



PROJECT MUSE®

A Photographer's Vision of the Transition: An Interview with
Pilar Aymerich

Maria Nilsson, Pilar Aymerich

Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, Volume 10, 2006, pp. 251-265
(Article)

Published by University of Arizona

DOI: <https://doi.org/10.1353/hcs.2007.0037>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/214579>

A Photographer's Vision of the Transition: An Interview with Pilar Aymerich

Entrevista

Catalan photographer Pilar Aymerich (born in Barcelona in 1943) is known for her portraiture and for her coverage of the political transition in Spain during the late 1970s. However, her career actually began during the Franco dictatorship, when censorship was still in place. The contributions of Aymerich and other image-makers of her generation, sometimes referred to as *Los fotógrafos de la transición*, have been noted in histories of photography.¹ Furthermore, Aymerich herself received an important recognition in 2005, when the Generalitat de Catalunya awarded her the Creu de Sant Jordi. Yet, the experiences of these photographer remain largely unknown to a wider readership. This is surprising, given the current interest in the dictatorship of Francisco Franco (1939-75) and in the political and cultural processes of change following Franco's death. The aim of this interview with Aymerich is to contribute to the ongoing discussion about the transition and to the literature on photography and culture in Spain. Furthermore, as one among only a handful of female photojournalists in her country in the nineteen-seventies, Aymerich provides a valuable perspective that has been largely absent in scholarship on photography in Spain.

The interview took place in the summer of 2002 in Aymerich's home and studio in a *modernisme* building in Barcelona's Gràcia neighborhood and focused on her formative years during the end of the Franco dictatorship and in the early post-Franco period.² Aymerich, who, like many other photographers of her generation, is self-taught, continues to work as a freelance photographer publishing and exhibiting her work in Spain and abroad.³

I had previously seen some of Aymerich's most well-known transition-era photographs. While we began our meeting by looking at and commenting on those images, which invariably represented political events and figures, the conversation soon turned to self-initiated, in-depth projects she apparently felt more strongly about. Aymerich pulled out box after box of prints and, with regular intervals, called for her assistant to look for a specific project or a clip file with tear-sheets. I soon realized that her familiar images of the Catalan feminist movement of the late nineteen-seventies, and the photographs of the first *Diada* in Catalonia since prior to the civil war, were just the tip of the iceberg.⁴ During the afternoon, I looked at hundreds of images and several publications in which the photographs first appeared.

Prompted by questions and guided by her own recollections sparked by looking at photographs, Aymerich spoke about her beginnings as a portrait photographer collaborating with the progressive publications *Triunfo* and *Serra d'Or* and about her collaboration with her friend, the journalist and novelist Montserrat Roig, on reportages on cultural topics, social issues and politics, such as Catalan survivors of a Nazi prison camp.⁵

Our talk about photography, politics and culture during the dictatorship inevitably focused on the questions of *if*, *what* and *how* it was possible to photograph, especially in the documentary vein practiced by Aymerich. Photographs of clandestine political activity would have been difficult or impossible to publish in the censored media until after Franco's death, on November 20 of 1975. But even throughout 1976, and until press freedom and political rights were restored, in 1977, the permissibility of activism and of photographing it, remained uncertain.⁶ Aymerich's photographs from the early post-Franco period represent this uncertainty; a photograph of clandestine union leaders, made in the spring of 1976, shows them smiling and looking straight into the camera. The same year, she photographed a pro-Catalan autonomy rally where participants draped the Catalan flag over a Franco-era statue. In order to hide their identities, the photographer painted over the protesters's eyes on the print before submitting it for publication.

However, just because you cannot publish a picture, it does not mean it is impossible to photograph. The camera is portable, an advantage of the photographic medium. Indeed, there are examples of clandestine Franco-era photographs that have been published in retrospect.⁷ In addition, Aymerich's focus on culture and social issues not only allowed her easier access, but many of those pictures were permissible and could be published.

Yet, according to Aymerich, the race to publish a photograph and testing restrictions placed on the press were not her main motivations. For her, the driving force was a sense of living in a tense yet hopeful period when it was important to pay attention, to record what was happening. She explained that the camera became her tool for exploring and responding to her environment.

