que va ser premiat en la primera edició, la de 1974, juntament amb Koldo Chamorro. Manel Esclusa considera que aquest va ser el punt d'arrencada de la seva carrera, des d'Aixelá.

Març de 1974 – Tony Keeler

Tony Keeler (Glen Ridge, EUA, 1933 – Sitges, 2016) va arribar a Catalunya el 1959 i va obrir un estudi de retrat a la ciutat de Sitges, on a partir d'aleshores va establir la seva residència definitiva. Els temes que treballava rebien la influència de la seva professió de retratista, en un acostament constant a la fisonomia dels éssers humans que anava trobant en els seus viatges. I va ser precisament una exposició de retrats la primera que va fer a Aixelá el 1964. A començaments de la dècada de 1970 hi va tornar a exposar en tres ocasions, sempre sèries centrades en el retrat: *Nepal* (1973), *Andalusia* (1974) i *Eivissa* (1975), aquesta última sobre els *hippies* que vivien a l'illa, que va retratar en consonància amb la natura.

És evident que Casademont devia quedar molt sorprès amb l'obra de Tony Keeler, per programar-la en tantes ocasions. Contràriament al que solia fer, elogiava la tècnica de copiatge del fotògraf: «Positius de 50 per 60 centímetres, i el gra de l'emulsió hi és tan visible que arriba a produir la impressió d'una autèntica trama». La tècnica de Keeler podria remetre a la influència del seu mestre, el pictoralista americà William Mortensen, també en la teatralitat i el clarobscur del retrat. Però per a Casademont, el més important es trobava en la funció d'aquest estil posat al servei d'una professió que, en cas contrari, hauria estat rutinària: la seva manera valenta de tractar les llums i els enquadraments, fins i tot en els retrats dels nens que li portaven a l'estudi.

Maig de 1972 – Toni Catany

Toni Catany (Llucmajor, 1942 – Barcelona, 2013) va arribar a Barcelona en vaixell amb vint-i-un anys per dedicar-se a la fotografia, i d'aquell dia recordava que, pujant per la Rambla al capvespre, el va sorprendre l'equip de rodatge de *Los Tarantos* il·luminant a contrallum Antonio Gades, que ballava sota les mànegues de rec. Explicava moltes històries d'aquella època, en què s'alimentava d'imatges per anar formant el seu temperament. Per això sempre es va definir com un «autodidacta». Les sèries que va fer durant els anys en què va funcionar Aixelá demostren la seva recerca i la seva curiositat. Casademont el definia com un fotògraf fidel a l'estil documental, i relatava

breument, per a la seva història de la fotografia, el contingut de la seva producció: «Innombrables projectes industrials, discos, modes i reportatges de viatges». Aquesta versatilitat en l'ús comercial de la fotografia era una de les característiques que més admirava del jove mallorquí, del qual va publicar quatre dossiers de contingut variat a *Imagen y Sonido*.

L'exposició que va fer a Aixelá es titulava *Qui canta el seu mal espanta*, i reunia retrats de cantants per a les cases discogràfiques i altres fotografies fetes en espectacles. Casademont va destacar el valor fotogràfic de la mostra, però també el caràcter «anecdòtic», ja que intuïa l'atractiu que tindria per al públic visualitzar la majoria de cantants populars, des de Antonio Machín fins a Lluís Llach. Aquesta exposició va establir un pont entre el públic de la música i el de la fotografia a Aixelá. Algunes de les fotografies que hi ha penjades a les parets tenien la seva rèplica a l'aparador de venda de la botiga, on els clients podien reconèixer l'autoria de Toni Catany a les caràtules dels discos.

Maig de 1970 – César Malet

César Malet (Barcelona, 1940-2015) era un dels fotògrafs professionals més importants del moment quan va exposar una sèrie experimental de nu —*Res*— en col·laboració amb el pintor i fotògraf Josep Maria Berenguer (Barcelona, 1944-2012). Les fotografies de Malet també havien servit per il·lustrar el llibre *Informe personal sobre el alba*, amb poemes de Carlos Barral (Lumen, 1970). A les imatges, el fotògraf utilitzava un mètode absolutament lliure i obert per interpretar els poemes, partint del nu femení. Malgrat que les fotografies no eren descriptives, la policia va fer retirar-ne una en què s'intuïa el pubis d'una dona, sota amenaça de tancar l'exposició. Les peces de gran format que es van exposar a Aixelá després van viatjar a la galeria Juana Mordó de Madrid. Va ser la primera mostra de fotografia que es va fer en aquesta prestigiosa sala d'art d'avantguarda.

