



H(a)unting Images: anatomía de un disparo

COMISART
NUEVAS MIRADAS SOBRE
LA COLECCIÓN "LA CAIXA"

OBRA SOCIAL. EL ALMA DE "LA CAIXA"

Exposición

H(a)unting Images: anatomía de un disparo

| | |
|--------------------------|---|
| Producción | Obra Social "la Caixa" |
| Jurado Comisart | David Armengol |
| 3.ª edición | Ferran Barenblit Carlos Martín Antònia M. Perelló Elena Vozmediano |
| Comisarias | Ada Sbriccoli y Arola Valls |
| Diseño del montaje | Pep Canaleta (3carme33) |
| Gráfica de la exposición | Alex Gifreu |

Catálogo

| | |
|----------------------------|---|
| Edición | Fundación Bancaria "la Caixa" |
| Textos | Ada Sbriccoli y Arola Valls |
| Diseño gráfico | Alex Gifreu |
| Corrección y traducción | Mercè Bolló, Judit Cusidó y Tim James Morris (www.barcelonakontext.com) |

Catálogo en línea accesible en:

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

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

Créditos fotográficos

Página anterior: El fusil fotográfico de Étienne-Jules Marey.
Grabado publicado en *La Nature*, vol. 18, n.º 464, 22 de abril de 1882.
© Cnum - Conservatoire numérique des Arts et Métiers

© Dara Birnbaum. Vista de la instalación *X-Screen: Film Installation and Actions in the 1960s and 1970s*, MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Viena, 2003. Fotografía: MUMOK/Rash 2004: pág. 25

© Bleda y Rosa, VEGAP, Barcelona, 2017: pág. 33

© Harun Farocki: pág. 23

© Kristin Oppenheim, 2017. Fotografía: Gasull Fotografía: pág. 29

© Gabriel Orozco y Kurimanzutto, Ciudad de México: pág. 39

© Javier Peñafiel: pág. 31

© Walid Raad, Archivo fotográfico del MNCARS: pág. 27

© Sophie Ristelhueber, VEGAP, Barcelona, 2017: pág. 35

© Simeón Saiz Ruiz: pág. 37

© Jeff Wall, cortesía del artista: pág.21

© Musée des arts et métiers-Cnam, París/ Jean Claude Wetzl: pág. 10

© Fonds Marey, Archives du Collège de France: pág. 14

© Fonds Marey, Archives du Collège de France: pág. 15

© de los textos, las autoras

© de las fotografías, los fotógrafos

© de las traducciones, los traductores

© de la edición: Fundación Bancaria "la Caixa", 2017

Av. Diagonal, 621 - 08028 Barcelona

ISBN: 978-84-9900-183-8

Agradecimientos

Las comisarias quieren expresar su agradecimiento a David Armengol por su dedicación en el seguimiento de este proyecto, y a Elena Vozmediano por las sugerencias y conexiones propuestas. A las y los artistas y miembros del jurado. A Núria Faraig, Nimfa Bisbe, Pep Canaleta, Alex Gifreu, Maria Canudas, Judit Cusidó y a todos los profesionales de la Fundación Bancaria "la Caixa" que han hecho posible este proyecto. A Tommaso Sbriccoli por participar en el difícil juego de encontrar un título para esta exposición. A Andrea por alumbrar las cosas desde otro punto de vista. A José Luis Bravo por ser siempre apoyo incondicional. A Arnau y Martina.

La Obra Social "la Caixa" desea agradecer especialmente la generosa colaboración de las comisarias, del jurado de Comisart y de los artistas participantes en la exposición, así como la de las personas e instituciones siguientes: 303 Gallery, Anabel Wold, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

6 Presentación

ADA SBRICCOLI / AROLA VALLS

8 H(a)unting Images: anatomía de un disparo

11 H(a)unting Images: anatomía de un disparo

18 Obras

19 Obras

20 *A Hunting Scene*, Jeff Wall

22 *Eye/Machine I*, Harun Farocki

24 *Attack Piece*, Dara Birnbaum

26 *Missing Lebanese Wars (Notebook Volume 72)*
Serie «Archivo 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 Lista de obras

