CATALAN REVIEW
Catalan Review



NORTH AMERICAN CATALAN SOCIETY

You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

Izas, rabizas y colipoterras: un àlbum furtiu

Joan Fontcuberta

Catalan Review, Vol. XVIII, number 1-2, (1998), p. 181-190

IZAS, RABIZAS Y COLIPOTERRAS: UN ÀLBUM FURTIU

JOAN FONTCUBERTA

ABSTRACT

This essay examines the work of Joan Colom, a Catalan photographer who has come to receive a welter of honors, including the National Prize in Photography, but whose career has been anything but easy and uninterrupted. Colom's fame derives largely from *Izas, rabizas y colipoterras*, a photo-book produced in collaboration with Camilo José Cela that focuses on the prostitutes of the *Barri Xino* of Barcelona and that quickly acquired a cult status among members of the "divine left" critical of Franco's morally smug regime. Addressing tensions between amateurism and professionalism, art and documentation, the studio and the street, and the image and the word, Fontcuberta presents Colom's work as a radiography in which the camera serves as an instrument of political critique and the vibrancy and sordidness of street life come to the fore. Inimitable as the book is, it nonetheless allows for productive comparisons with more recent, feminist inflected work on streets, streetwalkers, and sex workers from beyond Barcelona: Susan Meiselas's Carnival *Strippers*; Elisabeth B's *Das ist ja zum Peepen*; Merry Alpern's *Dirty Windows*, and Erika Langley's The *Lusty Lady*.

En el curt espai de dos anys, Joan Colom, que vivia allunyat de l'escena fotogràfica activa durant dècades, s'ha vist guardonat amb el Premi Nacional de Fotografia atorgat pel Ministeri de Cultura del Govern espanyol, i seguidament, com un efecte dòmino, amb el Premi Nacional d'Arts Plàstiques atorgat per la Generalitat de Catalunya i amb el Premi Ciutat de Barcelona, també en la seva modalitat d'arts plàstiques, atorgat per l'Ajuntament de la ciutat.

És obvi que en la concessió de qualsevol premi es combinen uns mèrits curriculars objectius amb un cúmul de circumstàncies aleatòries. En el cas dels Premis Nacionals del Ministeri els membres del jurat varien d'un any a l'altra i la seva composició determina els criteris de valoració dels canditas. La distinció va recaure en Colom, però podia haver-ho fet en companys seus de generació, com Oriol Maspons, Ricard Terré, Francisco Ontañón, o Carlos Pérez-Siquier i Ramon Massats (aquests dos darrers justament rebrien el mateix premi en els dos anys succesius). Tant els fotògrafs que no han merescut el guardó com els dos que l'han rebut posteriorment han mantingut, a

diferència de Colom, una tasca de creació ininterrompuda fins a l'actualitat.

Quan el novembre de 2002 el premi va recaure en Colom, el jurat estava presidit per Joaquín Puig de la Bellacasa, en representació de la Secretaria de Cultura, i compost pels fotògrafs Toni Catany, Chema Conesa, Manolo Laguillo, Ignacio González, el pintor Darío Villalba i la historiadora Paloma Castellanos. Amb el veredicte, el jurat va divulgar un comunicat on justificava la seva decisió al·legant que en el llibre *Izas, rabizas y colipoterras* Colom feia palesa "una originalitat i una aportació radical a la fotografia espanyola des d'una òptica eminentment personal, universalitzant allò local". Titulars recorrents de la premsa van fer esment de la notícia amb un "serveixi aquest premi per treure a un mestre de l'ombra". De fet, l'ombra havia començat a dissipar-se anys abans amb iniciatives d'abast diferent. En 1982 la primera edició del festival "Primavera Fotogràfica" va voler retre homenatge als fotògrafs catalans de postguerra en una mostra comissariada per Cristina Zelich i jo mateix que incloia obres de Català Roca, Pomés, Miserachs, Terré, Massats, Ontañón, Maspons i Colom. Versions actualitzades d'aquesta mostra van ser posteriorment itinerades a diferents localitats, incloent Paris, per la Conselleria de Cultura de la Generalitat. Però, sens dubte, si el nom de Colom va estar sobre la taula del jurat del Premio Nacional fou perquè a penes tres anys abans el MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya) havia presentat, amb comissariat de David Balsells i Jorge Ribalta, una mostra que recuperava els treballs originals amb els que Colom es va donar a conèixer en 1961.