Acabat d'arribar de París, on havia residit durant dos anys, Malet s'havia instal·lat a Barcelona el 1960 per obrir-hi un estudi professional. El 1973, angoixat per la manca de llibertat creativa, va decidir exiliar-se professionalment als EUA, d'on no

tornaria fins a la mort del dictador. Malet abandonava així l'ambient barceloní de què havia gaudit durant els seixanta com un dels personatges més sonats de la Gauche Divine, reporter de les nits de Bocaccio i col·laborador gràfic de la revista. Igual que els seus col·legues intel·lectuals, artistes o arquitectes, va ser un creatiu que no feia distinció entre feina professional d'encàrrec i recerca personal, ja que per a ell art i professió exigien el mateix nivell de llibertat i qualitat. Malet va aplicar la seva «mirada càustica i indòmita» —segons paraules del seu amic Juan Marsé— a la publicitat, la moda, la fotografia, el retrat, la il·lustració i el reportatge. Aquesta versatilitat, que Casademont qualificava d'«inclassificable», va ser el que va destacar d'ell en la presentació de la seva segona exposició a Aixelá, el 1970.

Desembre de 1971 – Colita

Colita (Barcelona, 1940) va ser la primera dona que va exposar en solitari a la sala Aixelá. Casademont admirava la seva manera «lliure» de viure i de pensar, sense prejudicis socials. Era una dona gens comuna per a la seva època. El més insòlit havia estat la seva decisió de fer-se fotògrafa, una professió d'homes, tal com podem comprovar, sense anar més lluny, en la cronologia de la sala Aixelá.

Un any després del procés de Burgos i després de passar per un estat d'excepció, la quimera d'una obertura política s'havia esfumat. Aquell «aire de bogeria dòcil» de què parla Vázquez Montalbán al text per al tríptic de l'exposició de Colita, havia desaparegut. «Jo no sé com qualificar aquesta exposició. Però em sembla que la qualificació la trobem precisament en el to i el significat: un cant de cigne. La Gauche Divine, que no va existir gairebé mai o que va existir poc, es fotografia de cos present.» Els éssers extraordinaris que es mostraven a les fotografies no eren res més que ciutadans normals que no podien eludir el pes de la dictadura.

Colita repetia de manera mecànica la història d'aquesta mostra, que va titular *La gauche qui rit,* cada vegada que li ho preguntaven: «La Gauche Divine és un invent de Madrid, i entre Joan de Sagarra —a qui se li va ocórrer el nom— i jo vam decidir organitzar una exposició de retrats com si fos un catàleg de

personatges pertanyents al grup. La majoria eren retrats escenificats, fets "de conya", per passar-ho bé». L'exposició, finançada per Bocaccio, va tenir un muntatge espectacular amb més de seixanta retrats, alguns en format mural. Però només va durar dos dies, el 3 i el 4 de desembre de 1971, perquè la policia la va tancar.

Maig de 1972 – Enric Sió

A finals de la dècada de 1960 el còmic se sumava amb la mateixa categoria i interès a la resta de noves disciplines artístiques, i s'allunyava de les arts plàstiques pel seu caràcter efímer. Els intel·lectuals barcelonins que es reunien a la discoteca Bocaccio escrivien articles i llibres inspirats pel llibre d'Umberto Eco *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1964), publicat en castellà per Lumen el 1968, any en què també havia sortit *Los cómics, arte para el consumo y formas pop* (Llibres de Sinera), de Terenci Moix. El jove Enric Sió (Badalona, 1942 – Barcelona, 1998), que en aquella època ja havia rebut nombrosos premis internacionals, també freqüentava aquest ambient, i de les seves converses amb Román Gubern, en va sorgir el llibre *El lenguaje del cómic*, que es va presentar durant la inauguració de l'exposició de Sió a la sala Aixelá, amb conferència d'Alexandre Cirici.

Gubern assenyala el paral·lelisme entre còmic i cinema en la manera de tractar l'espai i el temps narratius. Sens dubte, tenint en compte aquestes idees, Casademont va trobar una analogia interessant entre el caràcter popular del llenguatge del còmic i el de la fotografia, l'objectiu del qual sempre havia entès dins d'una perspectiva comunicativa i, si era art, ho seria per a les masses, cosa en què coincidia amb Enric Sió: el que tenia més valor del llenguatge del còmic no era el virtuosisme de l'expressió gràfica, sinó la seva gramàtica especial, que el convertia en el mitjà ideal per explicar històries contemporànies. Sió, com havia fet Miserachs, es definia a si mateix com un narrador mitjançant imatges. El més interessant del nou llenguatge del còmic era, precisament, aquesta connexió popular. «Ja no cal una estratègia pedagògica per introduir els nous llenguatges —deia Enric Sió—, ja que els joves estan preparats per interpretar el còmic en tota la seva complexitat.»

