

H(a)unting Images: anatomia d'un tret

COMISART
NOVES MIRADES SOBRE
LA COL·LECCIÓ "LA CAIXA"

OBRA SOCIAL. L'ÀNIMA DE "LA CAIXA"

Exposició

H(a)unting Images: anatomia d'un tret

Producció	Obra Social "la Caixa"
Jurat Comisart	David Armengol
3a edició	Ferran Barenblit Carlos Martín Antònia M. Perelló Elena Vozmediano
Comissàries	Ada Sbriccoli i Arola Valls
Disseny del muntatge	Pep Canaleta (3carme33)
Gràfica de l'exposició	Alex Gifreu

Catàleg

Edició	Fundació Bancària "la Caixa"
Textos	Ada Sbriccoli i Arola Valls
Disseny gràfic	Alex Gifreu
Correcció i traducció	Mercè Bolló, Judit Cusidó i Tim James Morris (www.barcelonakontext.com)

Catàleg en línia accessible a:

<https://coleccion.caixaforum.com/ca/home>

https://caixaforum.es/ca_ES/barcelona/exposiciones

Crèdits fotogràfics

- Pàgina anterior: El fusell fotogràfic d'Étienne-Jules Marey. Gravet publicat a *La Nature*, vol. 18, núm. 464, 22 d'abril del 1882.
© Cnum - Conservatoire numérique des Arts et Métiers
- © Dara Birnbaum. Vista de la instal·lació *X-Screen: Film Installation and Actions in the 1960s and 1970s*, MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Viena, 2003. Fotografia: MUMOK/Rash 2004: pàg. 25
- © Bleda y Rosa, VEGAP, Barcelona, 2017: pàg. 33
- © Harun Farocki: pàg. 23
- © Kristin Oppenheim, 2017. Fotografia: Gasull Fotografia: pàg. 29
- © Gabriel Orozco i Kurimanzutto, Ciutat de Mèxic: pàg. 39
- © Javier Peñafiel: pàg. 31
- © Walid Raad, Archivo fotográfico del MNCARS: pàg. 27
- © Sophie Ristelhueber, VEGAP, Barcelona, 2017: pàg. 35
- © Simeón Saiz Ruiz: pàg. 37
- © Jeff Wall, gentilesa de l'artista: pàg. 21
- © Musée des arts et métiers-Cnam, París/ Jean Claude Wetzl: pàg. 10
- © Fonds Marey, Archives du Collège de France: pàg. 14
- © Fonds Marey, Archives du Collège de France: pàg. 15

- © dels textos, les autores
- © de les fotografies, els fotògrafs
- © de les traduccions, els traductors
- © de l'edició: Fundació Bancària "la Caixa", 2017
Av. Diagonal, 621 - 08028 Barcelona

ISBN: 978-84-9900-184-5

Agraïments

Les comissàries volen expressar el seu agraïment a David Armengol per la seva dedicació en el seguiment d'aquest projecte, i a Elena Vozmediano pels suggeriments i les connexions que ha proposat. A les i els artistes i membres del jurat. A Núria Faraig, Nimfa Bisbe, Pep Canaleta, Alex Gifreu, Maria Canudas, Judit Cusidó i a tots els professionals de la Fundació Bancària "la Caixa" que han fet possible aquest projecte. A Tommaso Sbriccoli per participar en el difícil joc de trobar un títol per a aquesta exposició. A Andrea per il·luminar les coses des d'un altre punt de vista. A José Luis Bravo per ser sempre un suport incondicional. A l'Arnau i a la Martina.

L'Obra Social "la Caixa" vol agrair especialment la generosa col·laboració de les comissàries, del jurat de Comisart i dels artistes participants en l'exposició, així com la de les persones i les institucions següents: 303 Gallery, Anabel Wold, Museu d'Art Contemporani de Barcelona i Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

6

Presentació

ADA SBRICCOLI / AROLA VALLS

8

H(a)unting Images: anatomia d'un tret

11 H(a)unting images: anatomia d'un tret

18 Obres

19

Obres

20 *A Hunting Scene*, Jeff Wall

22 *Eye/Machine I*, Harun Farocki

24 *Attack Piece*, Dara Birnbaum

26 *Missing Lebanese Wars (Notebook Volume 72)*

Sèrie «Arxiu Fakhouri», Walid Raad / The Atlas Group

28 *Hey Joe*, Kristin Oppenheim

30 *Maltrato*, Javier Peñafiel

32 *Campos de batalla*, Bleda y Rosa

34 *Fait*, Sophie Ristelhueber

36 *J'est un je*, Simeón Saiz Ruiz

38 *Altar de parabras con balazo*, Gabriel Orozco

40

Llista d'obres

44

Biografies

L'analogia entre l'arma de foc i la càmera, entre el tret i el disparament fotogràfic, entre el caçador i el caçador d'imatges, és tan antiga com la fotografia. Les comissàries d'aquesta exposició, Ada Sbriccoli i Arola Valls, arrenquen el seu relat en aquest catàleg parlant d'Étienne-Jules Marey (1830-1904), un científic francès obsedit per les imatges i el temps que va enregistrar les diferents fases del moviment d'ocells, cavalls i homes. Per fer-ho, el 1882 va inventar un fusell fotogràfic que podia fer dotze fotografies per segon i enregistrar-les en el mateix quadre. Els experiments de Marey són un clàssic de l'arqueologia i la història de la fotografia i del cinema. El seu aparell cronofotogràfic era molt semblant a una escopeta o a un fusell, amb la culata de fusta, el canó i el disparador. I amb un tambor —on anava la pel·lícula— com el de les metralladores. Marey metrallava el món visible.

A partir d'aquest referent, «H(a)unting Images: anatomia d'un tret» aplega vint-i-tres obres de la Col·lecció d'Art Contemporani "la Caixa" i de la Col·lecció MACBA que examinen la relació entre la caça, la guerra, les armes de foc, la violència i la fotografia, des d'una perspectiva àmplia que inclou instal·lacions, videoinstal·lacions, fotografies i pintures. De vegades s'explora la dimensió de l'artista com a caçador d'imatges, com en el cas d'*A Hunting Scene* de Jeff Wall. D'altres, com a *Maltrato* de Javier Peñafiel, l'acte de fotografiar o de filmar es presenta com un acte de violència contra la realitat que es retrata. El treball de Bleda y Rosa recorre els escenaris de batalles històriques i els mostra com són en l'actualitat: uns paisatges plàcids que no fan pensar directament en la tragèdia que s'hi va viure. La pintura de Simeón Saiz Ruiz pren com a referent el fotoperiodisme i mostra les víctimes de les matances de Sarajevo. Hi

ha un joc constant de transferència i associació entre formes, gèneres i motius. El resultat és una mirada nova i molt estimulant sobre un conjunt de peces que es presenten juntes per primer cop, lligades amb un fil conceptual molt potent.

Aquest és un dels grans atractius de Comisart que, cada dos anys, convida joves amb una formació internacional en el camp de l'art a desenvolupar els seus projectes, basats en els fons de la Col·lecció d'Art Contemporani "la Caixa" i de la Col·lecció MACBA. Es tracta d'afavorir l'aparició de noves visions i lectures que enriqueixen totes dues col·leccions i renoven l'interès del públic per les obres que en formen part. En l'edició del 2016, els guanyadors van ser Àngel Calvo, Alexandra Laudo i l'equip que formen Arola Valls i Ada Sbriccoli. Àngel Calvo treballa a partir de la idea del cos, Alexandra Laudo de l'ocultació, i Arola Valls i Ada Sbriccoli de la violència. Entre el 2017 i el 2018, CaixaForum Barcelona presentarà les exposicions que han preparat.

