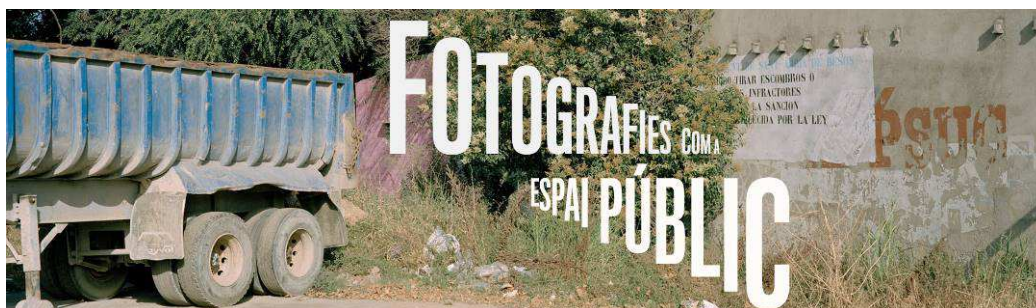


Dossier de premsa



Exposició

Fotografías como espacio público

***Colección Nacional de Fotografía
Generalitat de Catalunya***

9 de noviembre de 2017 - 21 de enero de 2018

Arts Santa Mònica

Nivel 1

Índice

CLAVES DE LA EXPOSICIÓN	3
1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO CURATORIAL	5
2. ESTRUCTURA DE LA EXPOSICIÓN Y EJES DISCURSIVOS.....	7
3. LA COLECCION Y LA EXPOSICIÓN ONLINE	9
4. LISTADO DE OBRAS	10
5. CRÉDITOS	26

CLAVES DE LA EXPOSICIÓN

Fotografías como espacio público

Colección Nacional de Fotografía

Generalitat de Catalunya

9 de noviembre de 2017 - 21 de enero de 2018

Nivel 1

Arts Santa Mònica presenta una selección de las obras que en los últimos tres años han pasado a formar parte de la Colección Nacional de Fotografía de la Generalitat de Catalunya y que actualmente encontramos conservadas en varias instituciones: el Museo Nacional de Arte de Cataluña, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, el Archivo Fotográfico de Barcelona y el Archivo Nacional de Cataluña.

Uno de los ejes principales del Plan Nacional de Fotografía, puesto en marcha en 2014, ha sido la creación de la Colección Nacional de Fotografía, cuyo principal objetivo es el de asegurar que las expresiones fotográficas autoreales más significativas en Cataluña estén presentes, protegidas y valoradas. Para su consecución, una comisión de expertos se ha reunido periódicamente y ha analizado los fondos existentes en las colecciones públicas de las principales instituciones catalanas, con tal de detectar ausencias.

Esta comisión ha sido formada por Jusèp Boya, director general de Archivos, Bibliotecas, Museos y Patrimonio; Pepe Serra, director del Museo Nacional de Arte de Cataluña; Magda Gassó, jefa del Servicio de Museos y Protección de Bienes Muebles; Vicenç Boned, asesor y miembro de la Comisión de Impulso del Plan Nacional de Fotografía; Juan Bufill, crítico de arte, fotógrafo y curador de exposiciones; Marta Dahó, comisaria de exposiciones y docente; Teresa Grandas, conservadora del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona; Imma Navarro, jefa del Área de Fondo de Imágenes, Gráficos y Audiovisuales del Archivo Nacional de Cataluña, y Jordi Serchs Serra, director del Archivo Fotográfico de Barcelona. Durante 2015, también participó el director de la Fundación FotoColectania Pepe Font de Mora, y, durante 2015 y 2016, la investigadora, fotógrafa y editora Mar Redondo.

Posibilitar un mayor conocimiento de este medio tan omnipresente, pero a la vez a menudo desconocido por lo que respecta a sus implicaciones más profundas y la aportación de los autores más destacados que han trabajado en Cataluña, ha sido uno de los hitos desde la creación de la Primavera Fotográfica en 1982 y de la creación de una colección de obras fotográficas en el seno del Fondo de Arte de la Generalitat. Configurada desde sus inicios con un claro propósito patrimonial, la política de adquisiciones desde el año 1996 no se desarrolló, sin embargo, de forma regular, motivo por el cual la creación

del Plan Nacional de Fotografía ha dado prioridad a restablecer una nueva configuración para asegurar el cuidado y atención de las obras que mejor puedan representar la fotografía en Cataluña.

Durante 2015, 2016 y 2017 se han adquirido un total de 881 obras de 45 autores. En la exposición *Fotografías como espacio público*, se presenta el trabajo realizado por 19 de esos autores con fotografías y proyectos cuyas cronologías abrazan desde 1959 (con varias fotografías de Francisco Ontañón) hasta 2013 (Werker Collective, Aleix Plademunt, Jordi Guillumet-Mònica Roselló y Tanit Plana-Laia Ramos).

Artistas: Anna Malagrida; Aleix Plademunt; Daniela Ortiz; Ferran Freixa; Francisco Ontañón; Joan Fontcuberta; Joana Biarnés; Jordi Guillumet - Mònica Roselló; Mabel Palacín; Manel Armengol; Manel Úbeda; Marc Roig Blesa - Rogier Delfos (Werker Collective); Martí Llorens; Pilar AymericM Tanit Plana - Laia Ramos; Xavier Ribas.

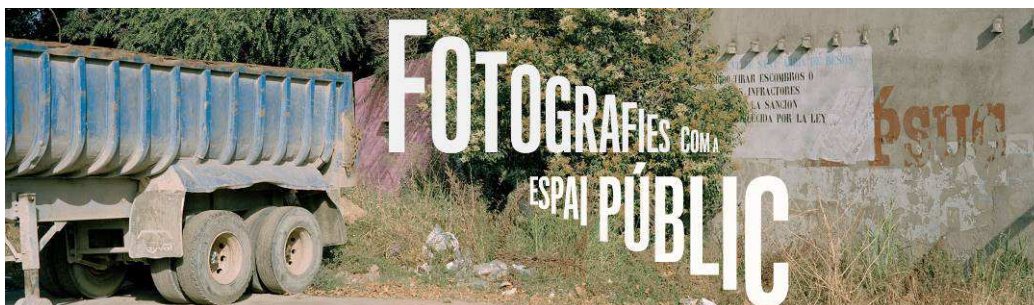
Comisaria: Marta Dahó

La exposición *Fotografías como espacio público* responde así a dos objetivos fundamentales. Por un lado, dar a conocer las adquisiciones de la Colección de Nacional de Fotografía de la Generalitat de Catalunya y, del otro, propone una reflexión sobre la experiencia que pone en juego la fotografía entendida como conjunto de prácticas y lenguajes que conforman un espacio en el cual todo el mundo participa de formas diferentes.

