Col·lecció Forvm. Agitar la historia, transformar la fotografía

La Col·lecció Forvm, creada por David Balsells y Chantal Grande en 1981, surge en un momento de redefinición radical de la fotografía como práctica artística. En Cataluña, donde, al igual que en el resto del Estado, no era considerada manifestación cultural, fueron los propios autores quienes impulsaron su legitimación ante la escasez de infraestructuras. En este sentido, la creación de espacios expositivos, como la Galería Forvm de Tarragona, desempeñó un papel determinante en el apoyo a una generación de fotógrafos que empezaban a trabajar con nueva libertad creativa.

La Col·lecció Forvm nace de este compromiso y, en sus directrices, ha ido incorporando exponentes de la fotografía contemporánea desarrollada a partir de los años setenta, así como producciones anteriores, reivindicando su valor patrimonial. De hecho, si muchas de las obras que la integran han alcanzado reconocimiento institucional, también ha sido gracias a la inmensa labor que tanto Balsells como Grande han llevado a cabo a lo largo de sus trayectorias profesionales. Su complicidad y dedicación han dado lugar a un fondo único de infinitas posibilidades. No solo para adentrarse en la historia de la fotografía, sino también para reflexionar sobre su alcance en la cultura actual.

En su primera presentación como parte de la Col·lecció Nacional de Fotografia de Catalunya, esta exposición propone explorar su riqueza a través de una aproximación transversal, en la que las resonancias y los contrapuntos entre las obras generan diálogos imprevistos. Mediante una selección que vincula prácticas, cronologías y geografías diversas, la muestra pone de relieve el carácter especulativo de la fotografía y el potencial de las imágenes para abrir interrogantes sobre el presente, el pasado y el futuro.

1

Las obras que se presentan en esta exposición abarcan un período cronológico muy amplio: atraviesan el siglo XX y la primera década del XXI, incorporando también algunas fotografías del siglo XIX. Con el propósito de dar a conocer la idiosincrasia de la Col·lecció Forvm, el recorrido de la muestra y la constelación de piezas que se articulan en cada sala exploran algunos aspectos clave de la cultura fotográfica.

Esta primera selección permite entrever la diversidad de enfoques y propósitos que caracterizan la fotografía contemporánea. Joan Fontcuberta, a quien la Galería Forvm dedicó su primera exposición en 1981, ha sido una figura referencial por sus contribuciones como artista, pero también como teórico e historiador. Su *Medusa*, de la serie «Googlegramas», no solo pone en relación el mito, el pasado histórico de la Tarraco romana y la iconosfera actual, sino que también opera como metáfora crítica de una concepción de la fotografía entendida principalmente como prueba o evidencia.

¿De qué modo la creciente estandarización de las imágenes petrifica nuestro imaginario, nuestra capacidad para interpretar el presente, imaginar posibilidades de futuro o abrir nuevas lecturas del pasado? Las obras de esta sala evocan estas cuestiones y plantean consideraciones significativas sobre el carácter cambiante y plural de lo que seguimos denominando genéricamente «fotografía».

Con *Slow Motion*, Marcel Pey, artista fundamental en la renovación de las prácticas fotográficas desde los años sesenta, se interroga sobre la visión tecnológica y operativa de las cámaras entrelazando conflicto bélico y autoficción, imágenes y archivos a modo de fotogramas de un filme fragmentado. Como también pone de manifiesto el fotomontaje de América Sánchez, creado en los años ochenta, la fotografía se convirtió en un medio especialmente idóneo por su maleabilidad material, pero sobre todo porque, como elemento cotidiano de la cultura de masas, permitía subvertir sus usos y funciones habituales.

Eulàlia Valldosera inició su trayectoria en los años noventa y adoptó el medio fotográfico desde sus inicios, a menudo en relación con actos performáticos. En *Charco IV (El grito)*, que parece dialogar activamente con el mito de Medusa, juega con el reflejo de una fotografía que aborda uno de los temas centrales de su trabajo: la representación del cuerpo femenino y su noción fragmentada en el imaginario occidental.

