

Collection Forvm. Agiter l'histoire, transformer la photographie

La Collection Forvm, créée par David Balsells et Chantal Grande en 1981, voit le jour à un moment de redéfinition radicale de la photographie en tant que pratique artistique. En Catalogne, où, comme dans le reste de l'État espagnol, elle n'était pas prise en considération en tant que fait culturel à part entière, ce sont les auteurs eux-mêmes qui ont œuvré à sa légitimation face au manque d'infrastructures. Dans ce contexte, la création d'espaces d'exposition, tels que la Galerie Forvm de Tarragone, a joué un rôle déterminant dans le soutien envers une génération de photographes qui commençaient à travailler avec une nouvelle liberté créative.

La Collection Forvm est née de cet engagement et a progressivement intégré des représentants majeurs de la photographie contemporaine, tout en incluant des productions antérieures dont elle a revendiqué la valeur patrimoniale. Si nombre des œuvres qui la composent ont aujourd'hui acquis une reconnaissance institutionnelle, cela est également dû à l'immense travail accompli par David Balsells et Chantal Grande tout au long de leurs parcours professionnels. Leur complicité et leur dévouement ont donné naissance à un fonds unique, riche d'innombrables possibilités. Non seulement pour explorer l'histoire de la photographie, mais aussi pour réfléchir à sa portée dans la culture actuelle.

À l'occasion de sa première présentation dans la Collection nationale de photographie de Catalogne, cette exposition propose d'en découvrir la richesse à travers une approche transversale, où résonances et contrepoints entre les œuvres suscitent des dialogues inattendus. Grâce à une sélection mettant en relation des pratiques, des chronologies et des géographies diverses, l'exposition souligne le caractère spéculatif de la photographie ainsi que le potentiel des images à ouvrir des questionnements sur le présent, le passé et l'avenir.

Les œuvres présentées dans cette exposition couvrent une période chronologique particulièrement vaste : elles traversent le XXe siècle et la première décennie du XXIe siècle, tout en intégrant également quelques photographies du XIXe siècle. Afin de faire connaître l'identité singulière de la Collection Forvm, le parcours de l'exposition et l'ensemble des œuvres réunies dans chaque salle explorent certains aspects essentiels de la culture photographique.

Cette première sélection laisse entrevoir la diversité des approches qui caractérisent la photographie contemporaine. Joan Fontcuberta, à qui la Galerie Forvm consacra sa première exposition en 1981, est une figure de référence tant par son travail artistique que par ses contributions théoriques et historiques. Son œuvre *Méduse*, issue de la série « Googlegramas », met en relation le mythe, le passé historique de la Tarraco romaine et l'iconosphère actuelle, tout en fonctionnant comme une métaphore critique d'une conception de la photographie principalement comprise comme preuve ou témoignage.

De quelle manière la standardisation croissante des images pétrifie-t-elle notre imaginaire, notre capacité à interpréter le présent, à imaginer des futurs possibles ou à ouvrir de nouvelles interprétations du passé ? Les œuvres réunies dans cette salle évoquent ces questions et proposent une réflexion significative sur le caractère changeant et pluriel de ce que nous continuons à appeler, de façon générique, la « photographie ».

Avec *Slow Motion*, Marcel Pey, figure majeure du renouvellement des pratiques photographiques depuis les années 1960, interroge la vision technologique et opérationnelle des appareils photographiques en entrelaçant conflit armé et autofiction, images et archives, comme autant de photogrammes d'un film fragmenté. Comme le montre également le photomontage d'América Sánchez réalisé dans les années 1980, la photographie est devenue un médium particulièrement propice à l'expérimentation, non seulement en raison de sa malléabilité matérielle, mais surtout parce qu'en tant qu'élément quotidien de la culture de masse, elle permettait de subvertir ses usages et fonctions habituels.

