1

Les obres que es presenten en aquesta exposició abracen un període cronològic molt ample: travessen el segle XX i la primera dècada del XXI, tot incorporant també algunes fotografies del segle XIX. Amb el propòsit de donar a conèixer la idiosincràsia de la Col·lecció Forvm, el recorregut de la mostra i la constel·lació de peces que s'articulen en cada sala exploren alguns aspectes clau de la cultura fotogràfica.

Aquesta primera selecció permet entreveure la diversitat d'enfocaments i propòsits que caracteritzen la fotografia contemporània. Joan Fontcuberta, a qui la Galeria Forvm dedicà la seva primera exposició el 1981, ha estat una figura referencial per les seves contribucions com a artista, però també com a historiador i teòric. La seva *Medusa*, de la sèrie «Googlegrames», no només entrellaça el mite, el passat històric de la Tarraco romana i la iconosfera actual, sinó que també opera com a metàfora crítica d'una concepció de la fotografia entesa principalment com a prova o evidència.

De quina manera la creixent estandardització de les imatges petrifica el nostre imaginari, la nostra capacitat per interpretar el present, per imaginar possibilitats de futur o obrir noves lectures del passat? Les obres d'aquesta sala evoquen aquestes qüestions i plantegen consideracions significatives respecte al caràcter canviant i plural d'allò que continuem anomenant genèricament «fotografia».

Amb *Slow Motion,* Marcel Pey, artista fonamental en la renovació de les pràctiques fotogràfiques des dels anys seixanta, s'interroga sobre la visió tecnològica i operativa de les càmeres tot entrecreuant conflicte bèl·lic i autoficció, imatges i arxius com a fotogrames d'un film fragmentat. Com també posa de manifest el fotomuntatge d'América Sánchez, creat als anys vuitanta, la fotografia va esdevenir un mitjà especialment idoni per la seva mal·leabilitat material, però sobretot perquè, com a element quotidià en la cultura de masses, se'n podien subvertir els usos i les funcions habituals.

Eulàlia Valldosera va iniciar la seva trajectòria als anys noranta i va adoptar el mitjà fotogràfic des del començament, sovint en relació amb actes performàtics. *A Charco IV (El grito)*, que sembla dialogar activament amb el mite de Medusa, juga amb el reflex d'una fotografia que aborda un dels temes centrals del seu treball: la representació del cos femení i la seva noció fragmentada en l'imaginari occidental.

Les fotografies han configurat la nostra manera d'entendre els esdeveniments històrics; sovint fins a tal punt que és difícil separar els fets de les seves representacions. Les obres reunides en aquesta sala apunten a una reflexió sobre la naturalesa del document fotogràfic, que a partir dels anys vuitanta comença a ser revisada críticament.

Totes elles aborden les lluites contra dos règims totalitaris còmplices: el feixisme, en el cas d'Henri Cartier-Bresson amb una imatge de la Resistència francesa, i el franquisme, que retrobem en els treballs d'Agustí Centelles, Manel Armengol i Humberto Rivas. Pertanyen a moments diferents, i també evidencien maneres diverses de participació en les circumstàncies viscudes. Cartier-Bresson havia escapat feia poc d'un camp de presoners de guerra quan, després de desenterrar la seva Leica d'un terreny on l'havia amagat, va documentar l'alliberament de l'ocupació nazi de París. Centelles, per la seva banda, ens apropa a la Guerra Civil Espanyola a través d'escenes que mostren els enfrontaments urbans a la Barcelona del 1936, la vida dels milicians al front d'Aragó i el camp de concentració de Bram, on l'any 1939 ell mateix va ser internat.

Tant les imatges de Cartier-Bresson com les de Centelles, i fins i tot les que Armengol va fer el 1976 testimoniant la repressió de les primeres grans manifestacions després de la mort de Franco, van sobreviure als intents de censura i destrucció motivats per allò que la seva circulació podia revelar i activar contra aquests règims. L'obra d'Humberto Rivas, en canvi, ja no formava part de l'àmbit informatiu del fotoperiodisme i, lluny d'aquestes premisses, es va desenvolupar des d'una total llibertat expressiva. En la seva visió del mur de l'església de San Felip Neri de Barcelona, bombardejada per l'aviació feixista italiana el 30 de gener de 1938, Rivas assenyala el rastre dels horrors del passat. S'avançava així al que poc temps més tard esdevindria un nou corrent anomenat *late photography* (fotografia tardana): fotografiar el conflicte quan ja ha conclòs amb la intenció d'impedir que la memòria dels fets desaparegui o quedi neutralitzada.