La trajectòria de Joan Colom segueix un patró freqüent en la història de la fotografia: una producció que, lluny d'estendre's al llarg de tota una carrera, es concentra en un espai molt curt de temps. Al panteó fotogràfic abunden els casos d'autors intensament actius durant uns pocs anys, que després abandonaven la creació o la deixaven sumida en una profunda letargia. L'historiador britànic Ian Jeffrey fins i tot arriba a assenyalar aquesta característica com un dels factors que faria que en el cas de la fotografia es donés prioritat a una història de les imatges en detriment d'una història dels autors, un model que ha estat hegemònic fins als nostres dies.

Se sap que Colom es va iniciar tardanament en la fotografia, ja que hi va donar les primeres passes quan ja tenia trenta-sis anys. L'any 1957 va ingressar a l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya, una institució per al foment d'una cultura amateur de la fotografia que bàsicament perpetuava l'ideari pictorialista dels seus pares fundadors. Sumida en una profunda crisi després de la Guerra Civil, l'AFC es debatia entre les concepcions més tradicionals i els aires rupturistes que, al principi tímidament, començaven a córrer de la mà de les noves incorporacions. Sobretot s'encreuaven dos tipus de dialèctiques: en el pla so-

ciològic, la que oposava l'amateurisme amb la d'aquells que aspiraven a assolir un estatus professional, i, en el pla estètic, la recrudescència de la vella disputa filosòfica entre la cerca de la bellesa i la cerca de la veritat, és a dir, la confrontació entre una fotografia "artística" i una altra de "documental".

Tot i que molts joves fotògrafs van donar els seus primers passos fotogràfics a l'aixopluc de l'AFC, l'entitat esdevenia un cenacle massa conservador per als esperits més inquiets que cercaven referències en sintonia a la fotografia moderna que es practicava a països més avançats. La innovació no es trobava prop de models consagrats com José Ortiz-Ochagüe i Joaquim Pla Janini, sinò en Cartier-Bresson i William Klein, o en les directrius que des d'Alemània impulsava Ottot Steinert intentant restablir la continuïtat amb les avantguardes històriques interrompuda per la Segona Guerra Mundial. La nova generació de fotògrafs defugia l'academicisme i l'artificiositat, i pretenia per contra copsar la vida amb tota la seva intensitat. A Madrid es desenvolupà un grup centrat sobretot en la documentació dels ambients rurals i del paisatge castellà, en les tradicions populars i en el folclor. Integraren aquest grup noms com Gerardo Vielva, Leonardo Cantero, Gabriel Cualladó, Juan Dolcet, Fernando Gordillo o Paco Gómez, vinculats tots ells a la RSF (Real Sociedad Fotogràfica). El grup català, en canvi, s'interessà més per la ciutat i els seus conflictes, realitzant *in extenso* una radiografia sociològica del seu temps: el desenvolupament econòmic que seguí a l'autarquia, la immigració, el creixement urbà desmesurat, l'aparició del turisme, etc. Paradoxalment, tots dos grups articularen les seves posicions programàtiques i les seves actuacions col·lectives a través de la revista AFAL, editada a Almeria, que malgrat la seva curta existència (1956-62) esdevindrà portaveu de la jove fotografia espanyola deixant testimoni d'un nou impuls estètic i polític. Els seus artífexs, els fotògrafs José Maria Artero i Carlos Pérez Siquier, escrigueren en un editorial: "Espanya, ferotgement introvertida, continua aferrada a la tradició... Nosaltres volem trencar un llança en pro de la fotografia del nostre temps, sense concessions, amb tota la seva crua autenticitat de document humà, vital, càlid i tremendament sincer". L'ombra del Neorrealisme italià i de l'humanisme fotogràfic francès planaven sobre aquestes actituds de ruptura. Per als castellans, la fotografia s'entenia com una pràctica poètica en la que l'autenticitat no equivalia a la fidelitat respecte a la realitat sinò més bé respecte a una imatge preciosa del passat inscrita en el present; el "realisme" esdevenia una anticipació de la memòria. Lluny de la nostàlgia i ben compromesos amb el present, els catalans, per la seva banda, tendien a utilitzar la càmara com un estilet visual que havia de permetre denunciar els aspectos foscos de la vida; la seva era, en general, una mirada menys complaent i més incisiva, que perfilava els dominis d'un realisme crític.