Eulàlia Valldosera a commencé son parcours artistique dans les années 1990 et a utilisé la photographie comme moyen d'expression dès ses débuts, souvent en lien avec des actions performatives. Dans *Charco IV (El Grito) (Flaque IV, Le Cri)*, qui semble dialoguer activement avec le mythe de Méduse, elle joue avec le reflet d'une photographie abordant l'un des thèmes centraux de son travail : la représentation du corps féminin et sa conception fragmentée dans l'imaginaire occidental.

Les photographies ont façonné notre manière de comprendre les événements historiques, souvent au point qu'il devient difficile de séparer les faits de leurs représentations. Les œuvres réunies dans cette salle invitent à réfléchir à la nature du document photographique, qui commence à faire l'objet d'une révision critique à partir des années 1980.

Toutes ces œuvres abordent les luttes contre deux régimes totalitaires complices : le fascisme, à travers une image de la Résistance française réalisée par Henri Cartier-Bresson, et le franquisme, présent dans les travaux d'Agustí Centelles, Manel Armengol et Humberto Rivas. Elles appartiennent à des moments différents et révèlent également diverses formes d'engagement face aux circonstances vécues. Cartier-Bresson venait de s'évader d'un camp de prisonniers de guerre lorsqu'il documenta la libération de Paris de l'occupation nazie après avoir récupéré son Leica, qu'il avait enterré en lieu sûr pour le cacher. Centelles, quant à lui, reflète la guerre civile espagnole à travers des scènes montrant les combats urbains dans la Barcelone de 1936, la vie des miliciens sur le front d'Aragon et le camp de concentration de Bram, où il fut lui-même interné en 1939.

Les images de Cartier-Bresson comme celles de Centelles, ainsi que celles réalisées par Armengol en 1976 pour témoigner de la répression des premières grandes manifestations après la mort de Franco, ont survécu aux tentatives de censure et de destruction suscitées par ce que leur diffusion pouvait révéler et activer contre ces régimes. L'œuvre d'Humberto Rivas, en revanche, ne relevait plus du domaine informatif du photojournalisme et s'est développée dans une liberté d'expression absolue. Dans sa vision du mur de l'église Sant Felip Neri de Barcelone, bombardée par l'aviation fasciste italienne le 30 janvier 1938, Rivas évoque la trace des horreurs du passé. Il anticipe ainsi ce qui fut consolidé peu après sous le nom de *late photography* (photographie tardive) : photographier le conflit une fois terminé afin d'empêcher que la mémoire des faits ne disparaisse ou ne soit neutralisée.

Qui peut être auteur et qui demeure relégué au statut d'objet de représentation ? Que met en jeu le portrait d'un groupe ou d'un individu soumis à des conditions de vie particulièrement précaires ? Les implications du fait de photographier l'autre sous des formes supposément empathiques, mais parfois stigmatisantes, constituent depuis longtemps un sujet de débat intense et complexe.

La sélection présentée dans cette salle met en évidence la pluralité des expériences et des positionnements générés par la rencontre avec l'autre au moment de la prise de vue. Parfois, la complicité et la collaboration déterminent l'action ; dans d'autres cas, le consentement est contourné et la résignation de la personne photographiée ignorée au profit de ce que symbolisent ses conditions de vie. À cet égard, la mission de la Farm Security Administration (FSA) constitue un chapitre important de l'histoire de la photographie. Conçue pour sensibiliser la population et les responsables politiques à la nécessité d'accorder des aides gouvernementales aux agriculteurs américains les plus touchés par la pauvreté durant la Grande Dépression, elle révèle également les zones d'ombre des accords implicites sur lesquels repose la vision documentaire.

Dans le contexte de l'après-guerre civile espagnole, l'héritage de la photographie humaniste, largement diffusé par la presse illustrée et l'exposition *The Family of Man*, occupa une place centrale. Toutefois, au-delà des rhétoriques optimistes tendant à effacer le poids de l'histoire, l'attention portée aux classes populaires en Catalogne et dans le reste de l'État comportait également d'autres nuances. Les travaux de Gabriel Cualladó, Paco Gómez, Jordi Olivé i Salvadó, Joan Colom ou, plus tard, Colita et Oriol Maspons, ont ouvert des brèches laissant apparaître l'atmosphère sombre imposée par la dictature. D'autres, comme Rafael Sanz Lobato ou Fernando Gordillo, ont développé une observation du pays d'un point de vue anthropologique.