Sió va crear un estil que incorporava els trets del pop, els mètodes introspectius de la psicodèlia, la ironia del *camp* i la iconografia de la cultura *hippie*. Els seus dibuixos es fonamentaven clarament en la fotografia, que aplicava mitjançant la projecció amb episcopi per siluetar les formes i els volums, que destacava mitjançant ombres opaques. La seva troballa personal va consistir a deixar buit l'espai de l'ombra per produir un efecte semblant a la solarització.

Abril de 1972 – Morgan

Una de les poques dades ajustades que coneixem del fotògraf José Camarero, conegut amb el sobrenom de Morgan, és que va morir tràgicament sent molt jove, la tardor de 1974. Morgan, que era fotògraf professional, volia mantenir al marge la seva obra personal, que no tenia cap inconvenient a qualificar d'«artística». Casademont el considerava un dels fotògrafs joves més importants i havia posat moltes expectatives en el seu treball creatiu per la seva autenticitat, fins al punt que el 1973 li havia donat l'oportunitat de mostrar la seva obra a *Sonimag 11*, i va impulsar la seva menció per al Premi Egara d'aquell any. La seva primera exposició a Aixelá va ser a l'octubre de 1972, i va arribar a publicar tres dossiers a la revista *Imagen y Sonido*, l'últim dels quals va ser pòstum, sota l'anunci: «MORGAN. Ha mort un artista excel·lent».

L'exposició *Històries d'una ficció* mostrava les imatges més íntimes i subjectives que el fotògraf havia anat guardant durant aquells anys de feina documental. Ja no li interessava deixar un testimoni del món exterior, sinó posar de manifest el seu propi món, «com una autèntica avidesa (de vegades inconscient) de veure's l'ànima reflectida al mirall de les fotografies mateixes», segons deia Casademont al text d'introducció. Casademont diferenciava aquesta fotografia poètica de l'altra, la comunicativa, i Morgan precisava: «Els signes són els mateixos, però no és igual una notícia de premsa, per exemple, que un poema. La primera és purament descriptiva; en el segon, l'autor hi incorpora una sèrie de sentiments». I Casademont li preguntava: «Vostè exclou que es puguin incorporar sentiments en la simple notícia?». «En aquest cas, penso que els sentiments són a la notícia mateixa». Sota aquesta perspectiva cal interpretar la seva

col·lecció dels monjos perduts del mont Athos, presentats en paral·lel als poemes del seu autor amb una clara intenció subjectiva. En el joc amb el color, el tractament LTI de les imatges, la repetició, etc., la seva obra té una aparença pop.

En la seva nota necrològica, Casademont ja plantejava el problema del llegat de Morgan, que havia deixat una quantitat important de negatius sense positivar. Com es dissenyarà la supervivència d'un artista l'obra del qual està per descobrir?, es preguntava, i augurava més dossiers a la revista per fer sortir a la llum aquell material inèdit. No obstant això, fins avui no hem tornat a saber res més de Morgan, ja que el seu arxiu es troba en parador desconegut.

Febrer de 1974 – Joan Fontcuberta

El 1974 Aixelá complia quinze anys de feina continuada, cosa que la convertia en la sala especialitzada més antiga d'Espanya. Casademont en valorava la trajectòria com a «promotora dels valors joves»: «Les inquietuds de les quals sempre ens hem volgut fer ressò són cosa d'una rigidesa cronològica notablement regular». La fotografia dels joves, deia Casademont, es caracteritza per la seva preocupació per justificar vitalment el mitjà que han triat per expressar-se. Els veterans ja no s'inquieten per l'autoanàlisi, una característica que pertany als que, en la seva cronologia, encara són joves. Entrada la dècada de 1970, amb quaranta-dos anys, Casademont va observar un nou signe que orientava la jove fotografia: la introspecció. Del reportatge, s'estava passant al diari íntim.

Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) va ser un d'aquests joves l'obra dels quals servia de mirall a les seves inquietuds i qüestionava constantment la seva relació amb el mitjà triat per expressar-se. Amb divuit anys, Casademont el va convidar a presentar-se a si mateix a la revista: «Soc qui millor em desconec. […] L'important és l'obra». I, d'acord amb Casademont, es mostrava en les fotografies com en un autoretrat.