44 Biografías

La analogía entre el arma de fuego y la cámara, entre el disparo y el disparo fotográfico, entre el cazador y el cazador de imágenes, es tan antigua como la fotografía. Las comisarias de esta exposición, Ada Sbriccoli y Arola Valls, inician su relato en este catálogo hablando de Étienne-Jules Marey (1830-1904), un científico francés obsesionado por las imágenes y el tiempo que registró las distintas fases del movimiento de aves, caballos y hombres. Para ello, en 1882 inventó un fusil fotográfico que podía tomar doce fotografías por segundo y registrarlas en el mismo cuadro. Los experimentos de Marey son un clásico de la arqueología y la historia de la fotografía y del cine. Su aparato cronofotográfico era muy parecido a una escopeta o a un fusil, con una culata de madera, un cañón y un disparador. Y con un tambor —donde iba la película— como el de las ametralladoras. Marey ametrallaba el mundo visible.

A partir de este referente, «H(a)unting Images: anatomía de un disparo» reúne veintitrés obras de la Colección de Arte Contemporáneo "la Caixa" y de la Colección MACBA que analizan la relación entre la caza, la guerra, las armas de fuego, la violencia y la fotografía, desde una amplia perspectiva que incluye instalaciones, videoinstalaciones, fotografías y pinturas. En ocasiones se explora la dimensión del artista como cazador de imágenes, como en el caso de *A Hunting Scene* de Jeff Wall. En otras, como en *Maltrato* de Javier Peñafiel, el acto de fotografiar o de filmar se presenta como un acto de violencia contra la realidad que se retrata. El trabajo de Bleda y Rosa recorre los escenarios de batallas históricas y los muestra como son en la actualidad: unos paisajes plácidos que no hacen pensar directamente en la tragedia que en ellos se vivió. La pintura de Simeón Saiz Ruiz toma como referente el fotoperiodismo y

muestra a las víctimas de las matanzas de Sarajevo. Hay un juego constante de transferencia y asociación entre formas, géneros y motivos. El resultado es una mirada nueva y muy estimulante sobre un conjunto de piezas que se presentan juntas por primera vez, vinculadas mediante un hilo conceptual muy potente.

Este es uno de los grandes atractivos de Comisart que, cada dos años, invita a jóvenes con una formación internacional en el campo del arte a desarrollar sus proyectos, basados en los fondos de la Colección de Arte Contemporáneo "la Caixa" y de la Colección MACBA. Se trata de favorecer la aparición de nuevas visiones y lecturas que enriquecen ambas colecciones y renuevan el interés del público por las obras que forman parte de ellas. En la edición del 2016, los ganadores fueron Ángel Calvo, Alexandra Laudo y el equipo que forman Arola Valls y Ada Sbriccoli. Ángel Calvo trabaja a partir de la idea del cuerpo, Alexandra Laudo de la ocultación, y Arola Valls y Ada Sbriccoli de la violencia. Entre el 2017 y el 2018, CaixaForum Barcelona presentará las exposiciones que han preparado.

La Fundación Bancaria "la Caixa" quiere agradecer la buena acogida del proyecto Comisart por parte del público, el mundo del arte, los jóvenes comisarios y los artistas. Un proyecto como este no tendría sentido sin la idea de comunidad, que permite reforzar los lazos entre las personas que se interesan por el arte y que se acercan al mundo con una nueva mirada a través de la creación contemporánea. También quiere destacar la novedad del planteamiento de Arola Valls y Ada Sbriccoli, el rigor con el que han construido su relato y el impacto plástico de su propuesta.

 Obra Social "la Caixa"

H(a)unting Images: anatomía de un disparo

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

«Tengo un fusil fotográfico que no es en absoluto mortífero, y que es capaz de captar la imagen de un pájaro volando, o de un animal corriendo, en un tiempo inferior a 1/500 de segundo. No sé si puedes formarte una idea de lo que significa esta rapidez, pero es realmente sorprendente.» Con estas palabras, escritas el 3 de febrero de 1882 en una carta a su madre, Étienne-Jules Marey anunciaba el invento de un dispositivo fotográfico que reproducía la forma y el mecanismo de un fusil para capturar la imagen del vuelo de las aves. Esta invención se situaba en el marco de las investigaciones cronofotográficas que tuvieron lugar en Francia y Estados Unidos y que, orientadas a analizar a través de la imagen las distintas fases del movimiento de los cuerpos, ampliaron las posibilidades de representación de la realidad. Ese deseo de congelar el dinamismo de una acción se haría posible a partir de 1880 gracias a la aparición de la emulsión de gelatino-bromuro, que dio paso a la conquista del instante fotográfico y generó una multitud de aplicaciones prácticas tanto en el ámbito de la experimentación científica como en el de las artes, prefigurando a su vez la aparición del cinematógrafo.