Si cet ensemble relie différents moments et territoires de la seconde moitié du XXe siècle — comme dans le journal de voyage intime et poétique de Bernard Plossu au Mexique ou le travail réalisé pendant deux ans par Bruce Davidson dans une rue de Harlem, où il gagna progressivement la confiance des habitants — cette salle présente également deux contrepoints beaucoup plus récents. Ils appartiennent à une génération qui débute sa trajectoire artistique au tournant du siècle et qui, à partir de démarches très différentes, cherche à déstabiliser la capacité de la photographie à catégoriser l'autre, en expérimentant des alternatives possibles. C'est le cas de Mohamed Bourouissa, qui, dans le projet « Périphérique », questionne les codes de la banlieue en France et des jeunes qui y vivent, ainsi que de Yto Barrada qui, dans « Le Détroit – The Strait Project », photographie la ville de Tanger après les accords de Schengen, tout en s'interrogeant sur la manière de représenter les sentiments liés à l'exil, à la promesse d'une vie meilleure et au vide laissé par celles et ceux qui ne pourront plus revenir.

La Collection Forvm s'est développée pendant plus de quatre décennies en étroite relation avec le processus d'institutionnalisation de la photographie, que David Balsells et Chantal Grande ont largement contribué à promouvoir via des initiatives telles que la Primavera Fotogràfica (Le printemps photographique) ainsi que par l'ampleur de leurs projets artistiques. Afin d'aborder l'histoire de la collection et de comprendre le rôle joué par ses créateurs, un audiovisuel présente certains de ses aspects les plus significatifs à partir du témoignage de Chantal Grande, accompagné d'entretiens avec plusieurs personnalités du monde culturel qui ont connu de près leur engagement.

Parallèlement, les œuvres réunies dans cette salle dessinent une autre facette de la création photographique, mettant en jeu la supposée pureté du médium et sa capacité autoréflexive. Antoni Arissa propose une sorte d'autoportrait de l'appareil photographique lui-même, en écho aux principes expérimentaux de la Nouvelle Vision allemande qui, au milieu des années 1920, transformèrent l'esthétique photographique. Comme l'affirmait son représentant principal, László Moholy-Nagy, la dimension artistique de la photographie ne dépendait plus d'une question de style, mais de sa capacité à élargir les possibilités de la perception visuelle. Quelques années auparavant, Man Ray avait « redécouvert » la technique du photogramme à la suite d'un incident de laboratoire. Bien qu'il ait choisi de baptiser ce procédé d'un terme évoquant son propre nom — le « rayogramme » —, il s'agissait en réalité du même processus qui avait marqué les débuts de la photographie et qui consistait à exposer directement un objet sur une surface photosensible.

L'expérimentation qui caractérisa les avant-gardes retrouva une nouvelle vigueur à partir des années 1970. *The Return of the Prodigal Son*, de Duane Michals, explore de manière poétique et subversive la parabole biblique à travers une séquence narrative évoquant les photogrammes d'un film. Grâce à une écriture visuelle et textuelle, ses mises en scène abordent avec intensité, mais aussi avec tendresse, des thèmes tels que la masculinité, la vulnérabilité des relations familiales et la quête de l'amour inconditionnel.

Dans *Fighting*, Eulàlia Valldosera fait également appel à l'iconographie de la séquence cinématographique. Elle crée ici un espace dans lequel, selon ses propres termes, elle met en scène un « film intérieur » composé de boucles mentales semblables à celles que nous projetons souvent dans le théâtre psychologique de nos relations avec autrui. Dans ce théâtre émotionnel, le corps d'une femme, dont les gestes évoquent les célèbres séries d'Eadweard Muybridge, lutte avec lui-même pour trouver une place pour les sentiments et les pensées qui le débordent.