Towards the end of the afternoon, Aymerich finally managed to locate a box of photographs in which I had expressed interest when she had mentioned them in passing at the beginning of our meeting: the portraits of transvestites made in their Barcelona homes in the early 1970s. The way those images had been tucked away, among thousands of other photographs in her archive, seemed a fitting metaphor for the hidden lives of these subjects during the dictatorship. Interestingly, Aymerich said she had not imagined I would be interested in this project, nor in her other in-depth and personal photographs. This assumption is no

doubt a result of the common focus on political events and figures, among contemporary editors and curators mounting exhibitions and publishing books on the transition.

As an image-maker during the transition, Aymerich photographed what she saw and experienced. Her representations are subjective, as are all photographs; she willingly admits as much by saying that she takes pictures only to satisfy her own curiosity and desires.

Photographs are of course open to interpretation and they are dependent on and vulnerable to context, and, with time, the referential link is weakened as information gets lost or is forgotten. This interview offers a context provided by Aymerich. Readers will construct their own interpretations and meanings.

Finally, I wish to thank Pilar Aymerich for her generosity and willingness to share her work and experiences, and for granting permission to reproduce her photographs.

Maria Nilsson
University of Iowa

“El reportaje causó una sensación cuando apareció. Creo que fue la primera vez que se supo que había catalanes en los campos alemanes, y fue la primera vez en mucho tiempo que se supo de estos tres hombres.”

Maria Nilsson (MN): ¿Cuándo y por qué empezaste a dedicarte a la fotografía?

Pilar Aymerich (PA): Yo estudié arte dramático en Barcelona. Era el año de 1968, y nos cerraban el teatro. Y llegaba un momento que dijiste: “¿te vas o te quedas?” Yo me fui a Londres. Era la época de Vietnam, de los Rolling Stones, y lo estás viviendo todo y de repente dices: “¿por qué no haces fotos?” Y escribí a mi padre que me mandara una cámara porque yo no tenía dinero, y me mandó una Voigtlander antigua. Conecté con el jefe en una agencia fotográfica que era italiana. Luego volví a Barcelona. En aquella época hice muchos retratos de escritores, artistas y actores catalanes, por encargo de revistas. Esto fue todavía durante el franquismo.

MN: Trabajabas con frecuencia con Montserrat Roig, ¿verdad?

PA: Sí, eso es. Nos conocimos en la escuela de teatro, e hicimos varios reportajes juntas; ella escribía y yo hacía fotos, como este reportaje sobre los catalanes sobrevivientes de los campos nazis. Se publicó en 1972 en *Triunfo*. En aquella época trabajaba para *Triunfo* que era la revista que leía toda la gente progresista.⁸

MN: Pues, este retrato debe ser uno de tus más conocidos, ¿no? (Figura 1).

PA: Sí, se ha publicado muchísimo. Eran tres republicanos—Ferrán Planes, Joan Pagès y Joaquim Amat Piniella—que acabaron de regresar a Barcelona del exilio. Para la foto les pedí que se pusieran en fila. Y se vio cómo se les cambió la cara. Fue sólo un segundo, un instante, tengo el negativo. Supe que tenía la foto, y tampoco les quería hacer sufrir más. Luego fuimos a un café y hablamos de otra cosa. Después, cuando le dije a Montserrat que sólo había hecho dos fotos, se sorprendió muchísimo. Pero yo estaba segura de que tenía la foto.



Fig. 1

MN: La composición me hace pensar en imágenes que he visto de campos de concentración, por la postura resignada y la mirada triste de los hombres. Es muy impactante.

PA: El reportaje causó una sensación cuando apareció. Creo que fue la primera vez que se supo que había catalanes en los campos alemanes, y fue la primera vez en mucho tiempo que se supo de estos tres hombres. Más tarde, la imagen fue la portada del libro de Montserrat.⁹

MN: Como no había libertad de prensa, ¿hubo alguna represalia hacia la revista al publicar el reportaje?

PA: No, no pasó nada. Pensándolo ahora, es sorprendente. Puede ser porque el reportaje no hace ninguna referencia directa a la dictadura, ni a la guerra civil.

MN: Pero me imagino que, en 1972, los lectores podían hacer esta conexión, ya que el artículo trata de los crímenes del fascismo y de sus víctimas. Creo que se entiende, de manera implícita, que los tres supervivientes también son víctimas del fascismo español. Y aunque no se les dice, los lectores entenderían que estos hombres fueron republicanos. Si no, no hubieran sido exiliados.