2

Las fotografías han configurado nuestra forma de entender los acontecimientos históricos, a menudo hasta tal punto que resulta difícil separar los hechos de sus representaciones. Las obras reunidas en esta sala apuntan a una reflexión sobre la naturaleza del documento fotográfico, que a partir de los años ochenta empieza a ser objeto de revisión crítica.

Todas ellas abordan las luchas contra dos regímenes totalitarios cómplices: el fascismo, en el caso de Henri Cartier-Bresson con una imagen de la Resistencia francesa, y el franquismo, presente en los trabajos de Agustí Centelles, Manel Armengol y Humberto Rivas. Pertenecen a momentos distintos, y revelan también diversas formas de participación en las circunstancias vividas. Cartier-Bresson había escapado poco antes de un campo de prisioneros de guerra cuando, tras desenterrar su Leica de un terreno donde la había ocultado, documentó la liberación de París de la ocupación nazi. Centelles, por su parte, nos acerca a la guerra civil española a través de escenas que muestran los enfrentamientos urbanos en la Barcelona de 1936, la vida de los milicianos en el frente de Aragón y el campo de concentración de Bram, donde él mismo fue recluido en 1939.

Tanto las imágenes de Cartier-Bresson como las de Centelles, e incluso las que Armengol realizó en 1976 testimoniando la represión de las primeras grandes manifestaciones tras la muerte de Franco, sobrevivieron a los intentos de censura y destrucción motivados por lo que su circulación podía revelar y activar contra esos regímenes. La obra de Humberto Rivas, en cambio, ya no formaba parte del ámbito informativo del fotoperiodismo y, lejos de esas premisas, se desarrolló desde una total libertad expresiva. En su visión del muro de la iglesia de San Felip Neri de Barcelona, bombardeada por la aviación fascista italiana el 30 de enero de 1938, Rivas señala el rastro de los horrores del pasado. Se anticipaba así a lo que poco después se consolidaría como una nueva corriente denominada *late photography* (fotografía tardía): fotografiar el conflicto una vez concluido con objeto de impedir que la memoria de los hechos desaparezca o quede neutralizada.

¿Quién puede ser autor y quién queda relegado a objeto de representación? ¿Qué pone en juego el retrato de un grupo o de un individuo sometidos a unas condiciones de vida particularmente precarias? Las implicaciones de fotografiar al otro bajo formas supuestamente empáticas, pero en ocasiones estigmatizadoras, han constituido un tema de debate intenso y complejo.

La selección de esta sala pone de manifiesto la pluralidad de experiencias y posicionamientos que genera el encuentro con el otro a raíz de la toma fotográfica. Mientras que, en ocasiones, la complicidad y la colaboración determinan la acción, en otras se elude el consentimiento y se ignora la resignación de quien acepta ser retratado por lo que simbolizan sus circunstancias. La misión de la Farm Security Administration (FSA), en este sentido, constituye un capítulo significativo en la historia de la fotografía. Concebida con el propósito de sensibilizar a la ciudadanía y a los responsables políticos sobre la necesidad de conceder ayudas gubernamentales a los agricultores estadounidenses más afectados por la pobreza durante la Gran Depresión, revela asimismo luces y sombras en los pactos implícitos sobre los que se sustenta la visión documental.

En el contexto posterior a la Guerra Civil, la herencia de la fotografía humanista, ampliamente difundida a través de la prensa ilustrada y la exposición *The Family of Man*, ocupó un lugar central. Ahora bien, más allá de las retóricas esperanzadoras que tendían a suprimir el peso de la historia, en Cataluña y en el resto del Estado la atención a las clases trabajadoras y la vida popular incorporaba también otros matices. Los trabajos de Gabriel Cualladó, Paco Gómez, Jordi Olivé i Salvadó, Joan Colom o, más tarde, Colita y Oriol Maspons abrieron fisuras que dejaban entrever la atmósfera sombría impuesta por la dictadura. Otros, como Rafael Sanz Lobato o Fernando Gordillo, desarrollaron una observación del país en clave antropológica.