Passant de puntetes per aquest panorama i després d'un aprenentatge accelerat, Colom participà en uns quants "salons" (nom que rebien els concursos) entre els anys 1958 i 1960. La seva primera exposició, titulada "El carrer", va tenir lloc l'any 1961 a la Sala Aixelà de Barcelona, animada pel crític i editor Josep Maria Casademont, que hauria de ser reconegut com el cercatalents més fi de la seva època. Aquesta mostra fou itinerant i va desvetllar força polèmica pel caràcter indecorós dels ambients marginals que mostrava; però els crítics d'art i els fotògrafs més rellevants del moment la van saludar com l'alenada d'aire fresc que necessitava la fotografia espanyola. L'èxit de l'exposició va representar per a Colom, entre altres repercussions, la proposta de l'editorial Lumen de publicar un llibre centrat en les prostitutes del Barri Xino barceloní, que comptaria amb la col·laboració literària de Camilo José Cela. El llibre es va convertir en una edició de culte, però a Colom li va ocasionar un contratemps seriós: una de les prostitutes que hi sortien retratades va amenaçar de posar una demanda, tot i que en l'acte previ de conciliació als jutjats no va arribar a comparèixer i la querella no va prosperar. No obstant això, el conflicte va afectar Colom en el pla personal, perquè va decidir retirar radicalment de la circulació els resultats de la seva activitat fotogràfica durant molt de temps. Des del 1964 la seva obra va quedar submergida en el silenci més absolut. Tan sols la "recuperació" del seu treball en les exposicions esmentades el va animar a tornar a divulgar públicament els seus reportatges de la vida popular barcelonina.

És clar, doncs, que si l'obra de Joan Colom s'ha mantingut present en la memòria d'historiadors i diletants durant aquest interval tan llarg ha estat, sobretot, gràcies a la publicació del llibre *Izas, rabizas y colipoterras*, i aquesta raó impulsa a reflexionar sobre l'aportació d'aquesta edició tant com sobre les qualitats de les imatges que la il·lustraven. Des d'aquesta premissa el llibre propicia tres nivells d'anàlisi que se centren en el llibre com a estructura expressiva; en l'estil, en l'estratègia documental que s'aplica al tema, i, finalment, en la visió que s'hi traspua de la prostitució.

En la història de la fotografia els llibres no solament han estat un suport de difusió, sinó també un territori de creació, de manera que les imatges componen només una de les moltes peces en joc. Des de *The Pencil of Nature* (1844) de Fox Talbot fins a *Les Americains* (1958) de Robert Frank, s'aprecia una evolució del llibre concebut com a catàleg fins a la seva maduresa com a mitjà autònom, en el qual l'obra es combina amb un conjunt de factors, presidits, és clar, per les fotografies, però en els quals intervenen també l'ordenació seqüencial, la maquetació, el text, la tipografia, i així mateix totes aquelles condicions que en fan un objecte material específic: des del format, les característiques de la portada, la qualitat d'impressió o l'enquaderna-

ció, fins a la sensualitat del paper o l'olor de la tinta. El llibre com a projecte de creació fotogràfica constitueix una obra compacta i indivisible, com ho pot ser, per exemple, un film. A ningú no se li acudiria aïllar una única seqüència d'una pel·lícula, separar-la de la resta de la cinta, descontextualitzar-la, desproveir-la de banda sonora i de diàleg, i presentar-la seriosament com a exemple de l'obra d'un cineasta; paradoxalment, això es fa sense contemplacions amb els llibres-obres i sovint amb l'aquiescència dels autors.