PA: ¡Claro! Los lectores estarían concientes, como no se podía comentar la guerra. Contando su historia rompieron el silencio. También, algunos años más tarde, Piniella publicó su autobiografía sobre los campos.¹⁰

“En aquella época había un ambiente de amistad y apoyo. Este tipo de cosa no existe hoy. También, para nosotros era verdaderamente empezar de cero. Porque no había nada. Hemos tenido que aprender todo, cómo hacer las fotos, cómo manejar el mundo profesional.”

MN: ¿Hiciste muchas otras fotos de temas políticos y de manifestaciones?

PA: Sí, pero fue muy difícil hacer fotos. Con Franco no había manifestación. A partir de 1975 había que pedir permiso. Y todavía en 1976, era aquello de pedir permiso pero estabas en una especie de cuerda floja, que nunca sabías lo que podía pasar con la policía.¹¹ Además, había que tener el carnet para trabajar como periodista. Durante Franco, la acreditación te la daba el sindicato vertical de la época. Entonces, tenían con ésto un control, un filtro. Sin el carnet no podías trabajar.¹²

MN: ¿Tú tenías carnet?

PA: Sí, porque en 1972, vino un examinador.

MN: ¿Esto te permitió ir a funciones oficiales?

PA: ¡Eso es! Nada más. Pero por mucho carnet que tuvieras, si hacías algo comprometido, lo podías perder. Entonces, muchas veces llevabas una carta de la revista donde trabajabas, por si acaso te detenía la policía.

MN: ¿Tú estabas de *free lance*?

PA: Sí, yo siempre estaba de *free lance* para distintos medios.

MN: ¿La situación política del tardofranquismo y de la transición de alguna manera te empujó a hacer fotos?

PA: Sí, hacía fotos de las manifestaciones y otras cosas, como el feminismo, y para mí fue un acto político muy conciente porque hubiera podido hacer fotos de otra cosa.

MN: Entonces, en Barcelona, ¿había otros fotógrafos comprometidos?

PA: Bueno, ya más o menos. Tampoco éramos muchos. Éramos los fotógrafos jóvenes. En los periódicos había los fotógrafos de plantilla ya muy mayores. Iban a las manifestaciones autorizadas, se ponían adelante y tomaban una foto de las pancartas. Éramos unos pocos que nos metíamos dentro de la manifestación y decíamos: “vamos a ver qué pasa.”¹³

MN: También al final del franquismo, estuviste en una agencia que trataba de diseminar fotos en España y en el extranjero, ¿verdad?

PA: Sí, pero fue muy informal. Hacia el principio de los setenta, en el API sí estaba yo, pero casi estábamos todos.¹⁴ Fue más en la manera en que llamaba alguien y decía: “Oye, Pilar, ¿tú tienes algo para este texto?” En aquella época había un ambiente de amistad y apoyo. Este tipo de cosa no existe hoy. También, para nosotros era verdaderamente empezar de cero. Porque no había nada. Hemos tenido que aprender todo, cómo hacer las fotos, cómo manejar el mundo profesional.

MN: Sí, efectivamente Jordi Socías me contó que tú le enseñaste cómo revelar un carrete.¹⁵

PA: Ah, sí, no me acordaba de eso, pero puede ser. Pero es cierto que nos conocíamos todos y nos ayudábamos mucho.¹⁶

MN: ¿Había entonces entre los fotógrafos de prensa independientes un sentido de que estaban trabajando por algo que tenían en común para la democracia? ¿Había como una meta?

PA: ¡Sí, exacto! Ya no es así. Hoy día pienso casi que no hago fotoperiodismo.

MN: Varias de tus imágenes conocidas de la transición son del activismo político de finales de los setenta. ¿Por entonces había cambiado el ambiente?

PA: Mira, se ve el cambio en las fotos que hice de la primera Diada que hubo después de Franco. Hubo teatro y música en catalán, y teatro griego. Fue la primera vez en muchos años que se vieron banderas catalanas.¹⁷

MN: Esto fue en 1976. Aquella Diada no fue aprobada, ¿verdad?

PA: No, todavía era un poco ilegal y por eso hay muy pocas fotos.

MN: ¿Dónde estabas tú para hacer estas fotos de la Diada?