La seva formació com a estudiant de ciències de la informació li proporcionava totes les eines per a l'anàlisi. La seva relació amb la publicitat, que va provar professionalment a l'empresa familiar, l'advertia seriosament del servilisme de la foto-

grafia per a la persuasió comercial. La seva obra és una paròdia de la tècnica publicitària, amb la qual aconsegueix impactar de manera truculenta amb algunes imatges que es podrien enquadrar en el corrent fantàstic de moda en aquells anys. Se servia del fotomuntatge,i sobre un fons que ja era inquietant per si mateix hi superposava fragments d'altres imatges. D'aquesta manera produïa un efecte dadaista, en consonància amb l'exaltació de la imaginació davant la realitat opressiva que ressonava en els ecos de les proclames del Maig francès. Però, més enllà de la crítica, aquestes fotografies proposaven una fugida pels camins de l'*underground* i la contracultura, tal com s'estaven temptejant en el còmic, la música progressiva o el cinema experimental. L'ortodòxia de la fotografia directa havia de desaparèixer lògicament d'aquests plantejaments, en què la cerca consistia a portar el mitjà fins al seu límit. Casademont concloïa que el grau en què l'obra se separava de la «puresa fotogràfica» era un bon indicador per valorar-la com a objecte d'art. És a dir, no la considerava «fotogràfica».

Febrer de 1975 – Anna Turbau

Anna Turbau (Barcelona, 1949), que havia acabat els estudis a Elisava, treballava com a dissenyadora a l'estudi de Tomàs Vellvé, encara com a aprenent. Però la seva vocació era la fotografia, que practicava pel seu compte amb les màquines i el laboratori del seu pare. Els germans Pericot la van animar en la seva vocació i la van presentar a Aixelá. Casademont de seguida va detectar en Turbau una capacitat gens usual per al reportatge, que volia assumir com a compromís social. En els seus comentaris crítics expressava la seva admiració pel poder de Turbau, la seva capacitat de seducció per aconseguir retrats còmplices i, sobretot, la seva gran professionalitat. La presència de dones així és una raresa en la història de la fotografia, afirmava.

El seu primer reportatge «de debò» va ser una sèrie sobre el Festival de Jazz de Barcelona, que es va celebrar al Palau de la Música Catalana el novembre de 1974. Com que encara era indispensable tenir carnet de premsa, Alfredo Papo, el seu mentor al Hot Club, li va facilitar una targeta per moure's per la platea, però no podia pujar a l'escenari ni anar als camerinos. Malgrat

que l'efecte d'intimitat dels primers plans sembla indicar una altra cosa, el reportatge es va fer durant les actuacions: la il·luminació, disposada per a la gravació de televisió, la va ajudar a donar dramatisme i recolliment als retrats.

No li havien fet cap encàrrec: Turbau va fer el reportatge perquè li agradava el *jazz* i admirava els músics. «En certa manera», va dir en una entrevista de l'època, «he treballat com fan els mateixos músics de *jazz*, és a dir, amb una llibertat total d'opció en aquest moment màgic de disparar, però sense deixar res a l'atzar ni a la casualitat. Darrere d'aquesta improvisació hi ha un esforç de concentració, una autodisciplina imposada voluntàriament, un propòsit de claredat i funcionalitat.» I és precisament això últim, la funcionalitat, el que va descobrir com a autèntic sentit de la fotografia.

Octubre de 1975 – Germans Blassi

Els germans Jaume i Jordi Blassi (Barcelona, 1948), el primer fotògraf i el segon grafista, complementaven la seva feina sense distinció d'autoria. *Motu proprio* van anar a Aixelá després de superar el respecte que els feia entrar en aquella botiga tan luxosa. Al soterrani, Casademont va examinar les fotografies amb deteniment i es va sorprendre molt de l'alt nivell que demostraven. Els va oferir la sala per exposar-hi el desembre de 1971 i els va presentar a *Imagen y Sonido* amb aquestes paraules: «Blassi, quan l'art de la fotografia gairebé no té res a veure amb la "fotografia artística"». Anys més tard, la tardor de 1975, Casademont els va donar l'oportunitat d'exposar a la fira *Sonimag 13*. El repte consistia a utilitzar un lloc de pas, sense fer servir les parets. Per resoldre la situació, Jordi Blassi va dissenyar una estructura en la qual es van muntar les fotografies.

A diferència d'altres fotògrafs, que s'esforçaven per la coherència de les seves sèries —tant si eren abstraccions com reportatges socials com realitats inventades—, els Blassi presentaven aspectes molt diferents de realitats distants: retrat, paisatge, natures mortes gairebé abstractes, etc. Aquesta barreja sustentada en l'objectivitat provocava, paradoxalment, un efecte surrealista. El contingut documental —allò que «evoca»— tenia un pes molt important en la imatge, però no aconseguia «informar».