Aquesta noció de "llibre-obra" cristal·litza amb les avantguardes d'entreguerres. Les influències de la Bauhaus, del constructivisme, del suprematisme i del surrealisme convergeixen cap a la pàgina com a espai de múltiples sorpreses i experimentacions —per exemple, els volums *d'Industriia Sottsializma* d'El Lissitzky constitueixen tresors als quals no s'ha prestat prou atenció. Però, simultàniament, es desenvolupen tècniques narratives i noves aliances amb l'escriptura que permetran enfocaments documentals més refinats. El nou fotoperiodisme que havia nascut a la República de Weimar i es desenvolupà amb les revistes il·lustrades a l'estil de *Life* se sentia constret per les limitacions de les publicacions d'actualitat, i es van començar a concebre reportatges de gran abast que requerien l'extensió i la llibertat del llibre. Se'n poden esmentar, com a mostra, *Paris de Nuit* (1933) de Brassaï, amb textos de Paul Morand; *You Have Seen their Faces* (1937) de Margaret Bourke-White i Erskine Caldwell, i, sobretot, *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) de Walker Evans i James Agee. A la postguerra, la pàgina impresa guanya preeminència i per a molts teòrics —entre els que es troba Casademont— s'erigirà en el suport "natural" de la fotografia.

Diferentment de molts dels seus companys de generació, quan Colom fa la sèrie "El carrer" no té al cap ni la publicació d'un llibre ni molt menys convertir-se en professional: la seva feina de comptable el satisfà i fer el carrer fotogràficament, amb els seus riscos petits però excitants, omple les seves inquietuds. Fou Oriol Maspons qui va pensar que les fotos de les putes eren cosa bona per a un nou títol de la col·lecció "Palabra e Imagen" i va proposar la idea a Lumen. Maspons, que tenia un olfacte i un ull tan sagaços com mordaços, afegia amb aquesta iniciativa un nou argument a les raons per les quals la història el recordarà més pel seu paper d'agitador orgànic de la seva generació que per la seva producció creativa. "Palabra e Imagen" fou una agosarada aventura editorial dels germans Óscar i Esther Tusquets. Especialitzada en temes religiosos, Lumen fou adquirida per la família Tusquets el 1960, i al principi la van orientar cap a la literatura infantil; amb la col·lecció "Palabra e Imagen", però, van passar a l'edició per a adults. Algunes de les seves entregues han esdevingut veritables clàssics: *Toreo de Salón*, amb imatges de Maspons i Ubiña; *Neutral*

Corner, de Masats; *La caza de la perdiz roja*, de Maspons; o *Los días iluminados*, d'Ontañón. La idea recuperava el plantejament d'Evans i Agee: dos discursos paral·lels que, sense ser subsidiaris l'un de l'altre, s'enriquien recíprocament, la qual cosa, enfront de la rutinària submissió de la fotografia al text, representava una innovació considerable. A vegades, a partir d'un text existent, per exemple *Poeta en Nueva York* de Lorca, un fotògraf —el tàndem Maspons/Ubiña— realitzava imatges en consonància amb el text però que no pretenia de cap manera "il·lustrar"; altres vegades passava a l'inrevés, com en el cas de Colom i Cela: a partir d'unes imatges l'escriptor desenvolupava la seva contribució literària. Paraules i imatges, a més, apareixien en pàgines de diferent color i textura, emfasitzant així el seu caràcter autònom, encara que aquesta opció donés un aspecte formal i auster a la disposició de la pàgina, perquè es renunciava, per exemple, a una maqueta més dinàmica, en la línia dels llibres que William Klein havia popularitzat (*New York*, 1956; *Roma*, 1958; *Tokyo*, 1964; *Moscow*, 1964) i que, en canvi, sí que servirien de model al notable *Barcelona, blanc i negre* de Xavier Miserachs.

Colom havia destacat molt aviat com un reporter ràpid, intuïtiu i audaç, capaç de copsar l'essència d'escenes fugaces en preses de gran contundència gràfica. El seu estil podria incloure's en la categoria de la *street photography*, caracteritzada per la caça més espontània dels petits esdeveniments del carrer, entès com a teatre de vida. El fotògraf limitava la seva feina a l'aparició dels actors quan sortien a l'escenari públic, però se'n desentenia quan tornaven a l'àmbit de la seva intimitat. No s'establia, per tant, més relació entre fotògraf i model que aquesta trobada fortuïta i imprevisible. Òbviament, el teatre d'esdeveniments resultava més pròdig en les àrees que donaven un caràcter mestís a la ciutat: la Barcelona lumpen del Barri Xino, la zona de la Rambla i els seus entorns. No sorprèn, doncs, que Colom s'encaminés cap a la part baixa de la ciutat, un territori sòrdid i poc afavorit però per això mateix també aureolat amb la morbositat d'escriptors maleïts, com Pieyre de Mandiargues o Jean Genet, que identificaven aquesta geografia de vici i prostitució amb les facetes més vergonyoses de l'ésser humà: allà, al sexe de la ciutat coronat pel fal·lus increïble que suggereix el monument a Cristòfal Colom al final de la Rambla, els protagonistes de la vida deambulen per un laberint de carrerons amarats de sang i merda.