3

Qui pot ser autor i qui queda relegat a objecte de representació? Què posa en joc el retrat d'un grup o d'un individu sotmesos a unes condicions de vida particularment precàries? Les implicacions de fotografiar l'altre sota formes suposadament empàtiques, però de vegades estigmatitzadores, han constituït un tema de debat intens i complex.

La selecció d'aquesta sala posa de manifest la pluralitat d'experiències i posicions que genera la trobada amb l'altre amb motiu de la presa fotogràfica. Si de vegades la complicitat i la col·laboració pauten l'acció, en d'altres s'eludeix el consentiment i s'ignora la resignació de qui accepta ser retratat pel que simbolitzen les seves circumstàncies. La missió de la Farm Security Administration (FSA), en aquest sentit, constitueix un capítol significatiu en la història de la fotografia. Concebuda amb el propòsit de sensibilitzar la ciutadania i els responsables polítics sobre la necessitat de concedir ajudes governamentals als agricultors nord-americans més afectats per la pobresa durant la Gran Depressió, també revela llums i ombres en els pactes implícits sobre els quals es basteix la visió documental.

En el context posterior a la Guerra Civil, l'herència de la fotografia humanista, àmpliament difosa a través de la premsa il·lustrada i l'exposició *The Family of Man,* va ser preeminent. Ara bé, més enllà de les retòriques esperançadores que tendien a suprimir el pes de la història, a Catalunya i a la resta de l'Estat l'atenció a les classes treballadores i la vida popular també integrava altres matisos. Els treballs de Gabriel Cualladó, Paco Gómez, Jordi Olivé i Salvadó, Joan Colom o, més tard, Colita i Oriol Maspons van obrir escletxes que deixaven entreveure la grisor imposada per la dictadura. Altres, com Rafael Sanz Lobato o Fernando Gordillo, van desenvolupar una observació del país en clau antropològica.

Si aquest conjunt connecta diferents moments i geografies de la segona meitat del segle XX — com les que també retrobem en l'obra de Bernard Plossu en el seu diari de viatge per Mèxic, íntim i poètic, o en el treball que Bruce Davidson va realitzar durant dos anys en un carrer de Harlem, on es va guanyar la confiança dels habitants molt gradualment—, en aquesta sala també es proposen dos contrapunts molt més recents. Pertanyen a una generació que comença el seu recorregut artístic amb el canvi de segle i que, des de plantejaments molt diferents, busca desestabilitzar la capacitat de la fotografia de categoritzar l'altre, tot assajant possibles alternatives. És el cas de Mohamed Bourouissa, que en el projecte «Périphérique» problematitza els codis descriptius de la perifèria i la joventut dels suburbis francesos, i de Yto Barrada, que a «Le Détroit - The Straight Project» retrata la ciutat de Tànger després dels acords de Schengen, preguntant-se com donar cabuda als sentiments vinculats a la violència de l'exili i la promesa d'una vida millor, així com al buit que deixen els qui no podran tornar.

La Col·lecció Forvm es va desenvolupar al llarg de més de quatre dècades en estreta relació amb el procés d'institucionalització de la fotografia, que tant David Balsells com Chantal Grande van contribuir a promoure molt activament mitjançant iniciatives com la Primavera Fotogràfica i l'abast dels seus projectes curatorials. Per abordar la història que ha travessat la col·lecció i entendre el paper que hi han tingut els seus impulsors, un audiovisual en presenta alguns dels aspectes més significatius a partir del testimoni de Chantal Grande, juntament amb altres entrevistes a diverses persones del món de la cultura que han conegut la seva implicació de ben a prop.