Si este conjunto conecta distintos momentos y geografías de la segunda mitad del siglo XX —como las que también encontramos en la obra de Bernard Plossu en su diario de viaje por México, íntimo y poético, o en el trabajo que Bruce Davidson realizó durante dos años en una calle de Harlem, donde se ganó gradualmente la confianza de sus habitantes—, en esta sala se proponen también dos contrapuntos mucho más recientes. Pertenecen a una generación que inicia su trayectoria artística con el cambio de siglo y que, desde planteamientos muy distintos, busca desestabilizar la capacidad de la fotografía para categorizar al otro, ensayando posibles alternativas. Es el caso de Mohamed Bourouissa, que en el proyecto «Périphérique» problematiza los códigos descriptivos de la periferia y la juventud de los suburbios franceses, y de Yto Barrada, que en «Le Détroit - The Strait Project» retrata la ciudad de Tánger tras los acuerdos de Schengen, preguntándose cómo dar cabida a los sentimientos vinculados al exilio y la promesa de una vida mejor, así como al vacío dejado por quienes no podrán regresar.

3B

Esta fotografía, tomada en un pueblo de la provincia de Ciudad Real en 1960, es una de las imágenes más célebres de Ramón Masats. A mediados de los años cincuenta, después de frecuentar la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, Masats encontró en el reportaje una forma de acercarse a la realidad cotidiana sin los artificios y las retóricas que entonces dominaban la expresión fotográfica. Este impulso renovador, compartido con otros autores de su generación —tanto en Barcelona, vinculado a la denominada «nova avantguarda», como en Madrid, donde cofundaría el grupo La Palangana—, marcó los inicios de su trayectoria.

Gracias a los encargos de las revistas para las que trabajaba, o del propio Ministerio de Información y Turismo, entre los años cincuenta y sesenta viajó por todo el país. Más allá de los tópicos asociados a la España rural que le pedían representar y de la censura, Masats aprovechó estos desplazamientos para captar gestos y situaciones fuera de los intereses impuestos por el régimen, a través de unas imágenes que abrían espacio a lo singular y a la libre interpretación.

David Balsells eligió esta fotografía para la cubierta del catálogo de la exposición *Photographies catalanes des années cinquante*, organizada en París en 1984.

La Col·lecció Forvm se desarrolló a lo largo de más de cuatro décadas en estrecha relación con el proceso de institucionalización de la fotografía, que tanto David Balsells como Chantal Grande contribuyeron a promover de manera muy activa mediante iniciativas como la Primavera Fotográfica y el alcance de sus proyectos curatoriales. Para abordar la historia que ha atravesado la colección y comprender el papel desempeñado por sus impulsores, un audiovisual presenta algunos de sus aspectos más significativos a partir del testimonio de Chantal Grande, junto con otras entrevistas a diversas personas del ámbito cultural que han conocido de cerca su implicación.

Paralelamente, las obras de esta sala perfilan otra vertiente de la creación fotográfica que pone en juego la supuesta pureza del medio y su capacidad autorreflexiva. Antoni Arissa propone una suerte de autorretrato de la propia cámara haciéndose eco de los principios experimentales de la Nueva Visión alemana, que a mediados de los años veinte transformaron la estética fotográfica. Como argumentó su figura central, László Moholy-Nagy, el carácter artístico de la fotografía ya no dependía de una cuestión de estilo, sino de su capacidad para ampliar las posibilidades de la percepción visual. Poco antes, Man Ray «redescubría» la técnica del fotograma gracias a un imprevisto en el laboratorio. Aunque decidió bautizar este procedimiento con un término que evocaba su nombre, el «rayograma», en realidad se trataba del mismo proceso que había marcado los inicios de la fotografía y que consistía en exponer directamente un objeto sobre una superficie fotosensible.

La experimentación que caracterizó a las vanguardias volvió a cobrar fuerza a partir de los años setenta. *The Return of the Prodigal Son*, de Duane Michals, explora de forma poética y subversiva la parábola bíblica a través de una secuencia narrativa que evoca los fotogramas de una película. Mediante una escritura visual y textual, sus escenificaciones tratan, con intensidad y a la vez con ternura, temas como la masculinidad, la vulnerabilidad de las relaciones familiares y la búsqueda del amor incondicional.