La transversalidad histórica de las adquisiciones de la Colección Nacional de Fotografía de Cataluña nos confronta con fotografías de épocas y propósitos muy variados que explicitan la riqueza y la importancia de las reflexiones que se han planteado a través y gracias a las características de este medio. A la vez, esta diversidad constituye una gran oportunidad de acercarnos a las ideas a partir de las cuales se han creado los proyectos fotográficos que integran esta colección y con las cuales razonamos lo que se engloba bajo el epígrafe general de “la” fotografía.

Mediante una secuencia que evidencia el contraste de modalidades y enfoques, esta exposición pretende resaltar dicha pluralidad de la cultura fotográfica, insistiendo en la medida en qué sus relatos predominantes no solo afectan a la creación o determinadas prácticas por parte de los autores, sino que también pautan y condicionan nuestra experiencia como espectadores. Aprender a reconocer esta diversidad de ideas, planteamientos y prácticas es lo que nos permite percatarnos de cómo y hasta qué punto los discursos más genéricos sobre el medio modulan los efectos que pueden producir en nosotros las fotografías y de qué manera todos participamos en su constante resignificación.

1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO CURATORIAL



Si la captura y la copia han sido consideradas durante mucho tiempo la esencia de la fotografía, en las últimas décadas, la creciente atención a los archivos, por un lado, y la difusión digital, por el otro, han propiciado una nueva comprensión como plataforma relacional que no expresa las intenciones de un único participante. Igualmente, existe una mayor consciencia de la idea de que las fotografías están inmersas dentro de un sistema que regula su autoridad y rige los dictados ideológicos que legitiman su exhibición, ocultación o, incluso, su destrucción. Aun así, es cada vez más urgente tanto reflexionar sobre las mediaciones que operan a través del medio fotográfico como individuar nuevos parámetros interpretativos de los acontecimientos y las experiencias que desencadena la fotografía como dispositivo.

A lo largo de su existencia, la fotografía, sus prácticas y sus producciones se han conceptualizado de múltiples maneras; y no solo por cuestiones estrictamente técnicas o de autor. Así, por ejemplo, hemos aprendido a asociar un sentido de autenticidad a las fotografías de estilo documental, pero, más recientemente, hemos tenido que desaprender esta tendencia para empezar a dudar de su verosimilitud. Tendemos a codificar ciertos aspectos visuales como transparentes y otros como opacos, a interpretar la emocionalidad de los fotógrafos —su implicación o su distancia hacia lo fotografiado— según el estilo, o a dar por hecho que ciertos elementos se pueden interpretar metafóricamente. Pero el caso es que los fotógrafos no siempre trabajan con los mismos parámetros representacionales ni se interesan por lo que entendemos como representación de la misma forma. Desde este punto de vista, resulta fundamental descubrir cómo los relatos hegemónicos han tendido a naturalizar ciertos posicionamientos que han dictado nuestras maneras de percibir y de experimentar las imágenes fotográficas asentando modalidades que nos inducen a leer las imágenes de formas, a menudo, demasiado automáticas; unas formas que muchos de los artistas seleccionados para la muestra invitan a reconsiderar.

Partiendo de la nueva ontología de la fotografía de la teórica Ariella Azoulay, que plantea la posibilidad de entenderla fundamentalmente como un sitio de encuentro entre varios participantes (incluyendo a los espectadores), la propuesta curatorial de esta exposición surge de la reflexión sobre la lógica de

lo público en lo que está implicada la fotografía. Por otra parte, expandir los márgenes de la fotografía a un acontecimiento colectivo con final abierto, que es la renovación ontológica que plantea la teórica Ariella Azoulay, abre amplias perspectivas de reflexión y de acción ciudadana, no solamente porque permite repensar todo el aparato discursivo vinculado a la fotografía al reformular su poder de mediación, sino sobre todo porque supone el reconocimiento de un derecho de participación que nos corresponde a todos. «La ontología de la fotografía es política —argumenta Azoulay— y tiene que ver con una cierta manera de estar con los otros, en la cual está implicada la cámara».

A contrapelo de una idea demasiado genérica anclada en el binomio autor-producto (fotógrafo-fotografías), liberándonos de la idea de fotografía entendida exclusivamente como resultado de la imposición de un único punto de vista con respecto a la documentación de lo que se ha visto y que opera de forma unívoca, imperativa y autárquica, podemos reencontrarnos— independientemente de las interpretaciones— compartiendo un mismo gesto de lectura más libremente, unidos en una acción común, pero no por esto automatizada y pasiva. En este sentido, podemos encarnar una idea de la fotografía entendida como espacio público, reconociendo un derecho de participación de todos en su constante reinterpretación.

Marta Dahó, comisaria.

2. ESTRUCTURA DE LA EXPOSICIÓN Y EJES DISCURSIVOS

Dos figuras —el índice y la constelación— presentan, a modo de preámbulo, las reglas del juego que conforman la propuesta expositiva y el tono de su narrativa, que se despliega por contrastes generacionales, de género o planteamiento. A parte de ser dos modalidades bien distintas a la hora de ejercer un posible orden, su dialéctica también ofrece una primera imagen de la misma exposición, que se puede interpretar tanto como un índice incompleto de piezas o como una posible constelación que traza líneas discursivas entre proyectos de tiempo y caracteres diferentes, invitando a cada uno a poder individualizar sus conexiones y sus nuevos posibles sentidos. La exposición *Fotografías como espacio público* configura solo una de entre tantas posibles articulaciones que se podrían hacer a partir de las adquisiciones de la Colección Nacional de Fotografía de los últimos tres años, con un total de 881 obras de 45 autores.

Por otra parte, este prólogo también proporciona otro dato importante: en la exposición no encontraremos relatos cronológicos y la gramática narrativa de la muestra no se articula por tipologías de estilo o función. El montaje propuesto responde a la necesidad de reflexionar más activamente sobre qué es este conjunto de prácticas y procesos que llamamos *fotografía* y cómo nos afectan estos artefactos que llamamos *fotografías*: como nos relacionamos con ellas.