La diversité des pratiques photographiques réunies dans la Collection Forvm apparaît de manière particulièrement évidente dans le domaine du portrait, un genre qui, au cours des dernières décennies, n'a cessé d'être décliné à l'infini.

Par la précision et la rigueur de son style, l'œuvre de Thomas Ruff, figure clé de la photographie des années 1980 et 1990, semble offrir une promesse d'objectivité que l'artiste lui-même déjoue en évitant toute connotation psychologique ou référence contextuelle. Ses images interpellent ainsi l'imagination du spectateur et montrent que la description d'une photographie, aussi précise soit-elle, ne produit pas nécessairement des certitudes.

Le portrait de Patrick Tosani remet lui aussi en question les logiques traditionnelles du genre, bien qu'à partir de prémisses presque opposées à celles de Ruff. L'image y est volontairement floue et, bien que le support de la photo propose un langage alternatif grâce à une inscription en braille, le processus photographique lui-même en rend la lecture difficile puisqu'il en supprime le volume. Comme l'a souligné l'artiste, l'œuvre repose sur une double négation paradoxale : on ne peut pas voir ce qui doit être vu, et on voit ce qui doit être seulement touché.

Toni Catany a consacré une grande partie de son œuvre au portrait, qu'il a développé au fil de nombreux voyages. C'est le cas de la photographie d'un jeune homme rencontré dans la rue lors d'un séjour à Cuba ; nous ignorons si l'artiste fut attiré par son expression et sa posture ou, comme l'écrivait Pierre Borhan, par quelque chose de beaucoup plus imperceptible, comme un sentiment partagé de solitude ou de mélancolie. La création de ses œuvres se poursuivait également au laboratoire, où il intervenait activement afin de conduire l'image initiale vers un degré plus élevé de sophistication esthétique.

Le portrait de Lluç Queralt s'inscrit dans un projet de longue haleine, « Cròniques d'una ideologia » (Chroniques d'une idéologie), consacré aux traces laissées par le communisme dans de nombreux pays, souvent sous des formes peu visibles. La femme photographiée après un défilé militaire à Erevan semble absorbée dans ses pensées. Cet état introspectif, fréquent dans la peinture classique, acquiert ici un caractère singulier du fait qu'il se déploie dans un espace ouvert et panoramique. Pourtant, le mont Ararat se dessine au loin comme dans un *trompe-l'œil*, impression renforcée par l'ambiguïté créée par l'utilisation du noir et blanc. Grâce à ces procédés et à d'autres encore, Queralt cherche à transmettre l'intensité de l'instant vécu ainsi que l'écho du passé, suspendu dans les paysages du présent.

Dans cette photographie de Jordi Ortiz, dont le regard cherche à saisir la poésie visuelle d'environnements quotidiens, proches mais souvent peu observés, l'auteur réfléchit à la présence des arbres dans les contextes urbains. En dirigeant son appareil vers le ciel, il observe les lignes dessinées par les branches et les feuilles ainsi que les compositions organiques qu'elles produisent, si étrangères aux rythmes humains. Bien que les arbres se soient adaptés à l'endroit où ils ont été contraints de vivre, leurs formes d'existence nous rappellent également que nous appartenons à un écosystème plus vaste auquel nous sommes intrinsèquement liés.

Auteur d'une œuvre vaste et variée, Pere Formiguera est une figure fondamentale de la première génération qui, en Catalogne, adopta la photographie comme moyen d'expression artistique, brouillant les classifications traditionnelles de ce médium. Son importance ne se limite d'ailleurs pas à la création : il fut également historien de la photographie, collectionneur et commissaire d'expositions majeures, parmi lesquelles *Agustí Centelles, 1909-1985 : photojournaliste* (1988) ou *Temps de silence. Photographie espagnole des années cinquante et soixante* (1992).