PA: Había un edificio, y subí al tejado. Claro, siempre si subes te da la impresión de que estás perdiendo lo que está pasando abajo. Yo siempre estaba buscando, en cada sitio, una razón para la foto, un punto de vista diferente.

MN: ¿Se publicaron las imágenes?

PA: Sí, en *Triunfo*.¹⁸

MN: Por entonces todavía había una ambigüedad en cuanto a los derechos políticos, ¿verdad? Todavía no había derecho de asociación, ni de manifestarse. Se nota esto en tus fotos de manifestantes, publicadas en 1976, con las caras tapadas. Son hombres jóvenes que están escalando una estatua franquista para cubrirla con la bandera catalana. ¿Fue para protegerlos y pintaste tú misma las fotos?

PA: Sí, porque la manifestación era ilegal.

MN: Pero a la misma vez parece que hubo una apertura y una confianza en que en el futuro, España sería democrática.

PA: ¡Exacto! Se nota esto en la foto que hice de otra manifestación del mismo año. Lo que me interesaba al hacer la foto fue precisamente esto, que estos hombres que se ven en primera fila eran de Comisiones Obreras.

MN: Y claro, Comisiones Obreras era ilegal todavía.

PA: Eso es. Pero no les importaba que hiciera la foto. Estaban concientes de mí, me miraban e incluso uno estrechó el brazo hacia la máquina.

MN: Parece que el activista quiere que se le haga la foto. Y al final, ¿qué pasó?

PA: No pasó nada. En aquella época podías empezar a apretar un poco.¹⁹ Hay otra imagen que me hace gracia por la misma razón. Es de una de las muchas manifestaciones para el Estatuto de Autonomía de Cataluña.

MN: Sí, aquí se siente lo clandestino del momento, por la falta de enfoque y el punto de vista muy bajo, casi a nivel de tu cintura.

PA: Sí, y también por el periódico desenfocado que esconde parte de la escena. Muchas veces iba con un periódico con la máquina abajo. Es una foto que a lo mejor no dice mucho, pero a mí sí. Porque en aquellos días, por todos lados había gente corriendo por todos sitios con la policía atrás. La imagen respira un poco esto, ¿no? La fecha y la gente, el ambiente del tiempo. Siempre había una estrategia para hacer fotos en las manifestaciones. Por ejemplo, yo nunca me visto de fotógrafo. Lo odio, y llamo a los fotógrafos elefantes; con sus cuarenta cámaras.

MN: También de aquella época, tu trabajo sobre el feminismo catalán es bastante conocido.

PA: Sí, hice muchos trabajos sobre el feminismo y sobre las mujeres: manifestaciones para la legalización del aborto, sobre la ley del adulterio, sobre las madres solteras, y un reportaje sobre criadas.²⁰

“Siempre me he puesto en un sitio distinto de donde se ponen los hombres. Es un diferente punto de vista. Mi punto de vista.”

MN: ¿Cómo era el asunto del feminismo en España durante el franquismo?

PA: Aquí en Cataluña surgió espontáneamente. Para las mujeres de la clase obrera ocurrió la concientización a través de las asociaciones de vecinos u otras donde se luchó para cambiar y mejorar los salarios o los servicios. Tenía un fondo ideológico. También había escritoras, dibujantes y mujeres de otras profesiones. Había una preparación a través de la discusión, por ejemplo, en reuniones en casa: grupos de intelectuales que se reunían para discutir. Siempre decíamos que nos reuníamos para cocinar, pero era para discutir. Había varios grupos de feministas: había las feministas católicas, las feministas dentro de los partidos políticos, y luego las feministas independientes de izquierdas, que es donde

me vinculaba yo. La idea aquí era luchar juntas con los hombres para cambiar las cosas en el país, y luego obtener igualdad para las mujeres. Querían un cambio paralelo. Fue a partir de aquí que se empezaron a hacer manifestaciones, actos, encierros, que poco a poco influyeron la sociedad.²¹

MN: ¿Cómo actuaba la policía en las manifestaciones feministas?

PA: Bueno, dependía mucho. A veces había insultos. Nos gritaban: “putas, lesbianas.”

MN: ¿Por entonces era difícil publicar las fotos o no?

PA: ¡No! En aquella época no, porque había cambiado el ambiente ya.

MN: Además, el activismo feminista coincidió con la liberación sexual de la época, ¿verdad?