Estructurada en tres partes, la exposición señala en cada tramo algunos puntos clave para tratar tanto las reflexiones que se declinan de la agrupación temporal de los proyectos expuestos como algunos aspectos que derivan de la propuesta de Ariella Azoulay: la posibilidad y las problemáticas de delimitar la fotografía a un objeto de estudio, el cuestionamiento de la fotografía documental como acontecimiento cerrado y la idea de fotografía como forma de estar con los demás. Estas claves de reflexión, que detallaremos a continuación, se encontrarán indicadas a modo de introducción en breves textos de sala. En vez de separar diferentes ámbitos o temas específicos, funcionarán de manera acumulativa; así se evidencian diferentes capas de lectura y se facilita la reflexión sobre las contribuciones de cada obra, cuyo planteamiento específico también se expondrá en una hoja de sala complementaria que especifica los contenidos principales de cada proyecto.

Se añade a los textos un tercer elemento comunicativo: la importancia de las diferentes ideas de fotografía y cómo se han estructurado los diferentes trabajos tendrán como apoyo un audiovisual donde se recogen entrevistas a cada uno de los autores seleccionados.

Así, pues, gracias a este contraste —de usos, generaciones, planteamientos— podemos empezar a transitar por los diferentes trabajos presentados, abrir nuevos espacios de interpretación y, sobre todo, experimentar de qué manera cada uno de nosotros puede participar del sentido de estas fotografías. En

definitiva, todos los recursos curatoriales estarán destinados a contribuir en una reflexión individual y colectiva sobre la fotografía y el poder de mediación ejercido por la imagen fotográfica.

La fotografía como objeto de estudio

Convertir la fotografía en objeto de estudio no es tarea fácil, teniendo en cuenta que el dispositivo fotográfico es cada vez más omnipresente y en muchos sentidos ha dado forma a nuestra forma de mirar. Y es por esto que, tantos años después de su invención, los expertos siguen debatiendo su identidad: ¿qué es una fotografía? ¿Qué pone en juego? Muchos fotógrafos también se han hecho esa misma pregunta. Confrontando directamente algunas de las vertientes que han definido la fotografía o que han pautado sus discursos, se han interrogado sobre su presunta neutralidad, su potencial revolucionario o sobre los umbrales invisibles que aíslan lo que pasa delante de la cámara de lo que sucede detrás.

Fotografías como documento abierto

Desde su invención, la posibilidad de poder fijar un instante en una superficie mediante un dispositivo técnico estimuló la idea de que el significado de la fotografía obtenida podía ser igualmente estable; un razonamiento a partir del cual se han desarrollado los discursos sobre su capacidad documental. Quizás por esto, vistas como huella de un momento irreplicable, las fotografías se entienden habitualmente como sinónimo de algo concluido y cerrado: el auténtico representante «de lo que ha sido». Sin embargo, la inexorabilidad del paso del tiempo no nos debería impedir acercarnos a ellas como superficies que en realidad nunca han sido del todo fijas, sino que siempre han estado abiertas a nuevas posibles interpretaciones. Más allá de lo que el autor haya querido inscribir en su encuadre, una fotografía siempre es susceptible de absorber una cantidad de información muy superior a la que después podremos percibir con una sola mirada. Y por esto mismo, una imagen fotográfica puede ser una fuente de conocimientos potencialmente inagotable.

La fotografía como forma de estar con los demás

Si las fotografías están habitualmente sujetas a un sistema que regula su autoridad y rige los discursos que legitiman su difusión o su ocultación, la perspectiva que abre la posibilidad de entender la fotografía como un acontecimiento colectivo nos pone en contacto con una renovada sensibilidad a la hora de interpretar nuestro presente, así como nuestro pasado. Ser más conscientes con respecto al repartimiento de poderes que se pueden ejercer con una cámara es, por último, lo que nos permite identificar quién tiene derecho a ver y quién ha sido injustamente desposeído de ese derecho. Desde este punto de vista podemos reconstruir la historia de todos a través de la huella que dejan los acontecimientos en las imágenes existentes, reconociendo también los vacíos que provoca su ausencia. Incluso con la posibilidad, como nos propone Ariella Azoulay, de pensar en las fotografías que no se pudieron tomar.

3. LA COLECCION Y LA EXPOSICIÓN ONLINE

Tanto la Colección Nacional de Fotografía como una versión especialmente preparada para Internet de la exposición, se pueden consultar on-line en la web www.fotografiacatalunya.cat, que constituye el eje 1 del Plan Nacional de Fotografía.

El proyecto digital Fotografía en Cataluña, primera plataforma en línea que recoge de forma conjunta la cultura fotográfica en Cataluña, nace el 30 de noviembre de 2015 y ha sido desarrollado y producido por la Agencia Catalana del Patrimonio Cultural del Departamento de Cultura, con la colaboración de una serie de instituciones de diferente índole, como archivos, bibliotecas y museos, y también de muchos fotógrafos profesionales. Una de las características de este proyecto es su proceso de evolución constante, tanto con respecto a contenidos como con respecto a los ámbitos que lo forman, todos definidos ya, pero susceptibles de crecer y evolucionar. No es, por lo tanto, una selección cerrada de obra ni de recursos en torno a la fotografía, sino un proyecto con una dinámica de crecimiento constante.

La exposición virtual, con el título “Transparencias intervenidas” complementa y desarrolla algunas de las ideas planteadas en el proyecto curatorial llevado a cabo por Marta Dahó para la exposición “Fotografías como espacio público”, tiene también la función de catálogo virtual y da permanencia al proyecto de la muestra más allá de su duración. La exposición virtual contendrá todas las fotografías de la muestra, ofreciendo la posibilidad de ampliar el conocimiento de la obra de estos fotógrafos con el contenido del catálogo de la misma web. De esta manera, las posibilidades de descubrimiento se multiplican tanto como quiera a cada usuario.