Plusieurs photographies de sa série « Pixies » sont présentées dans cette salle, et en dialogue avec la sculpture de Tom Carr appartenant à la collection permanente du MAMT, ainsi que d'autres réalisées dans la même période. Formiguera y expérimente ce que l'appareil photographique peut produire lorsqu'on lui accorde une certaine irrévérence à l'égard des règles établies et lorsque l'autorité conférée au réalisme est suspendue. Bien moins connues que d'autres séries comme « Cronos » ou « Ulls clucs », ces images évoquent des espaces intimes et des rencontres familiales. Leur atmosphère, montrant une apparence quotidienne, se rapproche de l'univers fantastique et spectral du photographe américain Ralph Eugene Meatyard, pour lequel Formiguera ressentait une profonde affinité. Ce travail renvoie également à ce que Walter Benjamin appréciait le plus dans la photographie : sa capacité à contenir du temps, du temps vécu et du temps habité, au sein même de l'espace de l'acte photographique.

Comment photographier quelque chose d'aussi abstrait que la ligne de l'Équateur ? C'est la question que se pose la photographe française Sophie Ristelhueber depuis la terrasse d'un établissement abandonné sur l'île de São Tomé, dans le golfe de Guinée. Intéressée dès ses débuts par l'observation des traces, des cicatrices et des sutures du paysage contemporain, Ristelhueber participe à un nouvel élan qui, à partir des années 1980, redéfinit les fondements du genre. Comme dans son travail, les œuvres réunies dans cette salle, bien qu'elles aient été réalisées par des artistes de générations différentes, témoignent d'une attention renouvelée portée au territoire, envisagé avant tout comme un champ de forces — culturelles, sociales, historiques et économiques — en tension permanente.

La photographie de Lluís Vives nous conduit aux abords de l'ensemble romain de Centcelles, près de Tarragone ; un lieu qui, au fil de son histoire, a connu de multiples usages et qui coexiste aujourd'hui avec la proximité de l'industrie pétrochimique et de la zone industrielle. L'expérience sensible proposée par l'artiste embrasse la complexité des différentes couches temporelles qui traversent cet espace, soulignant comment sa transformation quotidienne et silencieuse ouvre progressivement des fissures dans les programmes de conservation du patrimoine, qui prétendent imposer une vision univoque du passé historique.

À l'instar de l'œuvre de Vives, le projet « Petit Grand Tour » de Jorge Ribalta est né dans le cadre de la mission photographique *Tarraco : mirada actual*, conçue par Chantal Grande en 2007 et au sein de laquelle plusieurs artistes furent invités à travailler sur l'héritage patrimonial de la ville selon une perspective contemporaine. Dans cette série, Ribalta analyse de manière critique les mécanismes de production culturelle et les processus par lesquels la ville construit ses images officielles. Son approche documentaire à caractère généalogique, qui marque un tournant important dans sa trajectoire, s'intéresse à ce qui passe habituellement le plus inaperçu ; non parce que cela serait peu visible, mais parce que c'est devenu ordinaire. C'est le cas du travail anonyme des archéologues et des ouvriers, mais aussi des acteurs qui participent aux reconstitutions destinées aux touristes ; autant de dimensions que l'auteur met en relation avec les dérives des visiteurs et la présence des vestiges historiques.

Dans son projet « Dimanches », Xavier Ribas s'intéresse également aux symptômes les moins spectaculaires des transformations urbaines. Plus précisément, à ceux de la Barcelone des Jeux Olympiques, où il explore les espaces les moins soumis à une organisation définie ainsi que les zones résiduelles dans lesquelles les habitants manifestent des formes de résistance face à l'organisation systématique des loisirs imposée par les politiques néolibérales.