PA: Sí, fue durante el *destape* en que hubo un espacio casi de salir del armario. España era el país más libre de Europa, creo. Mira, yo hice estas fotos de la primera tienda porno que había aquí, en Barcelona. Me acuerdo cuando entré para hacer fotos y echaron a correr los hombres; se marcharon. Fui la única mujer, imagínate.



Fig. 2

MN: Es interesante notar las contradicciones entre la liberación y la explotación sexual. Se las ve también en esta foto de una manifestación feminista. En el fondo hay un cartel para la película *Los pecados de un ardiente varón* (Figura 2).

PA: Sí, al hacer esta foto intenté yuxtaponer los mensajes, entre la mujer desnuda y “caliente” del franquismo del cartel del teatro, y entre las feministas en primera fila que se manifiestan contra la violación.²²

MN: ¿Qué tal ser mujer y fotógrafo de prensa por entonces? Creo que había muy pocas.

PA: Sí, muy pocas. En Barcelona, al principio éramos yo y Colita y algunas más. Pero ahora hay una generación más joven, y hay muchas más mujeres fotógrafos.²³

“Era un mundo completamente invisible, el mundo más marginado de los marginados. Por una parte era la dictadura que marginaba, y por otra parte la marginación sexual.”

MN: Me imagino que por ser mujer fotógrafo, te darían cierto tipo de encargo o esperarían que hicieras cierto tipo de tema, como retratos.

PA: Sí, por ejemplo me llamaron para que... había unos baños orientales donde iban todas las Vedettes. En aquella época te ofrecían cosas así, reportajes en lugares donde sólo iban las mujeres, lugares cerrados. Pero yo tengo que decir que siempre he podido hacer las fotos que quería. Siempre iba a manifestaciones, incluso cuando había todo hombres que se manifestaban. Yo con las cámaras, y los hombres me protegían. Me conocían porque iba todos los días. “Oye Pilar, que viene la policía. Ven con nosotros, ven por acá,” decían. Entonces, claro, pude utilizar mucho lo de ser mujer. Ir de tonta, como mujer. Esto me ayudaba. Por ejemplo, al hacer esta foto que veías antes, con las banderas, los otros fotógrafos dijeron: “Oye, Pilar, tú por ser mujer no puedes subir en el árbol.” Bueno, yo estaba abajo, había un banquito y me subí en el banco. Los de arriba no veían lo que estaba pasando, pero yo estaba más cerca. Encima veían más cabezas, no veían las banderas. Era utilizar su fuerza para hacer una imagen que no era buena. Mientras que tú utilizabas tu poca fuerza para ponerte en otro sitio. Siempre me he puesto en un sitio distinto de donde se ponen los hombres. Es un punto de vista diferente. Mi punto de vista. O sea, en las manifestaciones iba paseando y cuando veía una imagen, no quería hacer una imagen panorámica; lo que quería es captar algo, con la luz.

MN: Entonces, ¿fue un poco educar a los redactores de las revistas?

PA: No, simplemente hacer buenas fotos. Cuando veían las fotos, entonces, sí que se las publicaban si eran buenas.

MN: Ya sé que no sólo hiciste encargos durante la transición. Me has explicado que hiciste muchos proyectos por tu propia cuenta e iniciativa, varios de ellos con Montserrat. ¿Me puedes comentar sobre el motivo por estos proyectos, y quizás si hay uno que para ti es más personal, o que para ti tiene un significado especial?

PA: Yo realmente soy muy egoísta. Siempre hago las fotos porque me interesa, no por otra razón. Y así escogí proyectos por aquel entonces también. Usaba la cámara para explorar el entorno. Este fue el caso con los retratos de los travestís en Barcelona. Fue durante Franco, en 1971 o 1972. Los travestís se vestían de mujer, y, claro, como estaba prohibido, parecía que estaban disfrazados. Me acuerdo que la primera vez que me encontré con ellos, iba en plan de mujer, diciendo: “Ay, ¿pero has hecho tú este vestido?” y, “que preciosa estás,” y que no sé qué, y “¿dónde vives?,” y “¿me dejas hacer algunas fotos?” A través de esto empecé a buscar más. Los primeros retratos los hice de uno que vivía en una pensión cerca de las Ramblas, en las callejitas. Entonces, dijo a los otros: “Oye, que viene la Pilar a hacerte fotos.” Así conocí a otros.