Paral·lelament, les obres d'aquesta sala perfilen un altre vessant de la creació fotogràfica que posa en joc la suposada puresa del mitjà i la seva capacitat autoreflexiva. Antoni Arissa proposa una mena d'autoretrat de la càmera mateixa fent-se ressò dels principis experimentals de la Nova Visió alemanya, que a mitjan anys vint van capgirar l'estètica fotogràfica. Com va argumentar la seva figura central, László Moholy-Nagy, el caràcter artístic de la fotografia ja no depenia d'una qüestió d'estil, sinó de la seva habilitat per ampliar les possibilitats de la percepció visual. Poc abans, Man Ray «redescobria» la tècnica del fotograma gràcies a un imprevist al laboratori. Tot i que va decidir batejar aquest procediment amb un terme que n'evocava el nom, «rayograma», en realitat es tractava del mateix procés que havia marcat els inicis de la fotografia i que consistia a exposar directament un objecte sobre una superfície fotosensible.

L'experimentació que va caracteritzar les avantguardes va retornar amb força a partir dels anys setanta. *The Return of the Prodigal Son*, de Duane Michals, explora de manera poètica i subversiva la paràbola bíblica en una seqüència narrativa que evoca els fotogrames d'un film. Mitjançant una escriptura visual i textual, les seves escenificacions tracten, amb força i alhora tendresa, temes com la masculinitat, la vulnerabilitat de les relacions familiars i la recerca de l'amor incondicional.

A *Fighting*, Eulàlia Valldosera també recorre a la iconografia de la seqüència cinematogràfica. En aquest cas per crear un espai en el qual, com ella mateixa argumenta, escenifica una «pel·lícula interna» feta de bucles mentals com els que tot sovint projectem en l'escenari psicològic de les relacions amb els altres. En aquest teatre emocional, el cos d'una dona, que gesticula tot emulant les famoses sèries d'Eadweard Muybridge, lluita amb si mateix tractant de trobar lloc per als sentiments i els pensaments que el trasbalsen.

5

La diversitat de pràctiques fotogràfiques que aplega la Col·lecció Forvm és especialment palesa en els retrats, un àmbit que, en les darreres dècades, no ha deixat de replantejar-se des de múltiples perspectives.

Per la precisió i el rigor del seu estil, les imatges de Thomas Ruff, referent clau de la fotografia dels anys vuitanta i noranta, semblen oferir una promesa d'objectivitat que l'autor mateix escamoteja en evitar tota connotació psicològica o referència contextual. Interpel·len així la imaginació de l'espectador, i posen de manifest que la descripció de la imatge fotogràfica, per precisa que pugui ser, no ofereix necessàriament certeses.

El retrat de Patrick Tosani també desafia les lògiques tradicionals del gènere, encara que des de premisses gairebé oposades a les de Ruff. De fet, la figura és volgudament borrosa i, per bé que el suport de la còpia proposa un llenguatge alternatiu a través de la inscripció en braille, el procés fotogràfic en complica la lectura perquè n'ha eliminat el volum. Com ha assenyalat l'artista, l'obra planteja una doble negació paradoxal: no s'hi pot veure el que s'hauria de veure i s'hi veu allò que només té sentit si es pot tocar.

Toni Catany va dedicar una bona part del seu treball al retrat, un vessant que va desenvolupar a través de nombrosos viatges. És el cas de la fotografia d'un noi que va conèixer al carrer durant un viatge a Cuba; no sabem si inspirat per la seva expressió i la seva corporalitat o, com va assenyalar Pierre Borhan, per quelcom molt més imperceptible, com podria ser una sensació compartida de solitud o de malenconia. D'altra banda, la creació de les seves obres també es gestava al laboratori, on intervenia activament per dur el registre inicial a un grau més alt de sofisticació estètica.

El retrat de Lluc Queralt pertany a un projecte de llarg recorregut, «Cròniques d'una ideologia», dedicat als rastres que el comunisme ha deixat en molts països, sovint en formes poc visibles. La dona que fotografia després d'una desfilada militar a Yerevan, Armènia, sembla abstreta en els seus pensaments. Aquest estat introspectiu, motiu habitual en la pintura clàssica, té aquí la raresa de donar-se en un espai obert i panoràmic. Amb tot, l'Ararat es perfila a la llunyania com una mena de *trompe-l'œil,* una sensació que l'ambigüitat produïda per l'ús del blanc i negre contribueix a accentuar. És a través d'aquest i d'altres recursos que Queralt busca transmetre la intensitat del moment viscut i el ressò del passat, que es manté en suspensió en els escenaris del present.