En *Fighting*, Eulàlia Valldosera también recurre a la iconografía de la secuencia cinematográfica. En este caso para crear un espacio en el que, como ella misma argumenta, escenifica una «película interna» hecha de bucles mentales como los que a menudo proyectamos en el escenario psicológico de las relaciones con los demás. En este teatro emocional, el cuerpo de una mujer, que gesticula emulando las célebres series de Eadweard Muybridge, lucha consigo mismo tratando de hallar un lugar para los sentimientos y pensamientos que lo desbordan.

La diversidad de prácticas fotográficas que reúne la Col·lecció Forvm resulta especialmente evidente en los retratos, un ámbito que, en las últimas décadas, no ha dejado de replantearse desde múltiples perspectivas.

Por la precisión y el rigor de su estilo, las imágenes de Thomas Ruff, figura clave en la fotografía de los años ochenta y noventa, parecen ofrecer una promesa de objetividad que el propio autor escamotea evitando toda connotación psicológica o referencia contextual. Interpelan así a la imaginación del espectador, y ponen de manifiesto que la descripción de la imagen fotográfica, por precisa que sea, no ofrece necesariamente certezas.

El retrato de Patrick Tosani también desafía las lógicas tradicionales del género, aunque desde premisas casi opuestas a las de Ruff. De hecho, la figura es deliberadamente borrosa y, a pesar de que el soporte de la copia propone un lenguaje alternativo a través de la inscripción en braille, el propio proceso fotográfico dificulta su lectura porque ha eliminado el volumen. Como ha señalado el autor, la obra plantea una doble negación paradójica: no puede verse lo que debería verse y se ve lo que solo tiene sentido si puede tocarse.

Toni Catany dedicó gran parte de su trabajo al retrato, vertiente que desarrolló a través de numerosos viajes. Es el caso de la fotografía de un joven al que conoció en la calle durante un viaje a Cuba; no sabemos si inspirado por su expresión y corporalidad o, como escribió Pierre Borhan, por algo mucho más imperceptible, como podría ser una sensación compartida de soledad o melancolía. Por otro lado, la creación de sus obras también se gestaba en el laboratorio, donde intervenía activamente para llevar el registro inicial hacia un mayor grado de sofisticación estética.

El retrato de Lluc Queralt pertenece a un proyecto de largo recorrido, «Cròniques d'una ideologia», dedicado a los rastros que el comunismo ha dejado en muchos países, con frecuencia bajo formas poco visibles. La mujer a la que fotografía tras un desfile militar en Ereván parece absorta en sus pensamientos. Este estado introspectivo, motivo habitual en la pintura clásica, adquiere aquí la rareza de darse en un espacio abierto y panorámico. Aun así, el Ararat se perfila en la lejanía en una suerte de *trompe-l'œil*, sensación que la ambigüedad producida por el uso del blanco y negro contribuye a acentuar. A través de este y otros recursos, Queralt busca transmitir la intensidad del momento vivido y el eco del pasado, que permanece suspendido en los escenarios del presente.

6

En esta fotografía de Jordi Ortiz, cuya mirada busca captar la poesía visual de entornos cotidianos, próximos pero poco observados, el autor reflexiona sobre la presencia de los árboles en contextos urbanos. Dirigiendo su cámara hacia el cielo, observa las líneas que dibujan ramas y hojas, así como las composiciones orgánicas que generan, tan ajenas a los ritmos humanos. Aunque los árboles se han adaptado al lugar donde se les ha impuesto estar, sus formas de vida también nos recuerdan que pertenecemos a un ecosistema más amplio al que estamos intrínsecamente vinculados.

6B

La dimensión esencialmente interrogativa que caracteriza la práctica artística de Bleda y Rosa abraza cuestiones cardinales sobre los modos en que el pasado se inscribe en los espacios arquitectónicos y urbanos. A través de su aproximación a yacimientos y ciudades, entendidos como depósitos siempre parciales de historia y memoria, han abordado los procesos de memorialización y los complejos vínculos entre culturas, países y acontecimientos. Hacia Valeria pertenece al proyecto «Ciudades» (1997-2000), en el que Bleda y Rosa exploran algunos enclaves de las distintas civilizaciones de la Antigüedad que han conformado el sustrato cultural de la península ibérica: asentamientos íberos, celtas, griegos, islámicos, fenicios y, como en el caso de la fotografía realizada en Segóbriga, romanos.