Dans leurs travaux respectifs, Anna Ferrer et David Mocha abordent, selon des méthodologies et des pratiques différentes, d'autres aspects liés à la complexité des territoires périphériques. Dans « Versión oficial » (Version officielle), série dont la photographie présentée ici est extraite, Anna Ferrer s'interroge sur l'extrême pauvreté des quartiers périphériques de Ciudad Bolívar, en Colombie. Une sorte de contre-ville qui, comme l'écrit Arturo Alape, reçoit ce que Bogotá rejette brutalement afin de maintenir la misère à distance. David Mocha, quant à lui, travaille à partir d'une connaissance intime d'un quartier de Tarragone qui lui est familier : Bonavista. C'est à partir de ce lien que l'artiste s'approche de cet espace singulier, en révélant son identité, largement façonnée par

ses habitants, dont beaucoup étaient originaires d'Andalousie et d'Estrémadure et sont arrivés dans la ville pour travailler dans l'industrie.

Dans la constellation d'œuvres qui structure cette salle, les photographies de Walker Evans ne constituent pas un simple contrepoint historique. L'influence esthétique de cet auteur a profondément marqué les pratiques photographiques qui, à partir des années 1970, ont exploré le paysage contemporain.

Au sein de la Collection Forvm, l'intérêt porté à la figure humaine est central et se manifeste à travers des auteurs de différentes générations. Dans ce parcours, qui traverse la seconde moitié du XXe siècle tout en intégrant un premier contrepoint historique du XIXe siècle, se côtoient des approches sociales renvoyant à des contextes spécifiques, des jeux formalistes qui transforment le visage en « théâtre du soi », ainsi que des démarches ayant renouvelé le genre du portrait.

L'œuvre de Charles Nègre occupe une place particulière dans l'histoire de la photographie. Il fut l'un de ses pionniers et également l'un des premiers à vouloir représenter la vie quotidienne dans la rue. Au-delà de son regard de peintre, Nègre cherchait à exprimer la sensation d'instantanéité que la photographie pouvait offrir malgré les limites techniques de son époque.

Le nom d'Édouard Boubat est indissociable de l'esthétique humaniste qui, dans les années d'après-guerre, encourageait une vision bienveillante et porteuse d'espoir après les horreurs traversées. Dans l'œuvre présentée ici, cependant, le désir de saisir des instants de beauté acquiert une autre dimension. *Lella* est la femme dont il était alors en train de tomber amoureux et ce portrait est devenu, avec le temps, une véritable icône de la photographie française.

Les images qui commencèrent à apparaître dans les années 1960 avec une nouvelle génération de jeunes auteurs brisèrent radicalement les visions des décennies précédentes. Larry Clark en constitue un exemple emblématique. Après avoir travaillé comme assistant auprès de sa mère, photographe professionnelle spécialisée dans les portraits de famille, il découvrit à l'âge de vingt ans l'univers de la drogue, et photographia la descente aux enfers de ses amis et compagnons. Le résultat parut en 1971 sous la forme du livre *Tulsa*, devenu dès lors une référence fondamentale de la création photographique. Ralph Gibson, fondateur de la maison d'édition Lustrum Press, publia cet ouvrage et joua un rôle décisif dans le soutien à un travail profondément controversé à l'époque. Très différente de celle de Clark, l'œuvre introspective et poétique de Gibson a consacré une grande partie de sa recherche artistique au nu féminin qui, comme dans la photographie *Christine*, transforme le corps en vision hypnotique et énigmatique.

Contemporain de Gibson et de Clark, Larry Fink s'est intéressé aux dynamiques sociales complexes d'une société de plus en plus polarisée. Dans la série « Boxing », il documente l'univers de salles mythiques telles que le Blue Horizon de Philadelphie, avec des photos montrant l'agonie, la gloire et la souffrance de leurs protagonistes, ainsi que d'autres personnages fascinants de cet univers.