La Fundació Bancària "la Caixa" vol agrair la bona acollida del projecte Comisart per part del públic, el món de l'art, els joves comissaris i els artistes. Un projecte com aquest no tindria sentit sense la idea de comunitat, que permet reforçar els llaços entre les persones que s'interessen per l'art i que s'acosten al món amb ulls nous a través de la creació contemporània. També vol destacar la novetat del plantejament d'Arola Valls i Ada Sbriccoli, el rigor amb el qual han construït el seu relat i l'impacte plàstic de la seva proposta.

H(a)unting Images: anatomia d'un tret

Ada Sbriccoli
Arola Valls

J'ai un fusil photographique qui n'a rien de meurtrier, et qui prend l'image d'un oiseau qui vole ou d'un animal qui court en un temps moindre de 1/500 de seconde. Je ne sais si tu te représentes bien cette rapidité, mais c'est quelque chose de surprenant.¹

«Tinc un fusell fotogràfic que no té res de mortífer, i que és capaç de copsar la imatge d'un ocell volant, o d'un animal corrent, en un temps inferior a 1/500 de segon. No sé si et pots arribar a imaginar el que significa aquesta rapidesa, però és realment sorprenent». Amb aquestes paraules, escrites el 3 de febrer del 1882 en una carta adreçada a la seva mare, Étienne-Jules Marey anunciava la invenció d'un dispositiu fotogràfic que reproduïa la forma i el mecanisme d'un fusell per capturar la imatge del vol dels ocells. Aquest invent se situava en el marc de les recerques cronofotogràfiques que es van dur a terme a França i als Estats Units, amb les quals es volia analitzar a través de la imatge les diferents fases del moviment dels cossos i que van ampliar les possibilitats de representació de la realitat. Aquest desig de congelar el dinamisme d'una acció va esdevenir possible a partir del 1880 gràcies a l'aparició de l'emulsió de gelatinobromur, que va deixar pas a la conquesta de l'instant fotogràfic i va generar un gran nombre d'aplicacions pràctiques tant en l'àmbit de l'experimentació científica com en el de les arts i, així, va preconfigurar també l'aparició del cinematògraf.

En aquest context, el fusell de Marey pertanyia al ventall de dispositius fotogràfics que aquest fisiòleg francès va concebre específicament en funció de l'individu el moviment del qual volia enregistrar. El

¹ Michel Frizot, Étienne-Jules Marey: Chronophotographe, Paris, Nathan/Delpire, 2001, p. 48.

2. Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», dins *Sobre la fotografía*, trad. de José Muñoz Millanes, València, Pre-textos, 2004, p. 26-28.

disseny del nou aparell va permetre a Marey d'atorgar a la seva càmera l'adaptabilitat del rifle a la mà de l'home, i d'afinar la sincronia entre l'observació i el disparament, de la qual depenia la precisió necessària per aconseguir la visualització de l'invisible: aquell instant infinitesimal que l'ull humà no és capaç d'aïllar i que Walter Benjamin va batejar anys després amb el nom d'«inconscient òptic».²

Malgrat que Marey defugia en la seva carta les possibles connotacions mortíferes del seu dispositiu per la seva semblança amb una arma, aquesta analogia feia paleses les potencialitats depredadores del disparament fotogràfic. Prenent el fusell fotogràfic com a punt de partida, aquest projecte expositiu vol recuperar aquest paral·lelisme per analitzar les pràctiques artístiques contemporànies que ens permeten explorar la naturalesa predadora del procés de captura de la imatge i que, alhora, proposen nous enfocaments pel que fa a l'enregistrament dels conflictes moderns.



El fusell cronofotogràfic d'Étienne-Jules Marey, 1882

H(a)unting Images: anatomia d'un tret

Al llarg del desenvolupament del mitjà fotogràfic, la relació entre la càmera i l'arma de foc s'ha estès més enllà de la dimensió purament tecnològica del dispositiu, i ha convertit el poder obscur de la mirada destructora de la fotografia en un *topos* en l'art i en la literatura fins als nostres dies. Des d'àmbits diferents com la pràctica fotogràfica, la teoria de la imatge o l'art contemporani, l'associació del disparament fotogràfic amb l'acte de caçar ha estat examinada moltes vegades, i s'han proposat diverses lectures d'un paral·lelisme que reafirma l'existència d'un espai compartit entre el territori de la caça i el de la captura de la imatge.

Un examen més detallat d'aquesta analogia ens pot conduir a trobar connexions en la formulació mateixa del lèxic fotogràfic, que ja es fan evidents al segle XIX, quan s'encunya el terme *snapshot* per designar la instantània fotogràfica, prenent com a referència la paraula que fan servir els caçadors per denominar l'acció de disparar una arma directament des de la cintura, sense passar per l'acció reflexiva d'apuntar.³ I és que és precisament aquesta captació de l'instant, que cercaran des de la darrera del segle XIX els aficionats i els professionals de la fotografia, allò que implicarà la consumació d'aquesta metafòrica captura.

La fotografia instantània es perfila doncs com un capítol important en la cursa cap a «la conquesta del món com a imatge»⁴ emmarcada en el desenvolupament del dispositiu des que es va inventar. Una conquesta que assoleix la màxima expansió a partir de la

3. Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 129.

4. L'expressió, de Martin Heidegger, és citada per Ariella Azoulay a *The Civil Contract of Photography*, Nova York, Zone Books, 2008, p. 145.

massificació del mitjà a la dècada del 1880, amb la irrupció d'aparells fotogràfics cada vegada més simples i accessibles i que, a partir de l'aparició de les revistes il·lustrades i la introducció de càmeres de pas universal als anys vint del segle xx, trobarà en la fotografia l'eina ideal per congelar, transmetre i comentar un món d'esdeveniments convertits en instants.

En l'àmbit de la pràctica fotogràfica, va ser Henri Cartier-Bresson qui va convertir en un autèntic dogma l'assimilació del nexa indissociable entre imatge, instant i captura. En una entrevista que li va fer el 1998 Pierre Assouline per al diari *La Nación*, el fotògraf francès afirmava: «Soc com el caçador a qui apassiona abatre una peça però que mai no se la menjaria. A mi em passa el mateix; tan sols m'importa disparar».⁵ En aquest sentit, el segle xx s'omple d'imatges concebudes com a trofeus de caça pels innombrables seguidors del llegat de l'«instant decisiu», i gran part de les pràctiques emmarcades en el fotoreportatge i la *street photography* basaran el seu èxit en l'habilitat del fotògraf per capturar desprevinguts uns subjectes convertits en botí. I en el territori del fotoperiodisme, l'arquetip del fotògraf preparat per a l'acció (equipat amb les seves càmeres i vestit de camuflatge, amb armilla i botes) troba un paral·lelisme evident en la figura del caçador.

En l'àmbit de la teoria, la correlació entre l'acte de fotografiar i el de caçar ha nodrit diferents anàlisis crítiques, que podríem exemplificar amb les paraules del filòsof Vilém Flusser en la seva obra del 1983 *Für eine Philosophie der Fotografie* (Cap a una filosofia de la fotografia): «En veure el moviment d'un home amb la seva càmera (o d'una càmera amb el seu

home), presenciem els moviments propis de la cacera. Com l'antic acte del caçador paleolític a la tundra. La diferència és que el fotògraf no duu a terme la seva persecució entre pradells oberts, sinó que ho fa en un bosc espès d'objectes culturals».⁶

Al llarg del segle xx pren força una lectura que, més enllà d'aquesta primera analogia entre fotògraf i caçador, assumeix el caràcter violent inherent a l'acte fotogràfic com a fonament mateix del dispositiu: la fotografia implica, des de la seva mateixa ontologia, un gest d'imposició i d'apropiació. Susan Sontag, en el seu assaig del 1973 *In Plato's Cave* (A la caverna de Plató), deia: «Hi ha quelcom de predador en l'acte d'enregistrar una imatge. Fotografiar les persones és com violar-les, ja que hom [les] transforma en objectes que poden ser posseïts simbòlicament».⁷ Des d'aquesta perspectiva, l'observació, el control i la captura de l'individu converteixen el procés fotogràfic en una operació metafòrica de cosificació i confiscació.