En esta, como en otras fotografías de la serie, Bleda y Rosa se acercan a los restos arqueológicos obviando las vistas habituales de los vestigios. Observan aquello que se sitúa en sus márgenes y hacen partícipe al espectador de lo que podría considerarse su «fuera de campo», o de lo que puede ser visto desde estos emplazamientos. Esta decisión articula su propuesta y sus desafíos. Por una parte, la distancia cronológica entre la toma fotográfica y el tiempo evocado por las ruinas implica enfrentarse a imaginarios poco saturados de referencias visuales. Por otra, el intervalo temporal que Bleda y Rosa configuran en sus imágenes responde al propósito de interpelar al espectador acerca de los legados de esas culturas y su huella en la memoria individual y colectiva. Los resultados de estas perspectivas suponen la apertura hacia un campo de interés en el que desde entonces no han dejado de trabajar: cómo la historia y sus representaciones han pautado formas de ver, comprender, recordar o ignorar.

7

Autor de una obra diversa y extensa, Pere Formiguera es una figura fundamental de la primera generación que, en Cataluña, adoptó el medio fotográfico como herramienta de expresión artística, desdibujando sus clasificaciones tradicionales. Su importancia, además, no se limita al ámbito de la creación: también fue historiador de la fotografía, coleccionista y comisario de destacadas exposiciones, como por ejemplo *Agustí Centelles, 1909-1985: fotoperiodista* (1988) o *Tiempo de silencio. Panorama de la fotografía española de los años cincuenta y sesenta* (1992).

En esta sala, y en diálogo con la escultura de Tom Carr perteneciente a la colección permanente del MAMT, se presentan algunas fotografías de su serie «Pixies», así como otras realizadas ese mismo año. Formiguera experimenta aquí con aquello que la cámara puede generar cuando se le permite cierta irreverencia respecto a las reglas establecidas, y cuando la autoridad otorgada al realismo queda en suspenso. Mucho menos conocidas que otras series, como por ejemplo «Cronos» o «Ulls clucs», estas imágenes evocan entornos íntimos y encuentros familiares. La atmósfera, aunque de aparente cotidianidad, se acerca al universo fantástico y espectral del fotógrafo estadounidense Ralph Eugene Meatyard, con quien Formiguera sentía una gran afinidad. Por otro lado, este trabajo también remite a lo que Walter Benjamin más apreciaba en la fotografía: que contuviera tiempo, tiempo vivido y tiempo habitado, dentro del espacio del acto fotográfico.

¿Cómo fotografiar algo tan abstracto como la línea del Ecuador?, se pregunta la fotógrafa francesa Sophie Ristelhueber desde la terraza de un establecimiento abandonado en la isla de Santo Tomé, en el golfo de Guinea. Interesada desde sus inicios en la observación de las huellas, cicatrices y suturas del paisaje contemporáneo, Ristelhueber participa de un nuevo impulso que, a partir de los años ochenta, redefinió las premisas del género. Como en su caso, los trabajos reunidos en esta sala, aunque obra de autores de distintas generaciones, manifiestan una renovada atención hacia el territorio, entendido esencialmente como un campo de fuerzas —culturales, sociales, históricas y económicas— en permanente tensión.

La fotografía de Lluís Vives nos sitúa en torno al conjunto romano de Centcelles, en Tarragona; un paraje que a lo largo de su historia ha tenido múltiples usos y que actualmente convive con la proximidad de la industria petroquímica y del polígono industrial. La experiencia sensible que articula el autor abraza la complejidad de las distintas capas de tiempo que atraviesan el lugar, subrayando cómo su transformación cotidiana y silenciosa va abriendo fisuras en aquellos programas de memorialización que pretenden imponer una visión unívoca del pasado histórico.