6

Jordi Ortiz, *Nord*, de la sèrie "Ciutat", 2014
Impressió Giclée
Prova d'artista

En aquesta fotografia de Jordi Ortiz, la mirada del qual cerca copsar la poesia visual d'entorns quotidians, propers però poc observats, l'autor reflexiona sobre la presència dels arbres en contextos urbans. Tot dirigint la càmera cap al cel, observa les línies que dibuixen branques i fulles, i les composicions orgàniques que generen, tan alienes als ritmes humans. Si bé els arbres s'han adaptat a l'indret on se'ls ha imposat d'estar, les seves formes de vida també ens recorden que pertanyem a un ecosistema més gran al qual estem intrínsecament vinculats.

7

Autor d'una obra diversa i extensa, Pere Formiguera és una figura fonamental de la primera generació que, a Catalunya, va adoptar el mitjà fotogràfic com a eina d'expressió artística, desdibuixant-ne les classificacions tradicionals. La seva importància, a més, no es va limitar a l'àmbit de la creació: també va ser historiador de la fotografia, col·leccionista i comissari d'exposicions destacades, com ara *Agustí Centelles, 1909-1985: fotoperiodista* (1988) o *Temps de silenci. Panorama de la fotografia espanyola dels anys cinquanta i seixanta* (1992).

En aquesta sala, i en diàleg amb l'escultura de Tom Carr pertanyent a la col·lecció permanent del MAMT, es presenten algunes fotografies de la seva sèrie «Pixies», com també d'altres fetes el mateix any. Formiguera hi experimenta amb allò que la càmera pot gestar quan se li permet certa irreverència respecte a les regles establertes, i quan l'autoritat atorgada al realisme queda en suspens. Molt menys conegudes que altres sèries, com per exemple «Cronos» o «Ulls clucs», aquestes imatges evoquen entorns íntims i trobades familiars. L'atmosfera, tot i que d'una aparent quotidianitat, voreja l'univers fantàstic i espectral del fotògraf nord-americà Ralph Eugene Meatyard, amb qui Formiguera sentia una gran afinitat. D'altra banda, aquest treball també recorda allò que Walter Benjamin més apreciava en la fotografia: que contingués temps, temps viscut i temps habitat, dins l'espai de l'acte fotogràfic.

Com fotografiar quelcom tan abstracte com la línia de l'Equador, es planteja la fotògrafa francesa Sophie Ristelhueber des de la terrassa d'un establiment abandonat a l'illa de São Tomé, al golf de Guinea. Interessada des dels seus inicis en l'observació dels rastres, les cicatrius i les sutures del paisatge contemporani, Ristelhueber participa d'un nou impuls que, a partir dels anys vuitanta, va capgirar les premisses del gènere. Com en el seu cas, els treballs reunits en aquesta sala, tot i que són obra d'autors de diferents generacions, manifesten una atenció renovada envers el territori, entès essencialment com un camp de forces —culturals, socials, històriques i econòmiques— en tensió permanent.

La fotografia de Lluís Vives ens situa al voltant del conjunt romà de Centcelles, a Tarragona; un paratge que al llarg de la seva història ha tingut molts usos i que actualment conviu amb la proximitat de la petroquímica i del polígon industrial. L'experiència sensible que articula l'autor abraça la complexitat de les diverses capes de temps que travessen aquest indret, tot remarcant com la seva transformació quotidiana i silenciosa va obrint fissures en aquells programes de memorialització que pretenen imposar una visió unívoca del passat històric.

De la mateixa manera que l'obra de Vives, el projecte de Jorge Ribalta «Petit Grand Tour» sorgeix amb motiu de la missió fotogràfica *Tarraco: mirada actual*, concebuda per Chantal Grande el 2007 i en el marc de la qual diversos artistes van treballar sobre el llegat patrimonial de la ciutat en clau contemporània. En concret, en aquesta sèrie Ribalta analitza críticament els mecanismes de producció cultural i els processos mitjançant els quals la ciutat configura les seves imatges oficials. El seu enfocament documental de caràcter genealògic, que marca un gir important en la seva trajectòria, es decanta per allò que habitualment passa més desapercebut; no perquè sigui poc visible, sinó perquè s'ha normalitzat. És el cas del treball anònim d'arqueòlegs i d'obrers, però també dels actors que participen en representacions per als turistes; realitats que l'autor associa amb les derives dels visitants i la presència dels vestigis històrics.