Com a aparell de poder, la fotografia implica sempre, en totes les seves aplicacions i en les accions que involucra (de la producció al consum de la imatge fotogràfica, passant per la seva distribució) un cert grau de violència, que pot transformar cada trobada entre càmera, fotògraf i fotografiat en un acte d'explotació. La càmera produeix un disparament ple de potencialitats predadores i, contradient Marey (que en la seva carta s'esforçava a neutralitzar l'abast «mortífer» del seu dispositiu), simbòlicament violentes: la caça de la imatge de l'altre és en si mateixa una acció impositiva que sotmet el subjecte fotografiat a una dominació des de la mirada i per a la mirada. Una imposició que, primerament, s'aferra a un codi

6. Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990, p. 33.

7. Susan Sontag, «En la caverna platónica», dins *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, p. 24.



Étienne-Jules Marey, *El vol del gavià*. Cronofotografia sobre placa de vidre, s/d

8. Ariella Azoulay, «Càmeres en temps obscurs», dins *Aim Deüelle Lüski. Imatges residuals. Fotografia documental en temps obscurs*, Ajuntament de Barcelona, 2012, p. 11.

invariable de representació del subjecte, una «mirada d'enfocament únic»⁸ marcada per la posició dominant de qui és darrere de la càmera, que imposa el seu punt de vista sobre un objecte del món que ara passa a habitar l'espai bidimensional de la imatge.

Però més enllà de la imposició d'aquesta mirada, que també podríem associar amb la que apunta des de la mira del fusell, la fotografia també sotmet el que és fotografiat a un nou règim: a la seva identificació i configuració com a subjecte desposseït de tot tipus de control i de dret sobre la seva pròpia imatge, de la qual ara s'apropia el fotògraf que subjecta la càmera i apunta al món.



Étienne-Jules Marey, *Gavina volant amb diana*. Cronofotografia sobre placa de vidre, 1882

Aprofundint en aquesta mateixa direcció, els processos d'apoderament i de captura de l'«altre» implícits en cada caça fotogràfica es poden emmarcar en la relació entre la mirada, el coneixement i les estructures i l'exercici del poder que descriu Michel Foucault en la seva anàlisi del règim de visió panòptic,⁹ i actualment es mantenen vigents en l'imaginari bèl·lic posterior als atacs a l'Iraq del 1991. Una època que Ariella Azoulay defineix, reprenent l'expressió de Susan Sontag, com a *sanitised techno-war*, és a dir, «tecnoguerra asèptica», i en la qual l'ús d'imatges produïdes a través de les mateixes armes o del treball dels reporters *embedded*, és a dir, «integrats» en l'exèrcit, són símptomes de l'actual interès de les autoritats estatals per regular

9. Michel Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

les formes visuals de la participació en la guerra mitjançant el control de la seva representació.¹⁰ La imatge tècnica, en aquest context, no és tan sols un document en espera de recepció, sinó que esdevé en si mateixa una interpretació que es duu a terme de manera activa, i de vegades fins i tot coercitiva. En els conflictes moderns, els components psicològics i mediàtics constitueixen efectivament un front crucial, en el qual es traspassen les fronteres entre la realitat i les maneres d'explicar-la. En aquest nou escenari, els dispositius de captació i difusió d'imatges esdevenen una peça clau de l'arsenal bèl·lic.

Des d'aquesta perspectiva, les recerques de Marey, ampliadades pels experiments cronofotogràfics d'Eadweard Muybridge i Albert Londe, com també per la fotografia estroboscòpica del pintor Thomas Eakins, constitueixen un episodi fonamental de la història tecnològica del mitjà que respon a la voluntat d'expansió del camp del que és visible implícita en el programa de la fotografia des de bon començament. Una anàlisi des del punt de vista de l'arqueologia dels mitjans ens permet situar aquests dispositius com a origen d'un camí progressiu en la cursa tecnològica per ampliar el domini de la visió fora de l'abast de l'ull humà, en una evolució que comportarà la materialització del paradigma ocularcentrista que René Descartes anunciava ja el 1637 en el seu tractat sobre òptica *La Dioptrique* (Diòptrica): «La direcció de la nostra vida depèn dels sentits, i com que el de la vista és el més universal i el més noble, no hi ha dubte que les invencions que serveixen per augmentar-ne la capacitat són d'allò més útil». Aquesta mateixa progressió, que abraça alhora els camps de la tecnologia bèl·lica i la fotogràfica, comportarà el desenvolupament dels

sistemes moderns de producció, distribució i consum massiu d'imatges, que actualment exemplifiquen les tecnologies satel·litàries per al control del territori o les fotografies fetes amb armes intel·ligents que converteixen les càmeres en instruments de precisió mortal.

Tanmateix, a banda del disparament metafòric, la càmera estableix un altre vincle amb la mort: la imatge fotogràfica certifica la caducitat definitiva de l'instant capturat. La fotografia, deia Christian Metz, implica, com la mort, un rapté de l'objecte, que s'extirpa del món on habita per dur-lo cap a un altre món i, des d'aquesta perspectiva, esdevé la memòria del que és mort pel fet de ser mort.¹¹ Amb aquest estatus de relació privilegiada amb la mort, l'acció de disparar la càmera esdevé còmplice de l'execució d'un interval temporal que es torna irrepètible, un instant que «ha mort per haver estat vist».¹² Com en el mite d'Acteó, que va haver de pagar amb la seva pròpia mort l'irrefrenable desig de veure el cos nu de la deessa Àrtemis, la pulsó d'emparar-se de la imatge duu associada una condemna. L'empremta d'aquesta mort remet al *ça a été* («això ha estat») de Roland Barthes, però lluny de deixar la imatge atrapada en aquesta mera constatació, esdevé l'escenari en el qual la fotografia es pot erigir en una mena de renaixement que deixa en mans de l'espectador l'activació d'un nou discurs. I és que són precisament la immobilitat i el silenci que el mateix Metz identifica com a símbols principals de la mort que poden oferir, com a contrapartida, un nou espai discursiu per a la imatge fotogràfica. D'aquesta manera, l'espectador ha d'assumir la corresponsabilitat d'una imatge el centre de gravetat de la qual s'ha desplaçat, tal com diu Ariella Azoulay, i que deixa el fotògraf i la seva

18 visió del món en un pla secundari per expandir el seu potencial com a eina de mediació en el terreny col·lectiu.