4. LISTADO DE OBRAS

La fotografía como objeto de estudio

Joan Fontcuberta

De la serie *Constelaciones*, 1993

Copia cromogénea a partir de fotograma, edición: 2/2

Museo Nacional de Arte de Cataluña

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía

El registro visual de un cielo nocturno inundado de estrellas es, más allá de su poética atemporal, siempre fascinante y misteriosa, una forma de constatar un posicionamiento y unas posibles orientaciones; unas coordenadas del aquí y el ahora de un sujeto con respecto a un marco de visión infinitamente más amplio, interplanetario. Las *Constelaciones* de Joan Fontcuberta, como cualquier otro exponente de fotografía astronómica, también sitúan con exactitud su posición a principios de la década de los noventa. Vistas desde la perspectiva actual, además, permiten identificar con precisión la importancia de lo que han supuesto sus investigaciones, que, gracias a su vertiente divulgadora, han marcado la historia de la idea de fotografía asestando un golpe mortal a la transparencia fotográfica y a la presunta neutralidad de la visión tecno-científica. Lo que nuestra imaginación nos hace ver en estas imágenes se corresponde, en realidad, con la huella dejada por los insectos en el parabrisas de un coche en que el autor colocó un papel fotosensible que produjo por último lo que se conoce como fotograma. «Incluso las imprentas más cercanas a la realidad material —precisa Fontcuberta— pueden ser equívocas. Y el sentido de una fotografía no nace de su génesis como imagen, sino de la "constelación" de intenciones que pesan sobre ella.»



Joan Fontcuberta

MN 3: CANES VENACITI (NGC 5272)

AR 16 h. 42,4 min. / D +28° 23'

De la serie *Constelaciones*/ From the series *Constellations*.1993.

Copia cromogénea a partir de fotograma, edición: 1/2 - Chromogenic copy from photogram, edition: 1/2

Museo Nacional de Arte de Cataluña

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía

Marc Roig Blesa, Rogier Delfos (Werker Collective)

Werker 7. El lenguaje de la revolución, índice, 2013

47 fotocopias y vinilos, edición: 2/3

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía

Esta instalación nace a partir de una de las publicaciones de Marc Roig Blesa y Rogier Delfos. Presentado inicialmente como periódico, *Werker 7* combina imágenes de internet con conceptos extraídos de una conferencia pronunciada por Ariella Azoulay en Barcelona en 2011: «The language of revolution – tidings from the east», en la cual planteaba la función que realiza la fotografía en la construcción de un lenguaje revolucionario global. En su versión como instalación, esta reflexión y la interrogación sobre el papel de la fotografía quedan materializadas en un índice incompleto en que las imágenes están ausentes, poniendo de manifiesto las retóricas con las que nos relacionamos con las fotografías: las que han existido, pero también las que no se pudieron tomar.



Marc Roig Blesa, Rogier Delfos (Werker Collective)

Werker 7. El lenguaje de la revolución, índice, 2013.

47 fotocopias y vinilos.

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía.

Aleix Plademunt

Selección de 11 fotografías del proyecto *Almost There*, 2013

Copias al cloruro bromuro de plata. Edición de 6, numeración variable según la fotografía.

Archivo Nacional de Cataluña

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía

Presentada como una línea de tiempo que recuerda a los cronogramas científicos, Aleix Plademunt ordena estas fotografías en una vía subjetiva que acerca distancias de diferentes naturalezas: físicas, geológicas, fotográficas o emocionales. Si la dimensión de cada orden —cosmológico o doméstico— está siempre anclada en un punto de origen aparentemente estable desde el que poder establecer su escala, la experiencia que propone *Almost There* es la de producir vínculos y acercamientos insospechados entre distancias irreconciliables que, justamente, la estética fotográfica ha hecho visibles. La exploración que se deriva nos niega una única lectura de los hechos y deambula entorno las infinitas posibilidades. En este proyecto, todo es un viaje continuo que se mantiene siempre en la duración del «casi», rechazando el valor absoluto de las cosas para intentar volverlas a medir todas, desde otro punto de vista.



Aleix Plademunt

Remake de la fotografía de la serpiente de Renger-Patzsch

Del proyecto *Almost There*, 2013.

Copias al cloruro bromuro de plata. Edición de 6, numeración variable según la fotografía.

Archivo Nacional de Cataluña. Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía.

Jordi Guillumet, Mònica Roselló

4 fotografías de la serie *Geometrica*, 2013

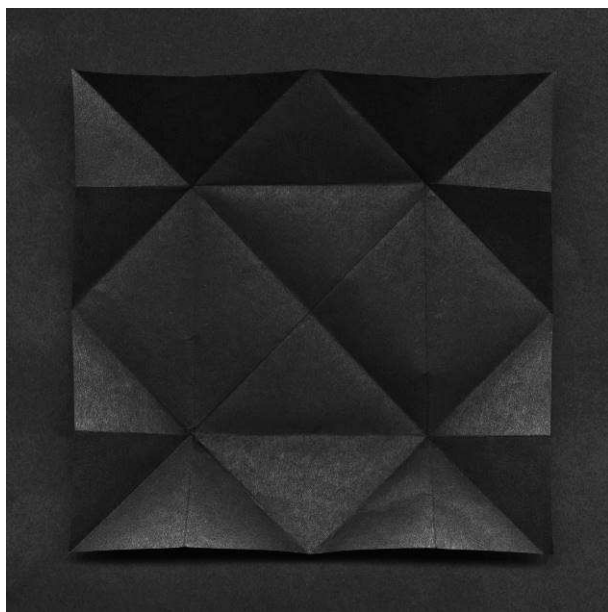
Copia *giclée* sobre papel de algodón, edición: 1/5

Museo Nacional de Arte de Cataluña

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía

En el libro *Geometric Exercises in Paper Folding*, publicado a finales del siglo xix, el profesor hindú Sundara Row explica la formulación matemática de las figuras geométricas a partir de simples papeles plegados manualmente, ya que consideraba que el hecho de experimentar con las manos facilita la comprensión. Se considera que este libro es el primero que utiliza la fotografía para enseñar las matemáticas.

El proyecto *Geometrica* reinterpreta las figuras del libro a través de la retórica fotográfica. El objetivo es crear imágenes que finalmente se desvinculan del origen matemático y que generan otro nivel de lectura. Las figuras geométricas básicas se reproducen en un registro visual que excede la apariencia que poseían. La finalidad es hacer evolucionar formas germinales que se encuentran en el origen de estructuras y planteamientos complejos, y hacerlo a partir de la simplicidad del plegado, creando al mismo tiempo una relación entre matemáticas, gesto y papel. La propuesta, de carácter metafotográfico, hace dialogar así dos lenguajes visuales diferentes. Jordi Guillumet, Mònica Roselló.



Jordi Guillumet, Mònica Roselló

De la serie *Geometrica*, 2013.

Copia *giclée* sobre papel de algodón, edición: 1/5.

Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía.