Al igual que la obra de Vives, el proyecto de Jorge Ribalta «Petit Grand Tour» surge con motivo de la misión fotográfica *Tarraco: mirada actual*, concebida por Chantal Grande en 2007 y en cuyo marco diversos artistas trabajaron sobre el legado patrimonial de la ciudad en clave contemporánea. En concreto, en esta serie Ribalta analiza críticamente los mecanismos de producción cultural y los procesos mediante los que la ciudad configura sus imágenes oficiales. Su enfoque documental de carácter genealógico, que marca un giro importante en su trayectoria, se decanta por lo que habitualmente pasa más inadvertido; no porque sea poco visible, sino porque se ha normalizado. Es el caso del trabajo anónimo de arqueólogos y obreros, pero también de los actores que realizan representaciones para los turistas; dimensiones que el autor pone en relación con las derivas de los visitantes y la presencia de los vestigios históricos.

En el proyecto «Domingos», Xavier Ribas también se interesa por los síntomas menos espectaculares de las transformaciones urbanas. Específicamente, los de la Barcelona recientemente olímpica, donde explora aquellos espacios menos condicionados por una ordenación definida, o aquellas zonas residuales en las que los habitantes muestran formas de resistencia frente a la organización sistemática del ocio impuesta por las políticas neoliberales.

En sus trabajos, Anna Ferrer y David Mocha abordan, desde metodologías y prácticas distintas, otros aspectos en torno a las complejidades de las áreas periféricas. En «Versión oficial», serie a la que pertenece la fotografía presentada, Anna Ferrer se interroga sobre la pobreza extrema de los suburbios de Ciudad Bolívar, en Colombia. Una especie de contraciudad que, como describe Arturo Alape, recibe lo que Bogotá expulsa brutalmente

para mantener la miseria a distancia. David Mocha, en cambio, trabaja desde el conocimiento de un barrio de Tarragona que le es familiar: Bonavista. Es desde este vínculo como se acerca a este espacio singular, poniendo de manifiesto su idiosincrasia, en buena medida configurada por sus propios habitantes, muchos de ellos procedentes de Andalucía y Extremadura que llegaron a la ciudad para trabajar en la industria.

En la constelación que articula esta sala, las fotografías de Walker Evans no constituyen tan solo un mero contrapunto histórico. La influencia estética de este autor ha marcado de forma decisiva las prácticas fotográficas que, a partir de los años setenta, han explorado el paisaje contemporáneo.

En la Col·lecció Forvm, el interés por la figura humana es central, y se manifiesta a través de autores de distintas generaciones. En este recorrido, que atraviesa la segunda mitad del siglo XX e incorpora un primer contrapunto histórico del siglo XIX, encontramos aproximaciones sociales que remiten a contextos específicos, pero también juegos formalistas que convierten el rostro en un teatro del yo, y planteamientos que han reformulado el género de diversas formas.

La obra de Charles Nègre ocupa un lugar especial en la historia de la fotografía. Fue uno de sus pioneros, y también uno de los primeros en querer reflejar la vida cotidiana en la calle. Más allá de su enfoque pintoresco, vinculado a su faceta como pintor, Nègre buscaba expresar la sensación de instantaneidad que podía ofrecer la fotografía, pese a las limitaciones técnicas del momento.

El nombre de Édouard Boubat es consustancial a la estética humanista que, en los años de la posguerra, promovía una visión amable y esperanzadora tras los horrores vividos. En la obra que se presenta aquí, sin embargo, el deseo de captar instantes de belleza adquiere otra dimensión. *Lella* es la mujer de quien se estaba enamorando y, con el tiempo, este retrato acabaría convirtiéndose en un icono de la fotografía francesa.

Las imágenes que empezaron a surgir en los años sesenta con una nueva generación de jóvenes autores rompieron radicalmente con las visiones de las décadas anteriores. Larry Clark es un claro ejemplo de ello. Tras trabajar como ayudante de su madre, fotógrafa profesional especializada en retratos familiares, a los veinte años descubrió el mundo de las drogas y retrató la caída a los infiernos de amigos y compañeros. El resultado se publicó en 1971 en un libro, *Tulsa*, que se convertiría en referencia fundamental de la creación fotográfica. Fue Ralph Gibson, fundador de la editorial Lustrum Press, quien lo publicó y quien desempeñó un papel decisivo en el apoyo a su trabajo, profundamente polémico en esa época. Muy distinta a la de Clark, la obra introspectiva y poética de Gibson centró buena parte de su búsqueda artística en el desnudo femenino, que, como en la fotografía de *Christine*, transforma el cuerpo en visiones hipnóticas y enigmáticas.