MN: Este tendría que ser un proyecto único ¿no? Ya sé que a finales de los setenta se hizo pública la cultura travestí en Barcelona.²⁴ Pero tendría que haber sido muy a escondidas durante la dictadura. Por eso tus fotos tienen que ser muy únicas.

PA: Sí, creo que sí, creo que habrá muy pocas. Y es verdad; fue una cultura escondida.

MN: ¿Porque correrían un riesgo si salieran vestidos de travestí?

PA: Pues, por eso no salían. Hubieran sido detenidos por “escándalo público.” Además, sus familias no sabían nada sobre cómo vivían.²⁵ Había muchos, pero esencialmente vivían a escondidas. Era un mundo completamente invisible, el mundo más marginado de los marginados. Por una parte era la dictadura que marginaba, y por otra parte la marginación sexual.

MN: Dadas estas circunstancias, ¿fue difícil tener acceso y hacer fotos?

PA: Creo que me ayudó ser mujer. Y no tenía la intención de publicar las imágenes. Sólo estaba interesada en su mundo. Por una parte, sí, fueron vulnerables, pero también hubo un aspecto de participación. Les gustó ser retratados y colaboraron en el proceso.

MN: ¿Se han publicado estos retratos más recientemente?

PA: Sólo los de Samantha (Figura 3). Quería ser cantante y estaba en un grupo de rock. Montserrat le hizo una entrevista y este reportaje se publicó, con las fotos, después de la muerte de Franco. Pero los demás no se han publicado.

MN: ¿Qué sientes hacia este proyecto hoy, después de tanto tiempo?

PA: Es curioso, porque no he pensado mucho en estas imágenes. Pero ahora que lo pienso, creo que expresan el ambiente de la época, de la dictadura y la transición. Y ahora, comentando la época y volviendo a ver tantas de mis fotos, estoy pensando que me gustaría hacer algo, juntarlas para publicar y para mostrar. Sabes cómo es; estoy tan ocupada con mi trabajo diario. Como todo el mundo, vivo muy en el presente, enfocándome en el encargo que tengo que hacer en el momento. Es muy rara vez que puedo sentarme a mirar las imágenes de mi archivo y echar la vista atrás hacia aquellos años.



Fig. 3

Notes

¹ Photography historian Publio López Mondéjar, in *Fuentes de la memoria III: fotografía y sociedad en la España de Franco*, makes the following evaluation of photojournalism in Spain in the 1970s:

El fotoperiodismo español vivió su momento más brillante, desde los años de la República y la guerra civil. El trabajo realizado por los fotógrafos de prensa alcanzó un dignísimo nivel, aportando un estilo renovado en unas publicaciones atrofiadas por años de censuras, autocensuras y limitaciones impuestas [...]. En el panorama convulso del tardofranquismo, la realidad sociológica del país tuvo un reflejo fiel en la obra de reporteros. (98)

For a Catalan perspective, see Laura Terré Alonso (213-252); and the exhibition catalog *Història del fotoperiodisme a Catalunya, 1885-1976*, specifically the chapter “La nova generació de la Llei de Premsa” (135-54).

² This interview is based on a taped conversation that took place in Pilar Aymerich’s home on July 23, 2002, and on telephone conversations which took place on March 11 and November 25 of the same year, as well as e-mail correspondence.

³ Aymerich has exhibited her work, nationally and internationally, on over 40 occasions. One of her most recent projects is a retrospective exhibition of 50 of her photographs from the transition period. Titled “Memòria d’un temps, 1975-79,” the exhibition was shown at the Museo d’Historia de Catalunya, between December 14, 2004 and February, 2005, and, currently, the exhibition is traveling in Catalonia. Her photography has been featured in over twenty books on diverse topics, including *BarcelDons*; *María Aurelia Capmany: Un retrato*; *Los cementerios de Barcelona*; and *7 paseos por la Habana*.

⁵ *Triunfo*, which was founded in 1962 and folded in 1982, is widely considered the pre-eminent progressive cultural-affairs magazine of the late Franco period and the transition period and was read throughout Spain, while the Catalan publication *Serra d’Or* had a radical Catalan readership. See Teresa Vilarós’s discussion on the cultural significance of both publications (60-83).