En el projecte «Diumenges», Xavier Ribas també s'interessa pels símptomes menys espectaculars de les transformacions urbanes. Específicament, els de la Barcelona recentment olímpica, on explora aquells espais menys pautats per una ordenació definida, o aquelles zones residuals on els habitants mostren formes de resistència enfront de la organització sistemàtica del lleure imposada per les polítiques neoliberals.

En els seus treballs, Anna Ferrer i David Mocha aborden, des de metodologies i pràctiques diferents, altres aspectes entorn de les complexitats de les àrees perifèriques. A «Versión oficial», sèrie a la qual pertany la fotografia presentada, Anna Ferrer s'interroga sobre la pobresa extrema dels suburbis de Ciudad Bolívar, a Colòmbia. Una mena de contraciutat que, com descriu Arturo Alape, rep el que Bogotà expulsa brutalment per mantenir la misèria a distància. David Mocha, en canvi, treballa des del coneixement íntim d'un barri de Tarragona que li és familiar: Bonavista. És des d'aquest lligam que s'apropa a aquest espai

singular, posant de manifest la seva idiosincràsia, configurada en bona mesura pels mateixos habitants, molts d'ells procedents d'Andalusia i d'Extremadura que van arribar a la ciutat per treballar en la indústria.

En la constel·lació que articula aquesta sala, les imatges de Walker Evans no són només un mer contrapunt històric. La influència estètica d'aquest autor ha marcat de manera decisiva les pràctiques fotogràfiques que, a partir dels anys setanta, han explorat el paisatge contemporani.

A la Col·lecció Forvm, l'interès per la figura humana és central, i es manifesta a través d'autors de diferents generacions. En aquest recorregut, que travessa la segona meitat del segle XX i incorpora un primer contrapunt històric del segle XIX, hi trobem aproximacions socials que remeten a contextos específics, però també jocs formalistes que converteixen el rostre en un teatre del jo, i plantejaments que han sacsejat el gènere de diverses maneres.

L'obra de Charles Nègre ocupa un lloc especial en la història de la fotografia. En va ser un dels pioners, i també un dels primers a voler copsar la vida quotidiana al carrer. Més enllà del seu enfocament pintoresc, vinculat al seu vessant com a pintor, Nègre buscava expressar la sensació d'instantaneïtat que pot oferir la fotografia, tot i les limitacions tècniques del moment.

El nom d'Édouard Boubat és consubstancial a l'estètica humanista que, ens els anys de la postguerra, promovia una visió amable i esperançadora després dels horrors viscuts. En l'obra que es presenta aquí, però, el desig de captar els instants de bellesa pren una altra dimensió. *Lella* és la dona de qui s'estava enamorant i, amb el temps, aquest retrat acabaria esdevenint una icona de la fotografia francesa.

Les imatges que van començar a emergir als anys seixanta amb una nova generació de joves autors van trencar radicalment amb les visions de les dècades precedents. Larry Clark n'és un bon exemple. Després de treballar com a assistent de la seva mare, fotògrafa professional especialitzada en retrats de família, als vint anys va descobrir el món de les drogues i va retratar la baixada als inferns d'amics i companys. El resultat es va publicar el 1971 en un llibre, *Tulsa*, que esdevindria un referent fonamental de la creació fotogràfica. Va ser Ralph Gibson, fundador de l'editorial Lustrum Press, qui el va publicar i qui va tenir un paper determinant en el suport al seu treball, profundament polèmic en aquella època. Ben diferent de la de Clark, l'obra introspectiva i poètica de Gibson va centrar una bona part de la seva recerca artística al nu femení que, com en la fotografia de *Christine*, transforma el cos en visions hipnòtiques i enigmàtiques.