No és estrany que en aquest marc Joan Colom experimentés una metamorfosi a la manera del Dr. Jekyll i Mr. Hyde: el discret oficinista es transformava en un sigil·lós espia de les intimitats secretes. Amb la Leica amagada i la majoria de vegades disparant sense ni tan sols mirar pel visor per passar inadvertit, Colom era el testimoni invisible de les activitats i transaccions ocultes que donaven al districte cinquè

barceloní la seva mala reputació. Aquest sistema de treball deixava una mica a l'atzar el control de l'enquadrament i descartava l'enfocament selectiu, la qual cosa, afegida al caràcter granulós de l'emulsió i a un ocasional efecte borrós provocat pel moviment, componia el marc retòric que fixaria el cànon plàstic de la radicalitat documental, sacrificant qualitat estètica per valors testimonials. La impressió que produeixen aquestes preses, parafrasejant Roland Barthes quan comenta els retrats de Richard Avedon, és la de transcendir la "sensació de veritat" per recrear-se en una "exclamació de veritat". Brassaï —a qui s'havia pretès considerar un precedent de Colom ja que, en efecte, per a tots dos el carrer constituïa al mateix temps subjecte i passió— va definir el fotògraf com un espectador implacable, un testimoni imparcial i un cronista fiable. El cert és que aquesta definició s'ajusta millor a Colom que a Brassaï mateix, ja que a aquest el venç una aspiració poètica o novel·lesca, un impuls a projectar un realisme escenogràfic que tenyeix l'entorn i revela un cert sentit màgic amagat sota el mantell de la realitat. Brassaï és capaç, per a complir els seus objectius, d'escenificar algunes preses i, en qualsevol cas, de negociar amb els seus models la presència de la càmera. En aquesta regla del joc, que el model sigui o no conscient de ser fotografiat, radicarà la seva distància, tant ètica com estètica. Colom fa un epítom de la càmera oculta, de la percepció indiscreta, del robatori de la intimitat sense cap mena de sublimació, i deixa traslluir, per contra, la brutalitat del *pícaro*: tan sols aquest càndid desdoblament en "home-càmera" apareixerà com l'única protecció de la seva innocència. Perquè en la seva sinceritat descarnada, la de Colom no pot ser de cap manera una visió humanística sinó despietada: és la mirada de l'espia, i ningú no exigeix a un espia una actitud compassiva.

En la gestació d'*Izas, rabizas y colipoterras* van incidir diversos factors que reconduïren la intenció inicial de Colom de dedicar l'obra a un reportatge extens sobre el barri. Sembla que va ser el mateix Cela, que ja havia col·laborat a "Palabra e Imagen" firmant el text de *Toreo de Salón* l'any 1962, qui va decidir ocupar-se exclusivament de les prostitutes. A més a més, l'equip que intervé en el projecte té molt clar que un llibre dedicat a la prostitució resultarà colpidor i comercial. Del disseny del llibre se n'ocupen els arquitectes Cristian Cirici i Óscar Tusquets, que, seguint la plantilla gràfica de la col·lecció, fixen la seqüència de les fotografies i reenquadren algunes preses. Al seu torn, Cela es rabeja en una prosa erudita que desgrana tots els sinònims possibles de la paraula "puta" i en una successió de relats llança dards enginyosos que van de la mofa al sarcasme. El llibre es pot llegir com l'apropiació "gauchedivinista" del Barri Xino, com la reivindicació per un sector culte i progressista de la burgesia catalana d'una marginalitat *canalla* que així esdevé marginalitat castissa, i contribueix