Anna Malagrida

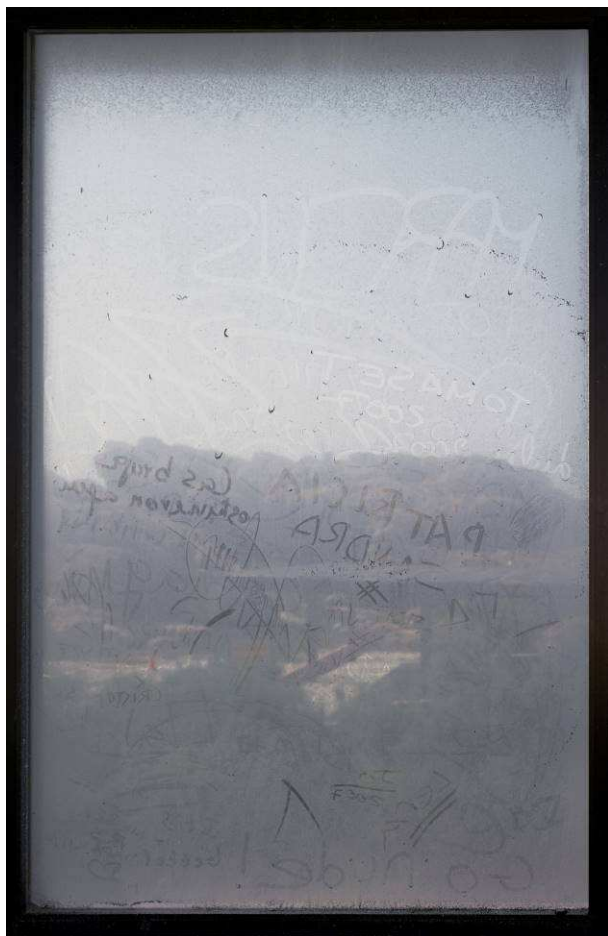
De la serie *Point de vue*, 2007

Impresión *giclée* con tintas pigmentadas sobre papel de algodón, edición: 3/7

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona

Depósito de la Generalitat de Catalunya. Colección Nacional de Fotografía

Point de vue es un juego de palabras que en francés significa a la vez «punto de vista» y «vista nula», la visión y su ausencia; una idea y su contrario, y, a la vez, también hace referencia al término utilizado por Niépce para fotografiar del natural. El proyecto fotográfico se llevó a cabo en un centro vacacional situado cerca de la frontera francesa, en el Parque Natural del Cabo de Creus, poco antes de su demolición. Estrictamente documental y a la vez deliberadamente pictórico, *Point de vue* es un tipo de catálogo de ventanas del centro, cegadas durante el proceso de destrucción. La ventana, recubierta de pintura blanca y de los signos inscritos por los transeúntes, se convierte en frontera y nos impide ver el paisaje, el otro lado donde está el mar, frontera también imprecisa entre dos estados.



Anna Malagrida

De la serie *Point de Vue*, 2007.

Impresión *giclée* con tintas pigmentadas sobre papel de algodón, edición: 3/7.

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Depósito de la Generalitat de Catalunya. Colección Nacional de Fotografía.

Fotografías como documento abierto

Ferran Freixa

Gran Teatre del Liceu. Después del incendio, Barcelona, 1994

Copia de época en gelatina de plata realizada por el autor, edición: no numerada.

El 31 de enero de 1994 yo estaba en el barrio del Rabal, fotografiando el CCCB. Iban a dar las doce de una mañana muy clara. De repente, mientras estaba trabajando en el interior del edificio, la luz se tiñó de un extraño color naranja. Una gran columna de humo cubría la luz del sol. Aquello me inquietó mucho. Al cabo de poco supe que había un incendio en el Gran Teatre del Liceu. Me pasaron muchas cosas por la cabeza y por el corazón. Todos los recuerdos, todas las músicas, todos los rincones, todos los olores, absolutamente todo me surgió en un instante. Conocía el Liceu como la palma de mi mano. Lo había fotografiado a fondo cuatro años antes, en 1990. Desde aquel día, mi única obsesión fue entrar dentro del teatro y fotografiar todo aquello que el fuego había dejado. No fue posible hasta los meses de marzo y abril. Fue entonces cuando, al entrar, tuve una de las impresiones más fuertes de mi vida. Mi trabajo se volvió más propio de un arqueólogo. Pensándolo bien, la fotografía tiene bastante que ver con la arqueología. Ahora ya no queda nada, todo ha pasado a la historia y ya se está reconstruyendo un nuevo teatro. Ferran Freixa (fragmentos extraídos del catálogo Ferran Freixa. *Gran Teatre del Liceu. El fuego, último acto*, Palau de la Virreina, Instituto de Cultura. Ayuntamiento de Barcelona, 1996).



Ferran Freixa

Gran Teatre del Liceu. Después del incendio, Barcelona, 1994.

Copia de época en gelatina de plata, tiraje realizado por el autor, edición: no numerada.

Cortesía del artista.

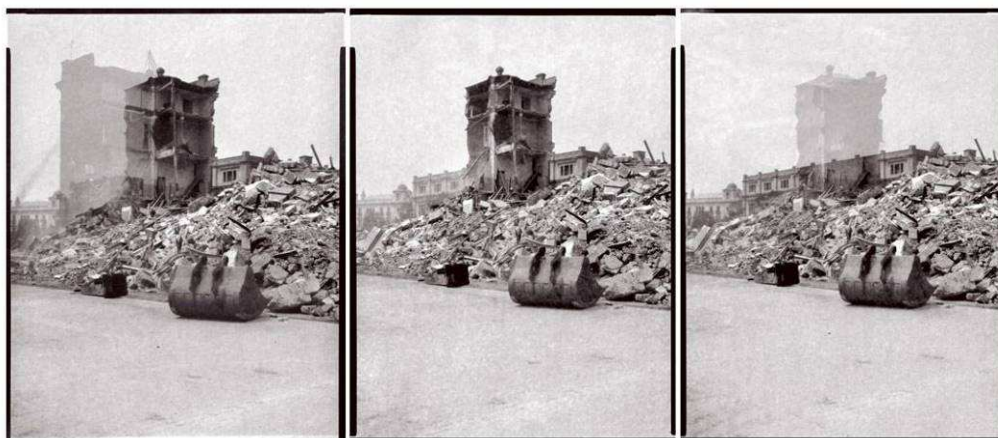
Martí Llorens

Derribo final de un edificio ferroviario en la avenida de Icària, 6-8. Barcelona, agosto de 1989

De la serie *Poblenou* (1987-1989)

Copias en gelatina de plata viradas al selenio y teñidas con te a partir de un negativo de papel, edición: no numerada.