⁶ The 1938 Press Law was implemented in war-time and replaced in 1966 by a new law that abolished prior censorship. However, articles that criticized the National Movement or the Armed Forces remained out of bounds, and editors and publishers were urged to submit publications for review before release. This created an uncertainty and a climate of self-censorship, and many sanctions were imposed on the press between 1966 and 1977. Sanctions, which were frequent, included suspension of publication, the ban or replacement of certain pages, fines and imprisonment. Freedom of the Press was guaranteed in a royal decree of April 1, 1977. William Chislett cites 4,300 incidents affecting journalists’ ability to work, in 1975 alone. These incidents include fines, as well as violence against journalists (1-6). Also see Philip Deacon on changes in the Spanish press from the Franco period to the transition (309-17). In 1976, the Law of Political Reform was passed in the Cortes and overwhelmingly approved in a referendum. The first free elections in Spain since 1936 were held in June of 1977, and the new Constitution was approved in a national referendum in December of 1978.

⁷ In another project, the author of this interview has analyzed several examples, including photographs made of police action against clandestine demonstrations in 1971, and in 1976. Those from 1971 first circulated in “Catalanes: Nunca abandonaron” an article published in the Barcelona-based *Mundo* magazine’s May Day issues in 1976, when illegal pro-democracy demonstrations throughout Spain were met with police repression. The story was accompanied by a series of photographs, made by Paco Elvira in 1971, and showing police crack-down on clandestine demonstrations in Barcelona. Manel Armengol’s now-famous photographs of police violence against activists participating in the pro-democracy demonstration on February 1, 1976 in Barcelona, were not widely published in Spain until June of 1977, when the national-circulation *Interviú* magazine ran a photo essay and story, entitled: “Estampas de la reforma,” in support of the political reform process.

⁸ The reportage was entitled “Una generación romántica: españoles en los campos nazis.”

⁹ Roig’s book, published in 1977, is named *Els catalans als camps nazis*.

¹⁰ Amat Piniella’s autobiography, titled *K. L. Reich*, was published in 2001.

¹¹ The Law of Associations passed by the Cortes in June of 1976 guaranteed the right to demonstrate and to form political associations; the Spanish Communist Party, Partido Comunista Español (PCE), and the Communist labor union, Comisiones Obreras (CC.OO.), were the last two political organizations to be legalized in April of 1977.

¹² During the dictatorship, government-issue accreditation was obligatory for journalists. See Chislett on the carnet as a form of control (19).

¹³ Aymerich recalls working alongside Paco Elvira (Barcelona, 1948), Colita (Barcelona, 1940), Jordi Socías (Barcelona, 1945), Manel Armengol (Badalona, 1949), Pilar Viladegut (Lleida, 1943), and a handful of other freelance photographers in Barcelona.

¹⁴ The author interviewed Jordi Socías (telephone interview, November 22, 2002), one of the founders of the clandestine Agencia Popular Informativa, API, and currently an editor of photography of *El País Semanal*. According to Socías, API was created to collect and disseminate news which gave voice to the opposition. Socías explains that contributors to API wrote and helped transmit bulletins to international media and, occasionally, photographs were sent as well. In the instances when images were called for, the agency would contact image-makers to ask if they had photographs available.

¹⁵ Socías, arguably one of the most prolific image-makers of the transition, was a former CC.OO. activist when he began photographing for the recently launched *Cambio 16*, in the early nineteen-seventies. In the late '70s, Socías was a co-founder and the first director of Cover, a photography agency in Madrid.

¹⁶ Aymerich, like Socías and many other photographers in the Spain of her generation, is self-taught.

¹⁷ The *Diada*, the Catalan national holiday, is celebrated on September 11. The large turn-out for the 1976 *Diada* can be explained as both a political statement and a celebration of an event that had been banned for nearly forty years throughout the dictatorship. The following year, in 1977, the *Diada* took place in the midst of ongoing negotiations about Catalan autonomy. See José Luis de la Granja, Justo Beramendi and Pere Anguera, for an analysis of the negotiation process (213).

¹⁸ Aymerich's photographs were published along with an article by Manuel Vázquez Montalbán, titled: "La Diada: más de un millón y medio de manifestantes."

¹⁹ Aymerich is referring to an increased confidence among journalists and editors in publishing controversial materials, as the democratization process moved forward.