En Espagne, l'arrivée d'Humberto Rivas en provenance d'Argentine en 1976 eut une influence déterminante dans le renouvellement des modèles traditionnels et le dépassement du reportage humaniste. Proche de David Balsells et de Chantal Grande, Rivas participa à de nombreuses initiatives menées aussi bien à la Galerie Forvm qu'au sein de la Primavera Fotogràfica. Son style, sobre et direct, inspiré par des auteurs tels qu'August Sander et Walker Evans, se déploie dans une tonalité mélancolique, sans jamais céder au sentimentalisme. Dans des portraits comme ceux de *María* ou de *Violeta la Burra*, rien n'est anecdotique et il s'en dégage toujours quelque chose de vivant et d'indomptable.

À partir des années 1970, la remise en question des codes de la représentation et la déconstruction des modèles traditionnels transforment en profondeur les pratiques photographiques ainsi que les discours qui les accompagnent.

Cindy Sherman est l'une des artistes qui a le plus contribué à renouveler la question du portrait dès ses débuts. La photographie présentée ici a été réalisée alors qu'elle était encore étudiante. Malgré son jeune âge, cette œuvre laisse déjà apparaître très clairement la démarche qu'elle n'a cessé d'explorer depuis lors : la mise en scène de stéréotypes féminins liés aux images de la culture de masse.

La photographie de Jordi Guillumet, issue de la série « Galeria imaginària » (Galerie imaginaire), recourt elle aussi à des techniques et procédés théâtraux pour incarner différents personnages, certains liés à sa biographie, d'autres issus de son propre univers symbolique. Dans son cas, cependant, la recherche se concentre particulièrement sur le désir de revisiter l'histoire de la photographie sans rien considérer comme acquis. Dans ces photoperformances, il choisit de travailler avec une gigantesque caméra sténopé et un négatif de 100 × 70 cm tiré par contact, réactualisant ainsi des procédés historiques comme la technique de la gomme bichromatée.

Le portrait de l'artiste Ouka Leele réalisé par Javier Vallhonrat appartient lui aussi au début de sa carrière. Il correspond à une période où, parallèlement à sa reconnaissance internationale en tant que photographe de mode, il commençait à développer une démarche plus personnelle qui s'avérera déterminante par la suite.

Engagé dans les mouvements contre-culturels madrilènes, notamment la Movida, Alberto García-Alix inscrit son travail dans sa propre expérience de vie. À travers ce regard autobiographique, rebelle et irrévérencieux, son œuvre est devenue une chronique de l'imaginaire d'une époque à travers ses passions et ses obsessions.

Dans la continuité de la salle précédente, les portraits présentés ici appartiennent à des projets plus récents, dans lesquels l'approche documentaire adopte des modalités variées.

Le travail de Céline van Balen, qui commença à être reconnu sur la scène internationale au milieu des années 1990, se concentre sur des personnes reléguées aux marges de la société, exposées au racisme ou à la pauvreté. Comme dans les portraits de ces deux jeunes photographiés à Berlin, Van Balen place le spectateur face à une intimité qui interdit toute échappatoire vers la condescendance.

Les jeunes constituent également le sujet central du travail de Beat Streuli, présenté dans la collection. Ces images ont été réalisées à Tarragone dans le cadre d'un projet d'exposition conçu par Chantal Grande et Glòria Malé et présenté à l'espace Tinglado 2 lors de la Primavera Fotogràfica de 1996. Comme dans ses travaux antérieurs où il photographie ou filme des personnes anonymes dans des contextes urbains, Streuli portrait ici un groupe d'adolescents de l'Institut Pons d'Icart et de l'Institut Antoni de Martí i Franquès.

Toni Amengual et Ricardo Cases, les deux autres auteurs présents dans cette salle, appartiennent à une nouvelle génération de photographes qui débute sa carrière au début des années 2000. Ils figurent parmi les artistes les plus jeunes de la collection et témoignent de l'engagement constant de Chantal Grande envers la création photographique émergente. Le portrait d'Amengual issu de la série « Fosc » (Sombre), exposé à la Fundació Forvm en 2009 lors de l'une de ses premières expositions personnelles, aborde le sentiment ambivalent de solitude que l'on peut éprouver dans les grandes villes, où la proximité physique avec les autres peut être aussi intense que la distance émotionnelle.