La nominación de Barcelona como sede de los Juegos Olímpicos de 1992 conllevó drásticas reestructuraciones urbanas. Unos de los proyectos de más envergadura se llevó a cabo en el frente litoral, en la zona del barrio del Poblenou, en el sector articulado por la avenida de Icària. Hace exactamente treinta años, Martí Llorens decidió narrar la desaparición de esta zona y su legado arquitectónico con una sencilla cámara estenopeica. La serie llamada *Poblenou*, la conforman un centenar de piezas. Los largos tiempos de exposición necesaria para fotografiar con esta cámara le permitieron captar lo que no se puede ver a simple vista. En su mutación, los edificios se vuelven transparentes anunciando su nuevo estatus, del que tan solo quedará vestigio a través del registro fotográfico y la voz de quienes lo vivieron. Si, como argumenta Joan Fontcuberta, las cámaras son máquinas del tiempo, la de Martí Llorens convierte en una ruina fantasmal lo que estaba pasando frente a él en tiempo real: desapariciones que en poco menos de dos años determinaron drásticamente el presente y el futuro de la ciudad.



Martí Llorens

Derribo final de un edificio ferroviario en la avenida de Icària, 6-8, Barcelona, agosto de 1989.

De la serie *Poblenou*, 1987-1989.

Copias en gelatina de plata viradas al selenio y teñidas con te a partir de un negativo de papel, edición: no numerada.
Cortesía del artista.

Daniela Ortiz

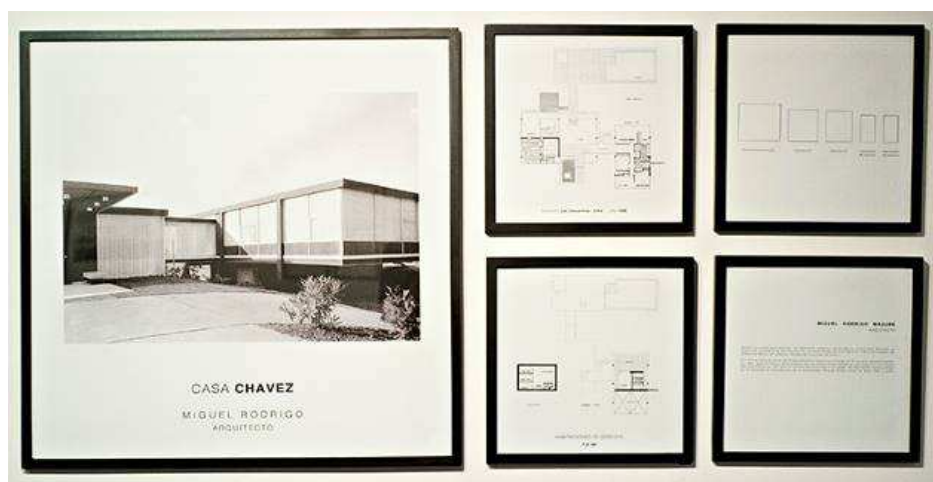
Selección de 4 piezas del proyecto *Habitaciones de servicio*, 2011.

Impresión *giclée* en blanco y negro, edición: 1/2 y 2/2.

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona

Depósito de la Generalitat de Catalunya. Colección Nacional de Fotografía

Habitaciones de servicio plantea el análisis arquitectónico de una serie de casas de la clase alta peruana, diseñadas entre los años 1930 y 2012, en las cuales Daniela Ortiz nos llama la atención hacia el espacio destinado a las trabajadoras domésticas. Adoptando el registro pulcro y depurado con el cual están fotografiadas estas casas en las revistas especializadas, en este proyecto se despliega un implacable dispositivo de denuncia que apunta directamente a los arquitectos de renombre que las proyectaron, al mismo tiempo que constata, caso tras caso, una prueba abrumadora: quienes están en el servicio no pueden sino permanecer invisibles y sus estancias fueron pensadas y construidas con este propósito. Este apuntamiento permite reflexionar sobre las formas en que los mecanismos de opresión se inscriben en la distribución y el volumen de los espacios de una vivienda, al mismo tiempo que apela a considerar la responsabilidad ideológica de quien tomó las decisiones sobre estos espacios y los condicionantes que conllevan para quienes los habitan.



Daniela Ortiz

De la serie *Habitaciones de Servicio*, 2012.

Impresión *giclée* en blanco y negro, edición: 1/2.

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Depósito de la Generalitat de Catalunya. Colección Nacional de Fotografía.

Xavier Ribas

LC, 2002-2003

22 copias cromogéneas, edición: 1/3.

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía

The flowering that always occurs before the instant of extinction
Iain Sinclair

LC es un barrio situado al margen entre dos ciudades, al cual se llega atravesando puentes y túneles, por encima o por debajo de dos autopistas, un río y una vía de tren. De cierta forma, es una isla, un espacio frondoso en el imaginario de una infancia cualquiera. El destino de este barrio se escribió en un plan urbanístico en 1859, que designó el lugar dentro de los límites de un parque metropolitano al borde derecho del río. Esta utopía burguesa, proyectada sobre unos terrenos agrícolas en una época de industrialización incipiente, fracasó reiteradamente en el intento de convertirse en una realidad. El «gran bosque» que nunca fue ha mantenido el barrio en un estado de sitio durante un siglo y medio, cautivo entre la indefinición del cambio y la desaparición, descuidado por las autoridades complacientes y arrasado por riadas y heroína. Como es el caso de muchos territorios de frontera, la construcción ha tomado la apariencia de la demolición. LC es hoy un espacio invisible, desconocido para la mayoría de los habitantes de las dos ciudades que lo flanquean, con la excepción de sus promotores, sus residentes y algunos activistas locales, con una vegetación desbordada antes del momento de la extinción final, además de un puñado de talleres medio en ruinas, unas pocas familias que se resisten al desahucio, una plaza triangular y un árbol de Navidad. Xavier Ribas (2003).



Xavier Ribas, LC nr 10

Xavier Ribas

LC, 2002-2003.

22 copias cromogéneas, edición: 1/3.

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección

Nacional de Fotografía.