Com responen les pràctiques artístiques contemporànies al ventall de qüestions entorn de l'analogia entre la càmera i l'arma? La selecció d'obres formalment heterogènies (des dels mitjans més tradicionals com la pintura, la fotografia i el registre documental fins a les instal·lacions sonores, el videoart o la performance) que articulen el recorregut de «H(a)unting Images: anatomia d'un tret» comparteixen el creixent interès de l'art contemporani envers les noves maneres d'abordar i de representar el conflicte i ens permeten expandir la problemàtica que va obrir el paral·lelisme formulat per Marey per examinar-ne les complexitats. Com han evolucionat les relacions entre els sistemes de captura de la imatge i els dispositius bèl·lics? És possible sotmetre la imatge a una anàlisi crítica de la violència que superi la literalitat de l'enregistrament i l'evidència? Quines alternatives a l'esfera mediàtica poden plantejar les pràctiques artístiques contemporànies pel que fa a la representació del conflicte? Quin paper hauriem d'assumir en el consum d'aquestes imatges? El plantejament d'aquestes i altres preguntes entorn de les implicacions discursives del disparament és el punt de partida d'un projecte que vol convidar l'espectador a intervenir en l'exercici de la mirada com a estratègia predadora.

Obres

Per articular aquest projecte expositiu, la imatge /acte fotogràfic ha estat objecte d'una metafòrica dissecció que la descompon en tres parts: el **dispositiu**, la **captura** i el **rastre**. Mentre que, d'una banda, aquests conceptes remetent a una anàlisi de l'acte fotogràfic —que sempre implica una càmera, una presa o captura i una materialització (o codificació) del rastre lumínic—, de l'altra dissenyen tres elements inherents a l'acte de caçar, la qual cosa es fa palesa en les obres seleccionades, en la seva oscil·lació entre els dos espais discursius del disparament.

Jeff Wall

Harun Farocki

Dara Birnbaum

Walid Raad /

The Atlas Group

Kristin Oppenheim

Javier Peñafiel

Bleda y Rosa

Sophie Ristelhueber

Simeón Saiz Ruiz

Gabriel Orozco

Jeff Wall

A Hunting Scene (1994)

1. Jeff Wall, *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, Nova York, The Museum of Modern Art, 2007, p. 275.

A Hunting Scene, obra de Jeff Wall amb la qual s'obre l'exposició, situa l'espectador davant d'una doble acció de caça: una càmera ha copsat dos rifles que, en mans d'uns subjectes anònims, esdevenen l'element clau de la tensió narrativa de la imatge. Wall declina l'imaginari pictòric que situa la cacera en un paratge natural i trasllada l'escena a la perifèria de Vancouver, on «vells comportaments flueixen a través d'un nou paisatge»,¹ i fa palès el seu interès per establir un diàleg amb la tradició pictòrica, en aquest cas centrada en les escenes de caça. Tanmateix, en aquesta actualització del referent pictòric Wall desdibuixa els límits d'una natura que ha deixat de ser un espai mític per convertir-se en una zona indeterminada on els elements residuals es fonen amb l'estructura organitzada d'una urbanització. Una formulació de la perifèria que es projecta en els individus mateixos, que han abandonat el gest heroic de les escenes pictòriques per expressar la seva pròpia marginalitat. Inspirada en la pel·lícula *La caza* (1965) de Carlos Saura —en la qual la reunió d'uns amics per caçar conills en un antic escenari de la Guerra Civil espanyola desemboca en una batalla emocional i psicològica—, *A Hunting Scene* deixa fora de camp la presa, que associem amb un animal per la prolongació dels nostres referents però que, com que no és visible, remet també a la violència de l'home contra l'home. Mitjançant una escenificació que nega la captura d'una imatge síntesi que pogués explicar de manera condensada els fets i concloure la narrativa de la imatge, l'autor ens situa en una expectació sostinguda, en un relat no resolt, la



tensió del qual reforça la presència d'un cel imponent que, malgrat la seva amplitud, asfixia l'escena. Però a banda de mostrar dos homes armats, Jeff Wall, a través del punt de vista de la càmera, involucra el mateix observador, que passa així a ser tant testimoni com partícip: qui mira la imatge cobreix un flanc i estableix una triangulació amb tots dos protagonistes, tancant visualment l'espai i acorralant la presa. L'actitud dels protagonistes aconsegueix connectar amb el nostre imaginari de la violència i reforça la percepció d'un conflicte tàcit, carregant de responsabilitat l'acte de mirar. D'aquesta manera, i portant el dispositiu de captura cap a l'enunciació d'una violència de la qual l'espectador és còmplice, la imatge de Wall ens introdueix cap al territori que «H(a)unting Images» proposa explorar.

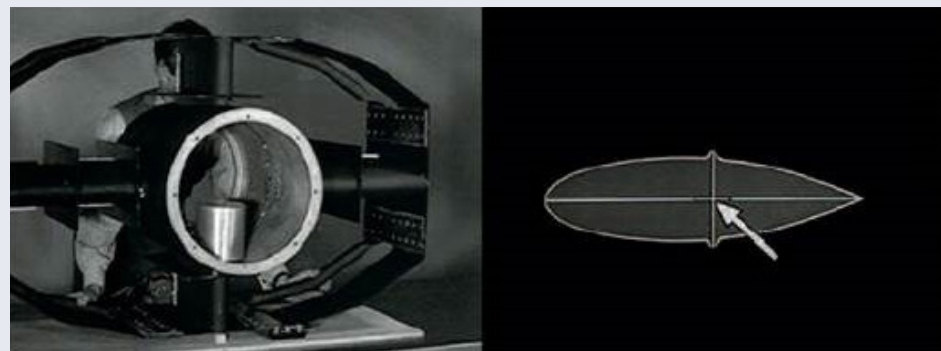
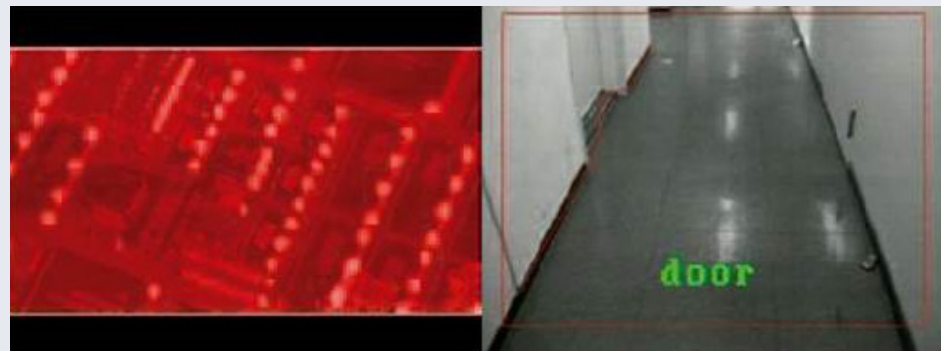
Harun Farocki

Eye/Machine I (2001)

1. Georges Didi-Huberman, pròleg a: Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, Caja Negra Editora, 2015, p. 28.

2. Elizabeth Collingwood-Selby, «Reconocer y perseguir» de Harun Farocki: El dominio de la imagen operativa», dins *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*, Diego Fernández H. (ed.), Santiago de Xile, Ediciones / metales pesados, 2014.

A *Eye/Machine I*, Harun Farocki s'apropia d'unes imatges de la guerra del Golf (1991) fetes amb unes càmeres incorporades als mateixos projectils llançats sobre objectius militars. Aquests enregistraments, fets doncs amb les anomenades *armes intel·ligents*, van ser distribuïts pels mitjans de comunicació i van despertar l'interès de l'opinió pública, fascinada per un nou tipus de narrativa del conflicte que recordava les imatges simulades pròpies de l'estètica dels videojocs. D'aquesta manera, es generava un relat únic dels fets, eliminant la frontera entre l'exercici de la violència i el seu enregistrament. Si, com suggereix Georges Didi-Huberman, tota l'obra d'Harun Farocki formula incansablement la mateixa pregunta —«Per què, de quina manera i com és que la producció d'imatges participa de la destrucció dels éssers humans?»¹—, *Eye/Machine I* constitueix el primer treball en el qual l'autor investiga les «imatges operatives», unes imatges amb una lògica que no pertany a l'àmbit de la representació o de la informació, sinó que constitueixen per si mateixes una peça d'un mecanisme. Amb aquest nou estatut, la imatge forma part de processos de reconeixement i de persecució,² dues operacions característiques de l'acció de caçar, que de manera cada vegada més abstracta i automatitzada continuen determinant els sistemes de producció, circulació i consum de les imatges. *Eye/Machine I* fa palès el darrer estadi de la documentació de l'acte predador: l'ull tecnològic incrustat al mateix projectil elimina la subjectivitat de la mirada del fotògraf i produeix una imatge generada per un dispositiu les conseqüències letals del qual no deixen rastre en la imatge, que s'interromp en el moment de l'impacte.