Contemporani de Gibson i Clark, Larry Fink es va apropar a dinàmiques socials complexes en una societat cada cop més polaritzada. En la sèrie «Boxing» documenta el món de gimnasos llegendaris, com ara el Blue Horizon de Filadèlfia, retratant l'agonia, la glòria i el dolor dels protagonistes, com també altres personatges fascinants d'aquest entorn.

En l'àmbit espanyol, l'arribada d'Humberto Rivas des de l'Argentina el 1976 va tenir una incidència molt destacada en la renovació dels models canònics i la superació del reportatge humanista. Proper a David Balsells i Chantal Grande, Rivas va participar en moltes de les seves iniciatives, tant a la Galeria Forvm com a la Primavera Fotogràfica. El seu estil, sobri i directe, inspirat en autors com August Sander i Walker Evans, es manifesta amb un to melancòlic, però sense cap concessió al sentimentalisme. En retrats com el de *María* i el de *Violeta la Burra*, res no és anecdòtic i sempre aflora quelcom de viu i d'indòmit.

10

A partir dels anys setanta, el qüestionament dels codis representacionals i la desarticulació dels models canònics transformen les pràctiques fotogràfiques i els discursos que les travessen de diverses maneres.

Cindy Sherman ha estat una de les artistes que, des dels seus inicis, més ha incidit en la qüestió del retrat. La fotografia que es presenta aquí la va fer quan encara era estudiant. Tot i la seva joventut, en aquesta obra ja despunta clarament el plantejament que des d'aleshores no ha deixat d'explorar: l'escenificació d'estereotips femenins vinculats a les imatges de la cultura de masses.

La fotografia de Jordi Guillumet, pertanyent a la sèrie «Galeria imaginària», també se serveix de tècniques i recursos teatrals per performar diversos personatges: alguns vinculats a la seva biografia, d'altres creats a partir d'un univers simbòlic propi. En el seu cas, però, la recerca està notablement enfocada al desig de revisitar la història de la fotografia, sense donar res per fet. En aquestes fotoperformances decideix treballar amb una càmera estenopeica gegant i un negatiu de 100 × 70 cm que copia per contacte, actualitzant procediments històrics com ara la tècnica de la goma bicromatada.

El retrat de l'artista Ouka Leele que fa Javier Vallhonrat també correspon als inicis de la seva trajectòria. En el seu cas, es tracta d'un moment en el qual, paral·lelament al seu reconeixement internacional com a fotògraf de moda, va començar a desenvolupar un vessant personal que amb el temps esdevindria central.

Implicat en els moviments contraculturals madrilenys, com va ser la *movida*, Alberto García-Alix circumscriu el seu treball a la seva pròpia vida i, des d'aquest prisma vivencial i autobiogràfic, rebel i irreverent, la seva obra ha esdevingut una crònica de l'imaginari d'una època a través de les seves passions i les seves obsessions.

11

En continuïtat amb la sala anterior, els retrats presentats aquí corresponen a projectes desenvolupats més recentment, en els quals l'aproximació documental adopta modalitats diverses.

El treball de Céline van Balen, que va començar a destacar internacionalment cap a mitjan anys noranta, se centra en persones que han quedat als marges de la societat, exposades al racisme o a la pobresa. Com en els retrats d'aquests dos joves fotografiats a Berlín, Van Balen situa l'espectador enfront d'una intimitat que interromp qualsevol escapatòria cap a la condescendència.

Els joves també són el tema que circumscriu el treball de Beat Streuli present a la col·lecció. Aquestes imatges van ser fetes a Tarragona amb motiu d'un projecte curatorial de Chantal Grande i Glòria Malé que, dins de la programació de la Primavera Fotogràfica del 1996, es va exposar a l'espai Tinglado 2. Com en treballs anteriors en què fotografia o filma persones anònimes en entorns urbans, a Tarragona Streuli retrata un grup d'adolescents als instituts Pons d'Icart i Antoni de Martí i Franquès.