Manel Úbeda

Selección de 5 fotografías de la serie *Baños Sant Sebastià*, octubre de 1982.
Copia de época en gelatina de plata, tiraje realizado por el autor, edición: libre.

Los Baños de Sant Sebastià, situados en el barrio de la Barceloneta, fueron, a principios de siglo xx, una zona delimitada para el baño muy apreciada por la burguesía barcelonesa de la época. Debido a problemas de concesiones y de leyes urbanísticas que impedían su restauración, las instalaciones se fueron deteriorando progresivamente hasta que, a principios de 1980, una parte fue clausurada al público por su estado ruinoso. Poco antes del cierre definitivo, Manel Úbeda captó sus últimas imágenes consiguiendo que, detrás la evidente decadencia, aún fuera posible entrever el rastro del esplendor que habían tenido en épocas pasadas. El derribo y la remodelación de las instalaciones no se hicieron hasta diez años más tarde, aprovechando el cambio urbanístico promovido por los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992.



Manel Úbeda

De la serie *Baños Sant Sebastià*, octubre de 1982.
Copia de época en gelatina de plata, tiraje realizado por el autor, edición: libre.
Cortesía del artista.

La fotografía como forma de estar con los demás

Joana Biarnés

Selección de 14 fotografías hechas entre 1960 y 1970 (tirajes de 2017)

Copias en gelatina de plata sobre papel baritado con baño de selenio, edición: numerada, no limitada.

Museo Nacional de Arte de Cataluña

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía

Joana Biarnés ha sido una de las primeras fotoperiodistas que, a partir de los años sesenta, se fue ganando el respeto en un ámbito profesional dominado por los prejuicios machistas. Cuando se observan sus fotografías desde la perspectiva actual, podemos reconocer el ambiente de la época, pero también algo más sutil: cómo veían y entendían aquella época sus contemporáneos. Eran las imágenes que creaban noticia y captaban justamente lo que en aquel momento sorprendía, e identificaban los cambios que se estaban viviendo: las novedades entregadas en cada casa mediante los televisores, la creciente importancia de los famosos o las nuevas formas de vestir y moverse; en suma, una modernización que parecía desembarcar de un día para otro.



Joana Biarnés

The Beatles a punto de salir a cantar. Plaza de toros de Madrid, 1965 (tiraje de 2017).

Copia en gelatina de plata sobre papel baritado con baño de selenio, edición: numerada, no limitada.

Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía.

Pilar Aymerich

Selección de 9 fotografías de la serie sobre la Transición en Cataluña, 1973-1982.

Copia en gelatina de plata virada al selenio sobre papel baritado, revelada por la autora en los años 90, edición: no numerada.

Archivo Nacional de Cataluña

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía

Muchas de las imágenes que se muestran ahora fueron encargos de las revistas para las que trabajaba y, muchas otras, las iba a buscar, tanto porque estaba en el sitio como ciudadana como porque tenía la sensación de que si pasaba algo que no fotografiaba sería como si no hubiera existido. Fotografiaba durante el día, revelaba por la noche y de la madrugada corría hacia correos para enviar las fotografías a la revista *Triunfo* para la sección «Cuestiones periféricas» de Manuel Vázquez Montalbán. Con Montserrat Roig nos llamábamos cada día para hablar de lo que estaba pasando y qué reportaje podíamos hacer, como aquel en que pasamos todo un día con las mujeres de los trabajadores de Motor Ibérica, encerradas en la iglesia de Sant Andreu. Las técnicas fotográficas van cambiando, pero la mirada no cambia, y esta mirada es la que importa. Los ojos del autor o la autora nos muestran un retazo de realidad, un golpe filtrado por su subjetividad ética; y esta imagen se añadirá después a nuestro imaginario histórico. Y si tan difícil nos lo ponen los grandes monopolios de la información, siempre nos quedará la objeción fotográfica, mirar, aunque sea sin impresionar ningún negativo, pero eso sí, continuar mirando. Pilar Aymerich (fragmentos extraídos del catálogo *Memoria de un tiempo 1975-1979. Fotografías de Pilar Aymerich*, Museo de Historia de Cataluña, Fundación Caixa Sabadell, 2004).



Pilar Aymerich

Grupo de manifestantes convocados por la Asamblea de Cataluña con el lema "Libertad, amnistía y Estatuto de Autonomía", monumento de la Diagonal con Paseo de Gracia, Barcelona, 8 de febrero de 1976.

Copia en gelatina de plata virada al selenio sobre papel baritado, revelada por la autora en los años 90, edición: no numerada.

Archivo Nacional de Cataluña.

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía.

Manel Armengol

Selección de 6 fotografías de la serie *La España de la Transición*, 1976-1979
Copias en gelatina de plata viradas al selenio realizadas por el autor, edición:
numerada, no limitada.

Formado como periodista, Manel Armengol descubre muy pronto la fuerza que podía ejercer una imagen gráfica en una época de censura y de represión. Desde principios de los años setenta incorpora la fotografía en sus reportajes y valora cada vez más el lenguaje fotográfico como vehículo de transmisión de la información, hasta dedicarse a ello de forma exclusiva, cubriendo sobre todo temas de denuncia laboral y social.

El punto de inflexión definitivo llegaría en 1976, cuando sus imágenes de las manifestaciones duramente reprimidas de febrero de aquel año dieron la vuelta al mundo. Las fotografías aquí expuestas, tanto las que expresan la importancia de las luchas sindicales y feministas como las escenas de calle captadas al vuelo, recogen justamente aquellos momentos iniciales de su trayectoria en la cual ya destaca un claro interés por integrar diferentes estratos de significación en una sola imagen, entretejiendo referencias históricas y culturales.



Manel Armengol

Cierre de mujeres por Motor Ibérica. Mujeres en protesta por despidos, Barcelona, 1976.

De la serie *La España de la Transición*, 1976-1979.
Copia en gelatina de plata virada al selenio realizada por el autor, edición: numerada, no limitada.

Cortesía del artista.