Dara Birnbaum

Attack Piece (1975)

DISPOSITIU

Attack Piece de Dara Birnbaum aprofundeix en l'analogia formal entre la càmera i l'arma expandint la metàfora a la càmera cinematogràfica. Mitjançant dues pantalles col·locades davant per davant, l'espectador queda atrapat entre les imatges resultants d'un combat performatiu. En una pantalla, Dara Birnbaum, armada amb una càmera fotogràfica de 35 mil·límetres, mira de protegir el seu territori de la invasió d'un grup d'actors (entre els quals hi ha l'artista Donen Graham) que, equipat amb una càmera Super-8, intenta accedir al territori de l'artista. Cada pantalla mostra les imatges capturades mitjançant aquests dos sistemes: les fotografies fetes per Birnbaum es contraposen a la imatge mòbil enregistrada des del dispositiu cinematogràfic dels invasors. La batalla té lloc en un espai quotidià, que esdevindrà el terreny d'una confrontació que no tan sols anuncia l'oposició entre dues tecnologies, sinó que s'associa amb un enfrontament de gènere. Els atacants, personificats pel grup masculí, adopten una actitud invasora envers la figura de Dara Birnbaum, que, gairebé immòbil, se centra en la seva defensa. D'aquesta manera, *Attack Piece* queda emmarcada en la reflexió que l'autora desenvolupa entorn de la reproducció dels estereotips de gènere per part dels mitjans. Tanmateix, més enllà d'aquesta primera dialèctica, la instal·lació de Birnbaum ens proposa la formulació visual d'una captura que enfrontarà també dos dispositius dissenyats justament per a la captura de l'«altre»: l'un regit pel moviment i l'altre per la imatge congelada; l'un acompanyat del so precís del disparament fotogràfic, l'altre del murmurí incessant de la càmera Super-8. Enmig d'aquest foc encreuat, l'espectador haurà de posicionar-se per triar un dels bàndols: l'atac o la defensa, el caçador o la presa.



Walid Raad / The Atlas Group *Missing Lebanese Wars (Notebook Volume 72)*. Sèrie «Arxiu Fakhouri» (1989-1998)

CAPTURA

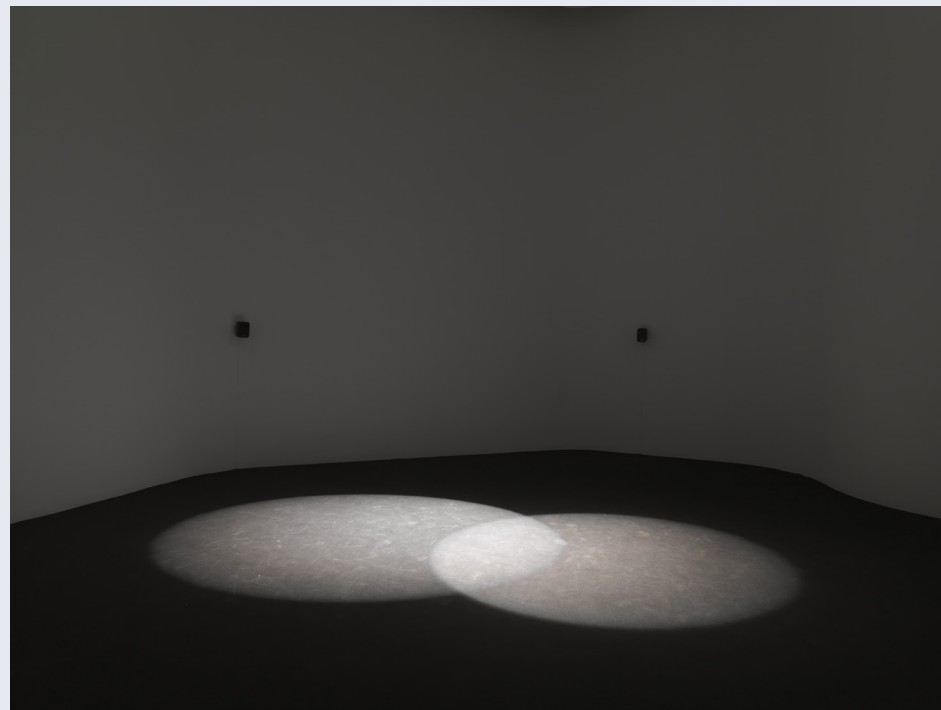
Missing Lebanese Wars (Notebook Volume 72) documenta la insòlita activitat d'un grup d'historiadors de la guerra civil libanesa que, cada diumenge, es reunien a l'hipòdrom per fer apostes. Però, en comptes d'apostar pel cavall que guanyaria la cursa, els jugadors especulaven sobre la distància exacta que hi hauria entre el cavall i la línia d'arribada a la foto *finish* que havia de publicar la premsa l'endemà. Cadascuna de les 21 obres que componen la sèrie reproduïx una pàgina del quadern de Dr. Fakhouri, personatge al qual s'atribueix la recopilació d'aquests fets a través de diversos tipus de documents: la fotografia del cavall, les anotacions sobre la durada de la cursa, les inicials dels historiadors i les seves respectives apostes, la distància entre el cavall i la línia d'arribada al moment del disparament i una descripció de l'historiador guanyador. La dislocació temporal i espacial és present en tota la sèrie: cap de les fotografies no aconsegueix capturar el moment exacte en què el cavall ateny la línia d'arribada, i cap historiador no aconsegueix encertar la distància correcta. La representació dels fets es transforma així en una aproximació que sempre arriba massa tard o massa aviat, i que no solament fa palesos els límits de la fotografia com a document, sinó que esdevé també una metàfora de la distància insuperable entre els fets i llur registre històric. Les instantànies de cavalls en moviment que apareixen en la sèrie connecten al seu torn amb les imatges d'Eadweard Muybridge, fotògraf contemporani de Marey, que va aconseguir capturar totes les fases successives del galop d'un cavall mitjançant una seqüència fotogràfica que va revelar al món allò que l'ull humà no era capaç de percebre: els moviments precisos de les seves potes. Mentre que en els experiments de Muybridge la fotografia funcionava com una eina al servei d'una visió científica que confiava en la possibilitat de descriure des de la tècnica els fets naturals, les imatges de *Notebook Volume 72* no tan sols exposen el fracàs de la captura d'un instant, sinó que, a més, arriben a qüestionar la noció mateixa d'uns «fets» autònoms previs al nostre acte de documentació. Així doncs, aquesta sèrie s'insereix dins de la posada en qüestió de la història com a disciplina i d'un passat que, si vol ser relatat, contindrà sempre una dosi de ficció.