L'œuvre de Ricardo Cases constitue elle aussi une approche de la vie urbaine et de son environnement, plus précisément des vergers du Levant espagnol, un territoire marqué autant par la spéculation immobilière que par une lumière aveuglante qui rivalise ici avec l'usage du flash, dans une tentative, selon les propres mots de l'artiste, de « repousser les ombres » hors de ses images. Cases sait saisir ces instants fugaces où la vie, malgré son désordre apparent, se révèle avec une certaine éloquence. Il ne cherche cependant ni à illustrer ni à généraliser un récit socio-économique. Au contraire, l'artiste tente, sans prétention à la neutralité, de rester au plus près de ces formes sensibles qui frôlent l'invisibilité afin de restituer une part de leur excentricité singulière.

Les œuvres présentées dans cette salle, qui marque la fin de l'exposition, invitent à réfléchir au caractère liminaire de la photographie. Non seulement dans une perspective historique, puisque ce médium n'a jamais été le produit d'une technologie unique, mais aussi parce que les discours qui ont traversé la culture photographique forment un champ élargi en perpétuelle reformulation.

Les travaux réunis ici mettent en évidence la résistance des images à être réduites à l'évidence du visible ou à une logique de représentation univoque. Au-delà de leur diversité, ils encouragent le spectateur à explorer les relations entre ce qui est vu et ce qui est imaginé. Depuis différentes perspectives, ils revendiquent le potentiel spéculatif de la photographie, une ambition qui s'est révélée fondamentale à partir des années 1970 pour subvertir les conceptions dominantes limitant l'usage du médium à une simple transcription littérale de la réalité. Joan Fontcuberta a conceptualisé cette démarche sous le terme de « contre-vision » dans un article publié en 1977, où il faisait référence non seulement à sa propre œuvre, mais également à l'élan rénovateur de toute une génération.

Les transformations qui ont marqué depuis lors les pratiques photographiques dans le contexte artistique se sont concrétisées de multiples façons. Pour certains auteurs, l'attention portée à des espaces énigmatiques, saisis dans des moments échappant aux attentes ordinaires, comme dans le projet « Stage » de Rhona Bitner, ou à des lieux anodins que la nuit convertit en décors mystérieux, comme dans les paysages urbains de Gilbert Fastenaekens, permet d'observer les mouvements relationnels de l'imagination. Dans d'autres cas, c'est par la mise en scène qu'un certain régime de visibilité peut être altéré. Ouka Leele et Elina Brotherus interpellent le spectateur afin de l'amener à réfléchir à la place occupée par les images et à la manière dont elles nous impliquent.

La matérialité de la photographie a constitué un autre champ d'expérimentation visant à déstabiliser ce qui se présente comme naturel et incontestable. Stéphane Couturier superpose deux registres photographiques, brouillant la frontière entre documentaire et fiction, tandis que Martí Llorens introduit une altération singulière en choisissant une caméra sténopé pour raconter la disparition de la façade littorale de Barcelone, montrant comment l'héritage architectural lié à la mémoire industrielle se transformait en ruine fantomatique. De son côté, Manolo Laguillo exploite les possibilités de la platinotypie, procédé artisanal offrant une large gamme tonale, pour photographier un bâtiment dans lequel le défi technique devient une métaphore optique du dispositif photographique lui-même.

L'œuvre de Ferran Freixa et celle de Bernard Plossu se situent, quant à elles, dans des territoires éloignés de l'actualité immédiate et présentent les multiples dimensions temporelles que la photographie est capable d'entrelacer. La vision presque onirique que Bernard Plossu offre de l'aqueduc de Tarragone propose un voyage dans le temps, tandis que, dans son image d'un café vénitien, Ferran Freixa laisse place au dialogue entre le présent et les plis d'un passé lointain au sein d'un lieu chargé d'histoire.