a construir, malgrat la distància social i ideològica, l'imaginari col·lectiu barceloní de postguerra. A les atrotinades prostitutes els toca aparèixer llavors com a figures pintoresques, com a mascotes de la identitat popular, com ho podien ser la Monyos, la Dama del Paraigua i fins i tot, estirant una mica, Floquet de Neu, el goril·la albí que recala a Barcelona l'any 1966. L' evocació bufa de les treballadores del sexe devia resultar certament molesta per a les ments benpensants: així, l'any que el règim celebrava els fastos dels "25 anys de pau", sectors de joves crítics i agosarats exhibeixen davant de l'opinió pública la realitat d'una pau amb putes.

Izas, rabizas y colipoterras és un llibre irrepetible per moltes raons: la primera, perquè la nostra sensibilitat el titllaria d'inacceptable des de la lògica actual de la correcció política; la segona, perquè la legislació vigent en matèria de dret a la pròpia imatge i a l'honor no hauria afavorit un intent de denúncia, sinó dotzenes de querelles que de ben segur haurien obtingut sentències favorables. La singularitat del llibre el converteix, per tant, en una referència a partir de la qual es poden establir comparacions amb altres projectes editorials centrats en la descripció de matisos d'aquest fenomen que és el comerç sexual, i que han representat, a més, propostes documentals valuoses i controvertides. Ens cenyirem a quatre títols emblemàtics, i no resultarà sorprenent que els seus quatre autors siguin dones: *Carnival Strippers* (1976) de Susan Meiselas; *Das ist ja zum Peepen* (1983) d'Elisabeth B.; *Dirty Windows* (1996) de Merry Alpern; i *The Lusty Lady* (1997) d'Erika Langley. D'entre tots, potser és el d'Alpern el que queda més a prop de Colom en l'estratègia de caça, encara que no tant en el *modus operandi*. Alpern va passar l'hivern de 1993-1994 apostada a l'àtic d'un amic a Wall Street, a Nova York, davant del qual hi havia un night club i un bordell il·legal. Enfocant amb un potent teleobjectiu la finestreta d'una cambra de bany, i al cap de pacients hores d'espera a la paparazzo, Alpern capturà una sèrie d'escenes clandestines: personatges anònims que orinaven, practicaven fel·lacions i coits, es rentaven els genitals, intercanviaven diners i esnifaven ratlles de cocaïna. L'estretor de la finestra només permet percebre la situació fragmentàriament, cosa que intensifica l'aspecte voyeurístic del procés. Els rostres no són mai visibles, però a pesar del gra de clixés ampliats desmesuradament arribem a identificar-hi vestits d'executiu, mitges de malla de les coristes o un condom que penja flàccid d'una bragueta. Diuen que Capa va donar el següent consell als fotoperiodistes novells: "Si les teves fotos no són bones és que no eres prou a la vora"; Colom combat amb un gran angular des de les trinxeres i s'acosta tant físicament a la presa que fins en pot sentir l'alè, mentre que Alpern fa servir la tècnica del franctirador i només s'hi acosta òpticament, o "panòpticament", com hauria preferit Foucault. L'esquema d'Alpern

s'ajusta tant als cànons postmodernistes que fins i tot, posteriorment, han planat sospites sobre l'autenticitat dels seus resultats.

Elisabeth B. era una periodista feminista alemanya delerosa per tornar el cop a la indústria del porno; els locals de *peepshow* de la Gran Poma li'n proporcionarien l'ocasió. Es féu contractar en un d'aquests macro *sexshops* com a ballarina de *striptease*, però amb una càmera en miniatura automàtica es dedicava a fotografiar d'amagat els clients, que pagaven per veure-la despullar-se i deixar anar les seves fantasies eròtiques. Separat per una senzilla làmina de vidre de la ballarina, el client donava les instruccions per mitjà d'un telèfon sobre les posicions excitants que havia d'adoptar la dona. Complaent, des del seu aparador Elisabeth B. s'eixancava i mostrava procaç la seva vagina-ull, en la qual rebotava la imatge del voyeur invertint la direcció de la mirada. Les instantànies ens mostren homes de totes les condicions, des de *brokers* a turistes japonesos, masturbant-se, en els moments previs a l'èxtasi o estrellant la seva ejaculació sobre el vidre separador. Les preses són totalment fortuïtes, amb enquadraments imprevisibles, torts i esgarriats, però igual que en Colom transmeten veritat i risc. El projecte s'acaba quan Elisabeth B. és descoberta i ha de fugir cames ajudeu-me. Amenaçada per les màfies del porno, i per evitar possibles accions judicials, el seu nom no es revela i la difusió del llibre, efectivament, provoca un escàndol.