Kristin Oppenheim

Hey Joe (1996)

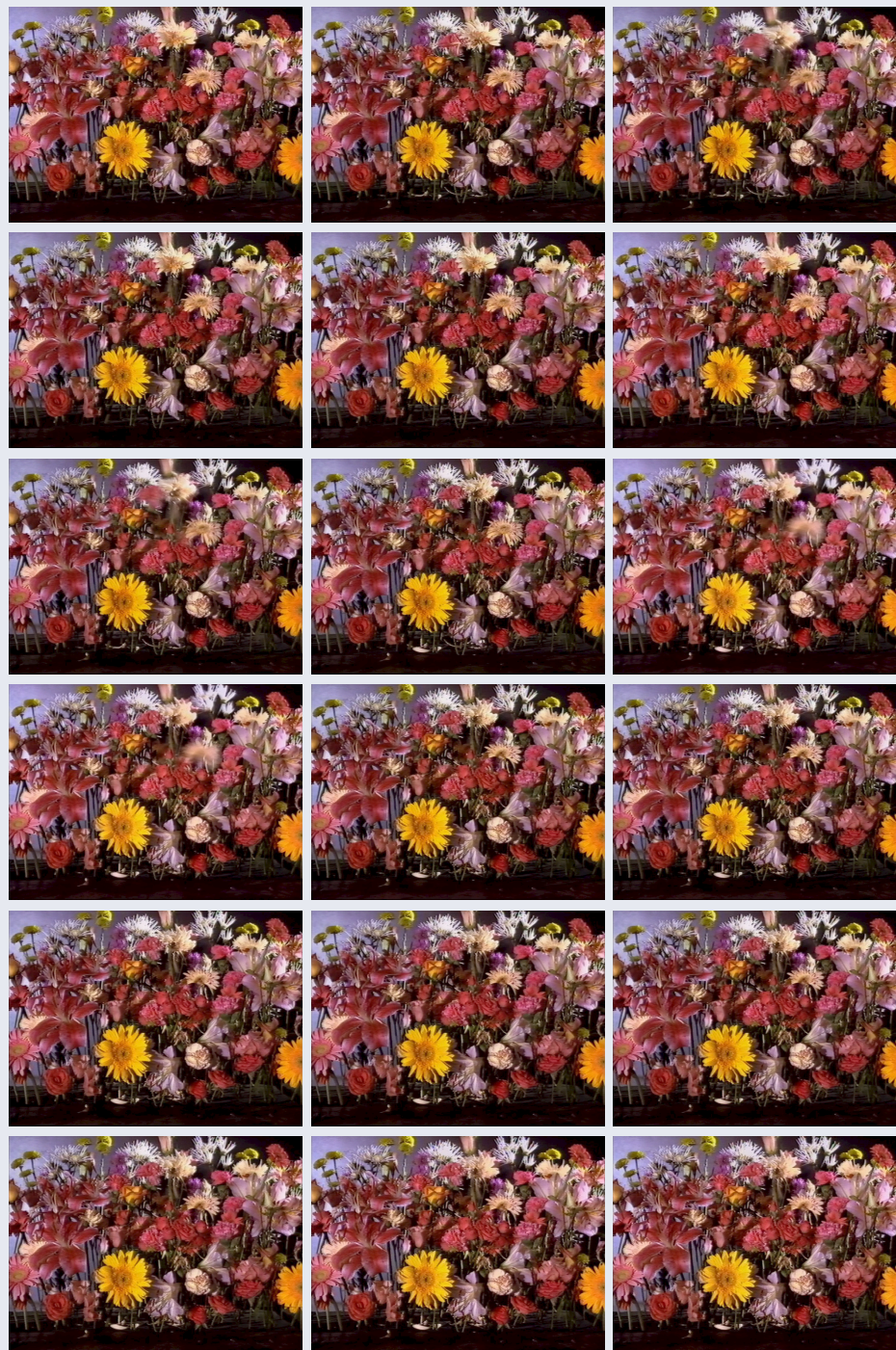
Hey Joe de Kristin Oppenheim sotmet l'espectador a un règim panòptic semblant al de la persecució carcerària, alhora que crea un camp espacial ambigu, on la violència potencial podria esclatar en qualsevol moment. Mentre uns focus projecten feixos de llum en l'espai buit, l'espectador sent una veu hipnòtica i malenconiosa que va repetint: «Hey Joe, where you goin' with that gun in your hand?» (Ei, Joe, on vas amb aquesta pistola a la mà?). El vers que es repeteix és un fragment d'un tema musical que Jimi Hendrix va fer molt popular durant els anys de la guerra del Vietnam. La veu és la de la mateixa artista, que des del començament dels anys noranta la incorpora com a element central de les seves instal·lacions visuals i sonores. El moviment aleatori dels focus ens introdueix en l'espai de la captura i tradueix així la metàfora d'una recerca, d'una fugida o d'una persecució que, juntament amb la centralitat de la veu, implica l'espectador tant físicament com emocionalment. Mentre que les paraules de la cançó produeixen la tensió narrativa d'un esdeveniment que és a punt de produir-se, la repetició hipnòtica del mateix vers reafirma el caràcter cíclic del temps d'una cançó de bressol o d'un conte infantil, que reiteradament ens torna a situar a l'inici de la història. En contrast amb l'atmosfera onírica que crea l'element vocal, els raigs de llum que projecten els focus, com també el minimalisme de la instal·lació i l'absència total d'imatges, generen en l'espectador la sensació d'accedir a un espai de confinament, com el pati d'una presó, que l'exposa a un estat permanent de visibilitat però que, alhora, comporta la possibilitat de la fugida.



Javier Peñafiel

Maltrato (1999)

A *Maltrato*, Javier Peñafiel ens presenta un conjunt de flors que, disposades com si fos un mur, ocupa la totalitat de la imatge. Però aquesta natura, que es manifesta en tota la seva esplendor a través de la varietat d'espècies florals i de la seva intensitat cromàtica, és sotmesa a un troteig, a l'exercici d'una violència que no tan sols es fa palesa de manera visual, sinó també auditiva: el so que acompanya la projecció emfatitza la cadència dels trets i la reiteració d'un maltractament que es perpetua amb un cinisme metòdic. De manera semblant a la cronofotografia del fusell de Marey, l'obra de Peñafiel enregistra, fotograma a fotograma, una successió d'imatges fixes que generen la il·lusió del moviment. Mitjançant aquest procés, cada captura fotogràfica s'assimila a un tret, i la destrucció de les flors es revela en totes les fases i emfatitza així un gaudi visual que es recrea en el detall de l'impacte. D'aquesta manera, l'espectador és convidat a contemplar, passivament, la violència a la qual és sotmesa la bellesa en la nostra societat, representada per un símbol recurrent en la història de l'art: les flors. Alhora, però, i en sentit contrari, *Maltrato* ens enfronta a l'estetització de la violència implícita en el consum de determinades imatges. Una violència que, malgrat la seva expressió directa, no podem deixar de mirar.