Tant Toni Amengual com Ricardo Cases, els altres dos autors presents en aquesta sala, pertanyen a una nova generació de fotògrafs que inicia les seves trajectòries a començament dels anys 2000. Són alguns dels artistes més joves de la col·lecció i posen de manifest el compromís continuat de Chantal Grande amb la creació fotogràfica emergent. El retrat d'Amengual de la sèrie «Fosc», que es va exposar a la Fundació Forvm el 2009 en una de les seves primeres mostres individuals, aborda la sensació ambivalent de solitud que es pot sentir a les grans ciutats, on la proximitat física amb altres persones pot ser tan accentuada com la distància emocional.

L'obra de Ricardo Cases també constitueix una aproximació a la vida urbana i al seu entorn vital, concretament el de les hortes de Llevant, un espai tan marcat per l'especulació immobiliària com per la llum encegadora que aquí competeix amb l'ús del flaix, en un intent, tal com ha assenyalat l'autor, «d'empènyer les ombres» fora de les seves imatges. Cases sap com recollir aquells moments efímers en què la vida, malgrat el seu desordre aparent, es revela amb certa eloqüència. No hi ha, però, cap intenció d'il·lustrar o generalitzar un relat socioeconòmic. Al contrari, l'artista busca, sense pretensions de neutralitat, mantenir-se a prop d'aquelles formes sensibles que voregen la invisibilitat per poder restituir una espurna de la seva excentricitat particular.

12

Les obres presentades en aquesta sala, amb la qual conclou el recorregut expositiu, apunten a una reflexió sobre el caràcter liminar de la fotografia. No només en un sentit històric, ja que aquest mitjà no ha estat mai el resultat d'una única tecnologia i els discursos que han travessat la cultura fotogràfica perfilen un camp expandit en constant reformulació.

Els treballs reunits aquí posen de manifest la resistència de les imatges a ser reduïdes a l'evidència del que és visible o a una lògica de representació unívoca i, més enllà de la seva diversitat, conviden a explorar les relacions entre el que es veu i el que pot ser imaginat. Des de diferents àmbits d'interès, reivindiquen el potencial especulatiu de la fotografia, una aspiració que a partir dels anys setanta va ser fonamental per subvertir les concepcions imperants que limitaven l'ús del mitjà a una transcripció literal de la realitat. Joan Fontcuberta ho va conceptualitzar amb el terme «contravisió» en un article publicat el 1977, en el qual no tan sols feia referència a la seva obra, sinó també a l'impuls disruptiu de tota una generació.

Les transformacions que des d'aleshores han marcat les pràctiques fotogràfiques en el context artístic s'han concretat de maneres molt diverses. Per a alguns autors, l'atenció sensible a espais enigmàtics en moments al marge de les expectatives habituals, com proposa Rhona Bitner en el seu projecte «Stage», o a indrets anodins que la nit converteix en escenaris misteriosos, com mostren les perspectives urbanes de Gilbert Fastenaekens, permet observar els moviments relacionals de la imaginació. En d'altres casos, és a través de la posada en escena que un cert règim de visibilitat pot ser alterat. Tant Ouka Leele com Elina Brotherus interpel·len l'observador a pensar en el lloc que han ocupat les imatges i en com ens impliquen.

La materialitat de la fotografia ha constituït un altre camp d'experimentació des del qual desestabilitzar el que es presenta com a natural i indiscutible. Stéphane Couturier superposa dos registres visuals, desdibuixant la dicotomia entre documentalitat i ficció, mentre que Martí Llorens introdueix una alteració singular en escollir treballar amb una càmera estenopeica per narrar la desaparició del front litoral barceloní i com el llegat arquitectònic associat a la memòria fabril es va transmutar en ruïna fantasmal. Per la seva banda, Manolo Laguillo se serveix de les possibilitats de la platinotípia, un procediment artesanal que ofereix una gran gamma tonal, per fotografiar un edifici en el qual el desafiament tècnic esdevé una metàfora òptica del dispositiu fotogràfic.

Els treballs de Ferran Freixa i de Bernard Plossu se situen en aquest cas en territoris aparentment allunyats de l'actualitat i indaguen les múltiples dimensions temporals que el mitjà és capaç d'entreteixir. La visió gairebé onírica que Bernard Plossu ofereix de l'aqüeducte tarragoní convida a un viatge en el temps, mentre que en la seva interpretació d'un cafè de Venècia, Freixa dona protagonisme al diàleg entre el present i els plecs d'un passat remot en un espai carregat d'història.