Carnival Strippers encarna el reportatge d'estil humanístic que avui tendim a considerar políticament correcte. Entre el 1972 i el 1975 Susan Meiselas va passar-se els estius retratant i entrevistant ballarines de *striptease* que actuaven en carros de fires ambulants. Després de vèncer les reticències inicials de les noies, Meiselas va seguir la comitiva de poble en poble, retratant les ballarines a l'escenari però també entre bastidors, i va donar testimoni tant de les seves aparicions davant del públic com de la seva vida privada. També va retratar l'ambient, els mànagers i els espectadors, compilant un estudi sociològic i antropològic d'estil narratiu: les imatges apareixen ordenades en una seqüència atemporal que mostra els passos d'una ballarina "exòtica" professional, des que ingressa a la companyia fins als inicis sexuals amb els espectadors. Compromesa també amb el moviment d'alliberament de la dona, el fet de cridar l'atenció sobre el món de l'*striptease* resultava al mateix temps esclaridor i provocatiu; alguns la van acusar de glorificar-lo, però Meiselas arguïa que el llibre donava veu i visibilitat a les vicissituds d'unes dones que de cap manera havien de ser criminalitzades ni per motius morals ni ideològics. Tot i que la fotògrafa no dissimulava la seva presència, els seus subjectes tampoc no la consideraven una intrusa: la familiaritat entre ells permetia un clima de confiança; les instantànies mostren les escenes amb naturalitat, amb un respecte escrupolós a les condicions ambientals.

Aquest plantejament s'extrema a *The Lusty Lady*, nom d'un club nocturn de Seattle al qual Langley va acudir per sol·licitar permís per fer un reportatge. La mestressa la va prevenir: "No entendràs res del que passa aquí si no t'atreveixes a fer-ho tu mateixa". La jove fotògrafa accepta el repte i conviu durant anys amb les ballarines del local, que es converteixen en companyes seves, en amigues i en la seva família; al llarg de tot aquest temps compagina les dues activitats: actuacions davant del públic i amb la càmera. Quan el llibre surt a la llum, Langley encara continua treballant a "The Lusty Lady". L'obra és una mena de diari personal estructurat en capítols, cada un dedicat a una de les ballarines, que són objecte de reportatges individualitzats. Les imatges també s'endevina que són espontànies; ja no critiquen la situació sinó que transmeten la *joie de vivre* de les joves ballarines, que entenen l'espectacle com una forma d'expressió, i l'erotisme com la font d'un poder que poden exercir sobre els homes.

Més enllà de missatges i estratègies, en aquests quatre llibres la fotògrafa ha controlat la substància conceptual i la presentació; n'ha escrit el text, n'ha fet el disseny o l'ha supervisat. En definitiva, hi ha hagut una consciència d'autor i una responsabilitat pel que fa als continguts. La paradoxa *d'Izas, rabizas y colipoterras* és que al mateix temps que ha constituït el pilar per a la recuperació de l'obra de Colom, ha estat un element distorsionador de la seva funció i del seu abast. N'ha eclipsat l'envergadura i les intencions. El llibre és un monument a moltes memòries i estratifica nombroses veus; és un llibre formidable, un magnífic àlbum d'estampes furtives. Però no ens permet sentir la veu de Colom en el seu veritable timbre. A *Izas, rabizas y colipoterras* Colom no parla, el fan parlar, i en aquestes circumstàncies amb prou feines ens n'arriba l'eco llunyà. Només si prenem consciència d'aquesta situació estarem en disposició de posar-hi remei.

Referències

Artero, José María i Carlos Pérez Siquier. *AFAL* 5 (1957).
Barthes, Roland. "Avedon". *Photo*. París, Gener 1977.