Una vegada hem transitat per tota la història d'Aixelá i arribem a la transició democràtica, la fotografia dels germans Blassi ens serveix de recordatori de les diferents propostes que es van anar succeint durant la vida de la sala. Un compendi del passat i una prefiguració del futur que ja és aquí. Aquesta obra manifesta la versatilitat de la fotografia —tant si la motiva la cerca personal com un encàrrec, tant si és fotografia pura com manipulada, tant si és amb intenció documental com poètica— i el seu potencial per constituir una obra irrepetible, per bé que múltiple.

Com a comiat de tants moviments, experimentacions, recerques estètiques, dogmes i manifestos amb què ha anat avançant el llenguatge de la fotografia a la sala Aixelá, la personalitat que emana d'aquesta obra ens ajuda a visualitzar totes aquestes inquietuds: la recerca formal, l'exploració antropològica, la fantasia, el reportatge, l'esclat surrealista, el missatge de denúncia, el retrat, la vida al carrer, l'assaig conceptual, la poesia, l'humor... tot el que es podria englobar dins l'«art de l'objectivitat».

Autors exposats a la sala Aixelá (1959-1975)

Albero, Josep M. (1960, 1962, 1963, 1964)
Alcoy, Eduard (1968)
Algué, Lluís (1972)
Avellaned, Pedro (1974)
Basté, Andreu (1962)
Berenguer, Josep M. (1967, 1970)
Blassi, Jaume i Jordi (1971, 1975)
Boada, Antoni (1960, 1962)
Borràs Abelló, Jaime (1972)
Bosch, Emilio (1968)
Boutin, Enrique (1962)
Bros, Josep (1960, 1964)
Calderón, Ricardo (1959)
Cantero, Leonardo (1962)
Capdevila Font, Juan (1967)
Capdevila Nogués, Joan (1959)
Casanelles, Enric (1960)
Català-Roca, Francesc (1958)
Catany, Toni (1972)
Closa Miralles, Josep (1961)
Colita (1971)
Colom, Joan (1960, 1961, 1962)
Cualladó, Gabriel (1960, 1962)
Cubaró, Juan (1962)
Deutsch, Juan P. (1959)
Dieuzaide, Jean (1962)
Dimas, Ramón (1959)
Dolcet, Juan (1961)
Dugó (1975)
Esclusa, Manel (1973)
Fontcuberta, Joan (1974)
Fontseré, Carles (1961)
Forcano, Eugeni (1962)
García Pedret, Enric (1960, 1962)
Giacomelli, Mario (1962)
Gómez, Paco (1960, 1962)
Gomis, Joaquim (1959, 1965)
Grup dels 5 (1973)
Homs (1963)
Iriarte, Juan (1975)
Jener Vilà, Enric (1973)
Keeler, Tony (1964, 1973, 1974, 1975)
Lechuga, Ruth (1959)
Malet, César (1967, 1970)
Marroyo, Ignasi (1960, 1962)
Masats, Ramón (1959, 1962)
Masdeu Rovira, Pere (1960)
Maspons, Oriol (1959, 1962, 1963)
Miserachs, Xavier (1959, 1962)
Morgan (1972, 1974)
Munt, Jordi (1960, 1962)
Muñoz de Pablos, Ángel (1962)
Navarro, Rafael (1974)
Naver, Mario (1959)
Noriega, Victor Manuel (1959)
Obregón, Octavio (1959)
Olivella, Eduard (1975)
Ontañón, Paco (1962)
Rey Cascales, Manuel (1973)
Sanchiz (1963)
Sarda, Luis (1963)
Sarra, Jordi (1974)
Serra, Jaume (1972)
Sió, Enric (1972)
Sirera, Ton (1960)
Smurzs, Guillermo (1959)
Solé, Guillaume (1969)
Steinert, Otto (1961)
Terré, Ricard (1959)
Tinajero, Efrain (1959)
Turbau, Anna (1975)
Ubiña, Julio (1959, 1963)
Valls, José (1959)
Vidal, Toni (1968, 1970)
Vilaseca, Jordi (1960, 1962, 1963, 1969)
Viñals, Jorge A. (1969)

(En negreta, els que participen en aquesta mostra)

Comissaria: Laura Terré

DL B 26591-2019

La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horari: de dimarts a diumenge
i festius, d'11 a 20 h
Entrada gratuïta

#SalaAixela
@lavirreinaci
barcelona.cat/lavirreina