Bleda y Rosa

Campos de batalla (2010-2012)

A *Campos de batalla*, María Bleda i José María Rosa documenten els llocs que han estat escenari d'alguns dels episodis més dramàtics de la història bèl·lica d'Europa. Tanmateix, aquests paisatges no presenten cap rastre dels centenars d'éssers humans que es van enfrontar de manera violenta en aquests indrets. Som davant d'uns espais dominats per l'absència de tota evidència històrica, que amb la seva immobilitat aparent qüestionen la possibilitat de conservar la latència dels fets passats. El pas del temps, que l'estructura en díptic de la sèrie expressa mitjançant la metafòrica fissura que trenca la imatge unitària de cada paisatge, ha esborrat les conseqüències dels esdeveniments en la superfície del terreny, com també en la superfície fotogràfica. La quietud d'aquests paisatges remet alhora als orígens de la fotografia de guerra i a les primeres imatges dels camps de batalla del segle XIX, com els paratges deserts i aliens a tot dramatisme del fotògraf anglès Roger Fenton, autor del primer reportatge bèl·lic a la guerra de Crimea el 1855. Malgrat l'absència de símptomes concrets, la trobada amb la història queda gravada en cadascun d'aquests indrets, que dibuixen un mapa dels conflictes europeus imprès en la memòria col·lectiva de les seves nacions. Prenent com a punt de partida estètic i conceptual la representació pictòrica de batalles, aquests díptics ofereixen un contrapunt a les convencions centrades en les instantànies explícites que acostumem a associar amb la noció de camp de batalla, i ens conviden així a reflexionar sobre el pas del temps i l'empremta de la memòria. Més enllà de la retòrica visual de la línia de front que plasma el llenguatge del fotoperiodisme, aquesta obra explora les múltiples facetes a través de les quals la guerra s'inscriu en el paisatge, la vida i la memòria dels homes.



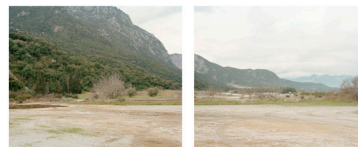
Industria de Bleda, 28 de gener de 2011

1



Camp de batalla, Bleda en l'època de l'Imperi Romà, 2011

2



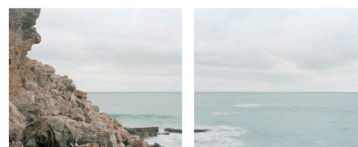
París de l'Imperi Romà, 28 de gener de 2011, 1 i 2

3



Rosa i Bleda, 28 de gener de 2011

4



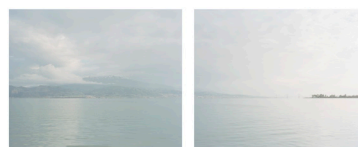
Camp de batalla, 28 de gener de 2011

5



Bleda, 28 de gener de 2011

6



Bleda i Bleda, 28 de gener de 2011

7



Camp de batalla, 28 de gener de 2011, 1 i 2

8



Bleda, 28 de gener de 2011

9

Sophie Ristelhueber

Fait (1992)

1. David Company, «Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la "fotografía tardía"», dins *¿Qué ha sido de la fotografía?*, David Green (ed.), Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 143.

Fait, de Sophie Ristelhueber, proposa una reflexió entorn de l'escenari bèl·lic des de la perspectiva de l'empremta. Aquesta sèrie, que es va fer al desert de Kuwait sis mesos després de la primera guerra del Golf, es pot vincular al corrent de la *late photography*, una tendència comuna a diversos enfocaments artístics contemporanis que plantegen el conflicte a partir de les seves conseqüències. Una manera de concebre la imatge fixa com un lloc estàtic i mut que, en contraposició a la retòrica plena de dramatisme i soroll del fotoperiodisme tradicional, obre la fotografia a noves formes de relació amb el temps i la memòria, com també amb els altres mitjans de comunicació. Fetes en el context d'una guerra caracteritzada per l'absència de cobertura mediàtica, aquestes fotografies neixen després de la notícia i de la renúncia a congelar l'instant, amb el propòsit de documentar les seqüeles en el territori i de descriure la immobilitat que caracteritza l'escena quan s'acaba l'acció. Com observa el crític David Company, en aquest conflicte «la fotografia estava lluitant per trobar una fórmula que la reconciliés amb una nova posició fora de l'esdeveniment. I va ser descobrint que aquesta ombrívola malenconia era una modalitat seductora per a la imatge fixa». ¹ A través d'una estratègia de desplaçament i estranyesa de derivació surrealista, basada en l'ús del punt de vista distant i zenital i en la indeterminació de l'escala dels objectes, aquestes vistes aèries del terreny perforat documenten les ferides que infligim a la terra a través de la guerra. El caràcter opac i fragmentari d'aquesta obra ens recorda la impossibilitat de documentar



1



2



3



4

l'esdeveniment íntegrament i la paradoxa d'un món en el qual l'excés de dades i d'imatges produïdes per satèl·lits i sistemes de vigilància sembla encegar-nos. A la manera d'una dissecció anatòmica, el tall fotogràfic ens presenta un paisatge convertit en cos, un territori malmès i marcat per la cicatriu de la guerra.

Simeón Saiz Ruiz

J'est un je (1996-2008)

RASTRE

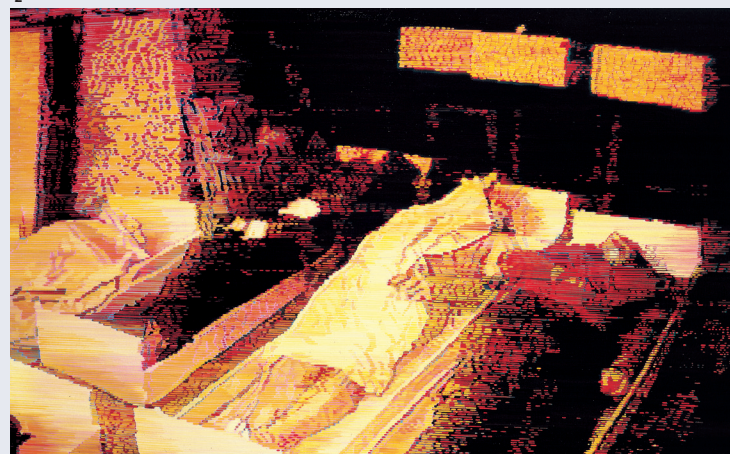
Les tres pintures de Simeón Saiz Ruiz que formen part de la sèrie *J'est un je* ens ofereixen la representació de les conseqüències més directes del tret: les víctimes civils. Mitjançant la reproducció pictòrica de fotografies de la guerra dels Balcans extretes de la premsa o de noticiaris televisius, Saiz Ruiz extirpa la imatge de la lògica de l'economia de premsa i d'una voràgine de consum que en sotmet la contemplació a la durada d'un parpelleig. I és que, quantes de les imatges que hem vist en els mitjans som capaços de recordar? En contraposició, l'artista recupera l'espai pictòric com a lloc per fer referència al conflicte i mitjançar amb el passat i la seva representació, tal com havia fet tradicionalment la pintura d'història. Des d'aquest territori, les dimensions de les obres de Saiz Ruiz obliguen l'espectador a enfrontar-se a l'empremta del conflicte en relació amb l'escala del seu propi cos: el recorregut merament visual amb què consumim habitualment les imatges de la violència queda ara substituït per una implicació corporal. A més, l'espectador ha d'assumir el desafiament de desxifrar unes pintures que reproduïxen les particularitats del material de procedència, fent visibles les seves condicions de producció: els píxels de la fotografia i les línies de la imatge televisiva. Enfront de l'esforç per delimitar i monopolitzar el significat de les imatges existent en l'àmbit de la premsa, els rastres pintats per Saiz Ruiz n'entorpeixen la interpretació i, alhora, posen l'accent en la distància entre la realitat i la seva representació. La imatge volàtil dels mitjans de comunicació ha quedat congelada, i ha deixat com a única capa d'evidència la informació que contenen els títols. La paradoxa visual que d'aquesta manera crea l'artista, en la qual la síntesi i la claredat de la imatge mediàtica es contraposen a una posada en dubte de la seva transparència, és el mecanisme a través del qual Saiz Ruiz ens enfronta a un disparament convertit en sentència de mort.