Tanit Plana i Laia Ramos

Ejercicios de memoria aplicada, 2013

Impresión *giclée* con tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle PhotoRag, edición: 1/5

Archivo Nacional de Cataluña

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía

¿De qué sirve recordar el pasado? ¿Qué narrativas desplegamos para relatarlo? Con *Ejercicios de memoria aplicada* se ha invitado a personas de Mollet del Vallès que vivieron la Guerra Civil para que recordaran las vivencias y las resignificaran mediante la construcción de imágenes. La posibilidad de rememorar la historia vivida ha ido acompañada de un proceso de reflexión en torno a los usos de la memoria histórica y sus medios. Subvirtiendo la lógica de la víctima, habitual en las formas de representar fotográficamente los testigos de acontecimientos dramáticos, se han ensayado las posibilidades de la recreación como mecanismo para explorar otras formas en las cuales los testigos sean agentes activos en el proceso de representar sus propias vivencias. El proyecto se desarrolló dentro del ciclo de exposiciones *De cómo convertir un museo en arena*, comisariado por Oriol Fontdevila, en el Aparador del Museo Abelló de Mollet del Vallès. Tanit Plana y Laia Ramos.



Las llevaban al cuartel de la Guardia Civil y las pelaban al cero.
Para que todo el mundo viera que habían ido a robar.

Tanit Plana i Laia Ramos

Ejercicios de memoria aplicada, 2013.

Impresión tipo *giclée* con tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle PhotoRag, edición: 1/5.

Archivo Nacional de Cataluña.

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía.

Mabel Palacín

6" *Preparatorio número 4*, 2005

Impresión giclée sobre papel baritado

6" (publicación), Ed. Cru 011, Figueres, 2005

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona

Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía

6" es un film destinado a ser un libro en el cual cada página es un fotograma. Participan de la misma acción 144 personas: lanzar una piedra. Del proceso de selección de las diferentes secciones que forman la secuencia surgen también algunas fotografías llamadas *Preparatorio*. En el número 4, la selección de fotogramas se corresponde con la fase final de la acción, en la cual diferentes personas se mueven empujadas por la inercia del lanzamiento, como si un cuerpo impulsara al otro. A 6", el título del que toma como referencia la duración del film *Zapruder* (1963) utilizado para determinar la cronología del asesinato de J.F. Kennedy, los individuos retratados están unidos en una sola acción indivisible. La suma de esfuerzos es la que mantiene la continuidad de la acción, si bien las motivaciones de cada uno pueden ser diferentes. Las razones quedan abiertas, al igual que las imágenes se resisten a una interpretación fija y estable.



Mabel Palacín

6" *Preparatorio número 4*, 2005.

Impresión giclée sobre papel baritado, edición: 1/3.

6" (publicación), Ed. Cru 011, Figueres, 2005.

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona / Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Fotografía.

Francisco Ontañón

Familia andaluza, 1960 (tiraje de 1965); *Boda con niñas (o La boda, Salamanca)*, 1959; *Niño con pistola*, Barcelona, 1959; *Niña con muñeca*, Barcelona, 1959

Copia en gelatina de plata hecha por el autor sobre papel baritado

Museo Nacional de Arte de Cataluña

Depósito de la Generalitat de Catalunya. Colección Nacional de Fotografía

Autodidacta, Francisco Ontañón se fascinó por la fotografía desde muy joven y enseguida demostró una capacidad extraordinaria para captar su entorno con una sensibilidad que muy pronto lo acercaría al grupo fotográfico Afal, del que formó parte desde 1959. Estas fotografías expuestas, ahora ya muy conocidas, se corresponden justamente con el inicio fulgurante de su trayectoria. Por su difícil infancia durante la Guerra Civil, Ontañón fue siempre muy consciente de los poderes de la cámara y de los posibles abusos hacia la manera de retratar las personas más desfavorecidas. Y así lo expresaba comentando una de sus fotografías más célebres: «Cuando pienso en ese niño siempre me pregunto qué habrá sido de él. Al verlo detenido en ese instante, apuntando con la pistola, con esa saña, pienso que yo le he hecho un delincuente. ¡Es una canallada, la fotografía! Haber fotografiado a una persona y no volver a saber de ella nunca más...!» (Fragmento extraído del documental dirigido en 2009 por Alberto Gómez Uriol, *Afal, una mirada libre 1956-1963*).

5. CRÉDITOS

EXPOSICIÓN

Artistas: Anna Malagrida; Aleix Plademunt; Daniela Ortiz; Ferran Freixa; Francisco Ontañón; Joan Fontcuberta; Joana Biarnés; Jordi Guillumet - Mònica Roselló; Mabel Palacín; Manel Armengol; Manel Úbeda; Marc Roig Blesa - Rogier Delfos (Werker Collective); Martí Llorens; Pilar Aymerich; Tanit Plana y Laia Ramos; y Xavier Ribas.

Curadora: Marta Dahó

Diseño de la exposición: Xavi Torrent

Diseño gráfico: Bicoté

Producción: Carpintería Serramitja

Montaje de la exposición: GAMI, S.C.P.

Producción gráfica: Gràfics Pou

Organiza: Arts Santa Mònica – Departament de Cultura

ARTS SANTA MÒNICA

Director: Jaume Reus

Exposiciones

Coordinación general: Roger Vinent Arnau

Asistente de coordinación: Teresa Martelo

Ediciones: Cinta Massip

Dirección técnica: Xavier Roca

Actividades

Coordinación general: Marta Garcia

Área técnica: Eulàlia Garcia / Maria Bendito Haro

Administración

Responsable de gestión: Cristina Güell

Área de exposiciones: Mònica Garcia Bo

Secretaría de dirección: Chus Couso

Comunicación

Coordinación general: Jordi Miras Llopart

Web y redes sociales: Luis Villalón Camacho

Difusión: Juanjo Gutiérrez

Arts Santa Mònica. Centro de la Creatividad – Departamento de Cultura Área de Comunicación y Prensa

C/e: comunicacio_artssantamonica@gencat.cat
@artssantamonica

Coordinación de Comunicación y Prensa: Jordi Miras Llopart. C/e: jmirasl@gencat.cat |
Tel.: (34) 933 162 810 - (34) 933 162 856. Ext. 13436

Web y redes sociales: Luis Villalón. C/e: lvillalon@gencat.cat | Tel.: (34) 935 565 314
(directo) - (34) 933 162 819. Ext. 13441

Difusión: Juanjo Gutiérrez. C/e: jgutierrezg@gencat.cat | Tel.: (34) 933 162 857 (directo) -
(34) 933 162 810. Ext. 13442

Arts Santa Mònica, Centro de la Creatividad

La Rambla, 7, 08002, Barcelona. Telf. 935 671 110. Web: artssantamonica.gencat.cat. **Entrada libre**
De martes a sábado de 11 a 21 h. Domingos y festivos de 11 a 17 h. Lunes cerrado.