Contemporáneo de Gibson y Clark, Larry Fink se acercó a dinámicas sociales complejas en una sociedad cada vez más polarizada. En la serie «Boxing» documenta el mundo de gimnasios legendarios, como el Blue Horizon de Filadelfia, fotografiando la agonía, la gloria y el dolor de sus protagonistas, así como a otros personajes fascinantes de ese entorno.

En el ámbito español, la llegada de Humberto Rivas desde Argentina en 1976 tuvo una incidencia muy destacada en la renovación de los modelos canónicos y la superación del reportaje humanista. Próximo a David Balsells y Chantal Grande, Rivas participó en muchas de sus iniciativas, tanto en la Galería Forvm como en la Primavera Fotográfica. Su estilo, sobrio y directo, inspirado en autores como August Sander y Walker Evans, se manifiesta

con tono melancólico, pero sin concesiones al sentimentalismo. En retratos como el de *María* y el de *Violeta la Burra*, nada resulta anecdótico y siempre aflora algo vivo e indómito.

A partir de los años setenta, el cuestionamiento de los códigos representacionales y la desarticulación de los modelos canónicos transforman las prácticas fotográficas y los discursos que las atraviesan.

Cindy Sherman ha sido una de las artistas que más ha incidido en la cuestión del retrato desde sus inicios. La fotografía que se presenta aquí fue realizada cuando todavía era estudiante. A pesar de su juventud, en esta obra ya se perfila claramente el planteamiento que, desde entonces, no ha dejado de explorar: la escenificación de estereotipos femeninos vinculados a las imágenes de la cultura de masas.

La fotografía de Jordi Guillumet, perteneciente a la serie «Galeria imaginària», también recurre a técnicas y recursos teatrales para performar diversos personajes: algunos vinculados a su biografía, y otros creados a partir de un universo simbólico propio. En su caso, sin embargo, la búsqueda se centra especialmente en el deseo de revisitar la historia de la fotografía, sin dar nada por sentado. En estas fotoperformances decide trabajar con una cámara estenopeica gigante y un negativo de 100 × 70 cm copiado por contacto, actualizando procedimientos históricos como la técnica de la goma bicromatada.

El retrato de la artista Ouka Leele realizado por Javier Vallhonrat también corresponde a los inicios de su trayectoria. En este caso se trata de un momento en el que, paralelamente a su reconocimiento internacional como fotógrafo de moda, empezó a desarrollar una vertiente más personal que, con el tiempo, acabaría siendo determinante.

Implicado en los movimientos contraculturales madrileños, como la movida, Alberto García-Alix circunscribe su trabajo a su propia vida y, desde ese prisma vivencial y autobiográfico, rebelde e irreverente, su obra se ha convertido en una crónica del imaginario de una época a través de sus pasiones y obsesiones.

En continuidad con la sala anterior, los retratos que se presentan aquí corresponden a proyectos desarrollados más recientemente, en los que la aproximación documental adopta modalidades diversas.

El trabajo de Céline van Balen, que empezó a destacar internacionalmente a mediados de los años noventa, se centra en personas que han quedado en los márgenes de la sociedad, expuestas al racismo o a la pobreza. Como en los retratos de estos dos jóvenes fotografiados en Berlín, Van Balen sitúa al espectador frente a una intimidad que interrumpe toda escapatoria hacia la condescendencia.

Los jóvenes también constituyen el eje central del trabajo de Beat Streuli presente en la colección. Estas imágenes fueron realizadas en Tarragona con motivo de un proyecto curatorial de Chantal Grande y Glòria Malé que, en el marco de la programación de la Primavera Fotográfica de 1996, se expuso en el espacio Tinglado 2. Como en trabajos anteriores en los que fotografía o filma a personas anónimas en entornos urbanos, Streuli retrata aquí a un grupo de adolescentes en el Institut Pons d'Icart y el Institut Antoni de Martí i Franquès.