²⁰ In 1976, Aymerich photographed a feminist demonstration in support of María Ángeles Muñoz, a mother and housewife who was on trial for adultery. One of Aymerich's most well-known photographs from the event shows a young mother carrying her infant son on her shoulder as she joins the protest on behalf of Muñoz. A hand-painted sign around the woman's neck reads: "Jo també sóc adúltera."

²¹ The feminist movement was driven by a motivation to reclaim legal and social rights for women guaranteed by the Second Republic (1931-36) and abolished by the Franco regime, as well as other rights. These include divorce, which was legalized in 1931 and later outlawed by Franco. Adultery was decriminalized in 1978, divorce was legalized in 1981, and abortion, in limited circumstances, became legal in 1985.

²² The movie marquee reads: "Los fascistas prohibían, pero las mujeres dejaban hacer."

²³ Colita, who remains a well-known photographer, collaborated with magazines and some newspapers during the transition, much like Aymerich, and the two image-makers also collaborated on photography books. In addition to these two photographers, only one other female Barcelona photographer is named in histories of photography: Pilar Viladegut. Compared to the early transition period, there are more career opportunities today for women in Spain, and there are a number of successful women photographers. One example is Marisa Flórez, a photographer during the transition in Madrid who advanced to become the top photography

editor of *El País*. Another notable photographer is Cristina García Rodero, who won the prestigious Eugene Smith Award for photography, in 1989.

²⁴ Vilarós writes about the events in Barcelona surrounding Ocaña, a writer and artist who was a transplanted native of Andalusia and whose performances have been represented in books, photography and film. According to Vilarós, Ocaña's public appearances or performances, which would go on for several hours, were not merely about seeing and being seen, nor were they performative in a staged manner. Rather, according to Vilarós, the street was a stage (1998, 194-98).

²⁵ Homosexuality was decriminalized in 1978 with the passage of an amendment to the Anti-Social Activities and Rehabilitation Law.

Works Cited

- Ajuntament de Barcelona. *Història del fotoperiodisme a Catalunya, 1885-1976*. Exhibition catalog. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1990.
- Amat Piniella, Joaquim. *K.L. Reich*. Barcelona: Ediciones 62, 2001.
- Aymerich, Pilar, and Marta Pessarrodona. *María Aurelia Capmany*. Barcelona: Instituto Catalán de la Mujer, 1995.
- Aymerich, Pilar, and Isabel Segura. *7 paseos por la Habana*. Barcelona: Ediciones La Campana, 1999.
- Barbal, Marisa, Pilar Aymerich and Isabel Segura. *BarcelDones*. Barcelona: Edicions de l'Eixample, 1989.
- "Catalanes: Nunca abandonaron." *Mundo* 8 May 1976. 51-53.
- Chislett, William. *The Spanish Media Since Franco*. London: Writers and Scholars Educational Trust, 1979.
- Colita, Carme Riera, and Pilar Aymerich. *Els Cementiris de Barcelona: (Una aproximació)*. Barcelona: Edhasa, 1981.
- Deacon, Philip. "The Media in Modern Spanish Culture." *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, Ed. D.T. Gies. Cambridge, UK and New York: Cambridge U P, 1999. 309-17.
- Gracia, V. "Estampas de la reforma." *Interviú*, 16 Jun. 1977.
- de la Granja, José Luis, Justo Beramendi and Pere Anguera. *La España de los nacionalismos y las autonomías*. Historia de España 3er Milenio, # 38. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- López Mondéjar, Publio. *Fuentes de la memoria III: fotografía y sociedad en la España de Franco*. Barcelona: Lunweg Editores, S.A., 1996.
- Roig, Montserrat. *Els catalans als camps nazis*. Barcelona: Edicions 62, 1977.
- . "Una generación romántica: Españoles en los campos nazis." *Triunfo* 532, 9 Dec. 1972. 34-37.
- Terré Alonso, Laura. "Otro fin de siglo: La fotografía en Cataluña de 1975 a 1999." *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*. Eds. Juan Naranjo, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Laura Terré Alonso and David Balsells. Exhibition catalog. Barcelona: Lunweg Editores, S.A., 2000. 213-52.
- Vázquez Montalbán, Manuel. "La diada: más de un millón y medio de manifestantes." *Triunfo* 764, 17 Sept. 1977: 8-11.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1998.