1



2



3

Gabriel Orozco

Altar de parabrisas con balazo (2009)

Altar de parabrisas con balazo, de Gabriel Orozco, tanca el recorregut de l'exposició convidant l'espectador a llegir una imatge de dimensions reduïdes que ens obliga a una trobada personal amb l'empremta d'una mort anònima. La fotografia mostra un parabrisa, recolzat en un televisor abandonat, en el qual és palès l'impacte d'un tret i que ha estat convertit posteriorment en un altar improvisat. L'objecte, que l'artista ha trobat en una carretera del desert de San Luis Potosí, a Mèxic, se'ns mostra relacionat amb l'aridesa d'un paisatge que funciona, al seu torn, com a metàfora de l'oblit. I és en aquest context que la imatge fotogràfica esdevé un doble exercici de contramemòria. L'altar erigit de manera objectual i anònima funciona com a vestigi i com a tomba, com una marca en el territori que assenyala el lloc d'una mort i n'imprimeix la presència en el record. D'altra banda, aquest *objet trouvé* o «objecte trobat» ha deixat la seva empremta en el material fotogràfic d'Orozco, que ja no és tan sols l'evidència d'un monument individual, sinó que esdevé un memorial que reivindica la necessitat de donar visibilitat a les víctimes d'una violència que s'esten, cada vegada més, per tot el territori mexicà. En el marc d'aquest projecte expositiu, la darrera empremta del conflicte, aquella que renuncia a la representació literal de la víctima, esdevé un residu que ens remet, tancant el cercle, a l'arma mateixa, a un punt de mira des del qual es pot tornar a observar i disparar.



Llista d'obres

Dara Birnbaum

Attack Piece

[Peça d'atac]

1975

Vídeo doble canal, b/n, so, 7 min 45 s

Dimensions variables

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

Bleda y Rosa

Sèrie «Campos de batalla. Europa»

[Camps de batalla. Europa]

1. *Alrededores de Waterloo,*

18 de junio de 1815

[Voltants de Waterloo,

18 de juny del 1815]

2. *Campo de Atila, Châlons-en-*

Champagne, junio del año 451

[Camp d'Àtila, Châlons-en-

Champagne, juny de l'any 451]

3. *Paso de las Termópilas,*

verano del año 480 a. C.

[Pas de les Termòpiles,

estiu de l'any 480 aC]

4. *Entre Tours y Poitiers,*

10 de octubre del 732

[Entre Tours i Poitiers,

10 d'octubre del 732]

5. *Cabo de Trafalgar,*

21 de octubre de 1805

[Cap de Trafalgar,

21 d'octubre del 1805]

6. *Austerlitz,*

2 de diciembre de 1805

[Austerlitz,

2 de desembre del 1805]

7. *Golfo de Lepanto,*

7 de octubre de 1571

[Golf de Lepant,

7 d'octubre del 1571]

8. *Llano de Maratón,*

septiembre del 490 a. C.

[Plana de Marató,

setembre del 490 aC]

9. *Valmy, 20 de septiembre de 1792*

[Valmy, 20 de setembre del 1792]

2010-2012

Fotografies en color

Impressions de tintes pigmentades sobre

paper Hahnemühle Photo Rag®

85 x 150 cm (c/u)

Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Harun Farocki

Eye/Machine I

[Ull/Màquina I]

2001

Vídeo doble canal, color, so, 25 min

Dimensions variables

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

Kristin Oppenheim

Hey Joe

[Ei, Joe]

1996

Instal·lació multimèdia. Focus, altaveus, sistema informàtic i enregistrament

sonor, 2 min 15 s

Dimensions variables

Col·lecció MACBA. Consorci MACBA

Gabriel Orozco

Altar de parabrasas con balazo

[Altar de parabrisa amb tret de bala]

2009

Fotografia en color

Impressió en Fuji Crystal

30,7 × 46,5 cm

Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Javier Peñafiel

Maltrato

[Maltractament]

1999

Videoprojecció: DVD, color, so, 16 min

Dimensions variables

Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Walid Raad / The Atlas Group

Missing Lebanese Wars (Notebook Volume 72)

[Les desaparegudes guerres libaneses
(Quadern volum 72)]

Sèrie «Arxiu Fakhouri»

1996-2001

Conjunt de 21 fotografies

Impressió per injecció de tinta

sobre paper

33,2 × 24,2 cm (c/u)

Edició / Núm. d'exemplar: 4/7

Colecció Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía

Sophie Ristelhueber

1. *Fait #07*

[Fet núm. 07]

2. *Fait #28*

[Fet núm. 28]

3. *Fait #43*

[Fet núm. 43]

4. *Fait #60*

[Fet núm. 60]

1992

Fotografies en color amb marc daurat

100 × 126 × 5 cm

Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Simeón Saiz Ruiz

1. *Víctimas de matanza en el mercado
de Sarajevo, sábado 5 de febrero de
1994 (a partir de imagen aparecida
en TVE-1)*

(Sèrie «J'est un je»)

[Víctimes de matança al mercat de
Sarajevo, dissabte 5 de febrer del 1994
(a partir d'una imatge apareguda a
TVE-1)]

2008

Oli sobre lli

243 × 393 cm

Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

2. *Víctima del bombardeo serbio al
centro de Sarajevo, el domingo 28 de
noviembre de 1993. Segunda versión*
(Sèrie «J'est un je»)

[Víctima del bombardeig serbi al centre
de Sarajevo, diumenge 28 de novembre
del 1993. Segona versió]

1996

Oli sobre tela

126 × 204 cm

Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

3. *Víctimas de la matanza en el
mercado de Sarajevo, el sábado 5 de
febrero de 1994, día más sangriento
desde el inicio de la guerra*

(Sèrie «J'est un je»)

[Víctimes de la matança al mercat
de Sarajevo, dissabte 5 de febrer
del 1994, el dia més sagnant des del
començament de la guerra]

1998

Oli sobre tela

111,5 × 180 cm

Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Jeff Wall

A Hunting Scene

[Escena de caça]

1994

Fotografia en color

Transparència Cibachrome, marc

d'alumini i llum fluorescent

183 × 253 cm

Col·lecció "la Caixa" d'Art Contemporani

Ada Sbriccoli

Llicenciada en Filosofia amb l'especialitat d'Estètica per la Universitat Estatal de Milà i màster oficial d'Estudis Avançats en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona. Com a investigadora associada, ha col·laborat amb el grup Art, Globalització, Interculturalitat (AGI) del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. És cofundadora de CFD Barcelona - Centre de Fotografia i Mitjans Documentals. Ha estat comissària de Focus On, un cicle de trobades entorn de la fotografia contemporània organitzat en col·laboració amb La Virreina Centre de la Imatge. Actualment combina la seva activitat de recerca amb la docència, el comissariat i la coordinació de projectes de fotografia contemporània.

Arola Valls Bofill

Llicenciada en Belles Arts amb l'especialitat d'Imatge per la Universitat de Barcelona i màster oficial d'Estudis Avançats en Història de l'Art per la mateixa universitat. Exerceix de professora en el grau de Comunicació Audiovisual i a la Facultat d'Educació de la Universitat de Barcelona, com també en centres privats de fotografia. És cofundadora de Positivo-directo, un espai dedicat a la creació, la recerca i la docència en els àmbits de la fotografia, l'art contemporani i els mitjans digitals. Col·labora amb la Fundació "la Caixa" en el disseny de projectes de mediació amb els públics entorn de les exposicions d'art contemporani de CaixaForum. En el seu treball de recerca i comissariat s'ha especialitzat en les relacions entre la història de la fotografia i les pràctiques artístiques contemporànies.