Tanto Toni Amengual como Ricardo Cases, los otros dos autores presentes en esta sala, pertenecen a una nueva generación de fotógrafos que inicia su trayectoria a comienzos de los años 2000. Figuran entre los artistas más jóvenes de la colección y ponen de manifiesto el constante compromiso de Chantal Grande con la creación fotográfica emergente. El retrato de Amengual de la serie «Fosc », expuesto en la Fundació Forvm en 2009 en una de sus primeras muestras individuales, aborda la ambivalente sensación de soledad que puede experimentarse en las grandes ciudades, donde la proximidad física con otras personas puede ser tan intensa como la distancia emocional.

La obra de Ricardo Cases constituye asimismo una aproximación a la vida urbana y su entorno vital, concretamente el de las huertas de Levante, un espacio tan marcado por la especulación inmobiliaria como por la luz cegadora que aquí compite con el uso del flash, en un intento, como ha señalado el propio autor, de «empujar las sombras» fuera de sus imágenes. Cases sabe reflejar esos momentos efímeros en los que la vida, pese a su aparente desorden, se revela con cierta elocuencia. No pretende, sin embargo, ilustrar o generalizar un relato socioeconómico. Por el contrario, el artista busca, sin pretensiones de neutralidad, mantenerse cerca de esas formas sensibles que rozan la invisibilidad para poder restituir un ápice de su particular excentricidad.

Las obras presentadas en esta sala, con la que se cierra el recorrido expositivo, apuntan a una reflexión sobre el carácter liminar de la fotografía. No solo en sentido histórico, pues este medio nunca ha sido el resultado de una única tecnología, y los discursos que han atravesado la cultura fotográfica perfilan un campo expandido en constante reformulación.

Los trabajos aquí reunidos ponen de manifiesto la resistencia de las imágenes a ser reducidas a la evidencia de lo visible o a una lógica de representación unívoca y, más allá de su diversidad, invitan a explorar las relaciones entre lo visto y lo imaginado. Desde distintos ámbitos de interés reivindican el potencial especulativo de la fotografía, aspiración que, a partir de los años setenta, resultó fundamental para subvertir las concepciones dominantes que limitaban el uso del medio a una transcripción literal de la realidad. Joan Fontcuberta lo conceptualizó con el término «contravisión» en un artículo publicado en 1977, en el que no solo hacía referencia a su propia obra, sino también al impulso renovador de toda una generación.

Las transformaciones que desde entonces han marcado las prácticas fotográficas en el contexto artístico se han concretado de formas muy diversas. Para algunos autores, la atención sensible a espacios enigmáticos en momentos al margen de las expectativas habituales, como propone Rhona Bitner en su proyecto «Stage», o a lugares anodinos que la noche transforma en escenarios misteriosos, como muestran las perspectivas urbanas de Gilbert Fastenaekens, permite observar los movimientos relacionales de la imaginación. En otros casos, es a través de la puesta en escena como puede alterarse un determinado régimen de visibilidad. Tanto Ouka Leele como Elina Brotherus interpelan al espectador para reflexionar sobre el lugar que han ocupado las imágenes y el modo en que nos implican.

La materialidad de la fotografía ha constituido otro campo de experimentación desde el que desestabilizar aquello que se presenta como natural e incuestionable. Stéphane Couturier superpone dos registros fotográficos, desdibujando la dicotomía entre documentalidad y ficción, mientras que Martí Llorens introduce una alteración singular al elegir el uso de una cámara estenopeica para narrar la desaparición del frente litoral barcelonés, mostrando cómo el legado arquitectónico vinculado a la memoria fabril se transformaba en una ruina fantasmal. Por su parte, Manolo Laguillo se sirve de las posibilidades de la platinotipia, procedimiento artesanal que ofrece una amplia gama tonal, para fotografiar un edificio en el que el desafío técnico se convierte en una metáfora óptica del propio dispositivo fotográfico.

La obra de Ferran Freixa y de Bernard Plossu se sitúa, en este caso, en territorios alejados de la actualidad, e indaga en las múltiples dimensiones temporales que la fotografía es capaz de entretejer. La visión casi onírica que Bernard Plossu ofrece del acueducto tarraconense propone un viaje en el tiempo, mientras que en su imagen de un café de Venecia, Freixa deja

espacio al diálogo entre el presente y los pliegues de un pasado remoto en un lugar cargado de historia.