En este contexto, el fusil de Marey pertenecía al abanico de dispositivos fotográficos concebidos específicamente por este fisiólogo francés en función del sujeto cuyo movimiento buscaba registrar. El

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

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

diseño del nuevo aparato permitía a Marey recuperar para su cámara la adaptabilidad del rifle a la mano del hombre y afinar la sincronía entre la observación y el disparo, de la cual dependía la precisión requerida para lograr la visualización de lo invisible: ese instante infinitesimal que el ojo humano no es capaz de aislar y que Walter Benjamin bautizaría años más tarde como «inconsciente óptico»².

A pesar de que Marey eludía en su carta las posibles connotaciones mortíferas derivadas de la cercanía de su dispositivo con un arma, se evidenciaban con esta analogía las potencialidades depredadoras del disparo fotográfico. Tomando el fusil fotográfico como punto de partida, este proyecto expositivo busca recuperar este paralelismo para analizar aquellas prácticas artísticas contemporáneas que nos permiten explorar la naturaleza predatoria del proceso de captura de la imagen, al tiempo que proponen nuevos acercamientos al registro de los conflictos modernos.



El fusil cronofotográfico de Étienne-Jules Marey, 1882

A lo largo del desarrollo del medio fotográfico, la relación entre la cámara y el arma de fuego se ha expandido más allá de la dimensión puramente tecnológica del dispositivo, y ha convertido el poder oscuro de la mirada destructora de la fotografía en un *topos* en el arte y en la literatura hasta nuestros días. Desde ámbitos distintos como la práctica fotográfica, la teoría de la imagen o el arte contemporáneo, la asimilación del disparo fotográfico al acto de cazar ha sido examinada en múltiples ocasiones, y se han propuesto diversas lecturas de un paralelismo que reafirma la existencia de un espacio compartido entre el territorio de la caza y el de la captura de la imagen.

Un examen más detallado de esta analogía nos puede llevar a encontrar conexiones en la propia formulación del léxico fotográfico, que se hacen ya evidentes en el siglo XIX, momento en el que se acuña el término *snapshot* para designar la instantánea fotográfica, tomando como referencia la palabra utilizada por los cazadores para denominar la acción de disparar un arma directamente desde la cintura, sin pasar por la acción reflexiva de apuntar.³ Y es que es precisamente esta captación del instante, que perseguirán desde finales del siglo XIX los aficionados y los profesionales de la fotografía, la que supondrá la consumación de esta metafórica captura.

La fotografía instantánea se perfila así como un importante capítulo en aquella carrera hacia «la conquista del mundo como imagen»⁴ inscrita en el desarrollo del dispositivo desde su invención. Una conquista que alcanza la máxima expansión a

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

4. La expresión, de Martin Heidegger, es citada por Ariella Azoulay en *The Civil Contract of Photography*, Nueva York: Zone Books, 2008, p. 145.

partir de la masificación del medio en la década de 1880, con la irrupción de aparatos fotográficos cada vez más simples y accesibles y que, a partir de la aparición de las revistas ilustradas y la introducción de cámaras de paso universal en los años veinte del siglo xx, encontrará en la fotografía la herramienta ideal para congelar, transmitir y comentar un mundo de acontecimientos convertidos en instantes.

Desde la práctica fotográfica, será la figura de Henri Cartier-Bresson quien elevará a verdadero dogma la asimilación del nexos indisoluble entre imagen, instante y captura. En una entrevista realizada en 1998 por Pierre Assouline para el diario *La Nación*, el fotógrafo francés afirmaba: «Soy como ese cazador al que le apasiona derribar una pieza pero no la comería. A mí me ocurre lo mismo; solo me importa disparar»⁵. En este sentido, el siglo xx se llenará de imágenes concebidas como trofeos de caza por los innumerables seguidores del legado del «instante decisivo», y gran parte de las prácticas enmarcadas en el fotorreportaje y la *street photography* sustentarán su éxito en la habilidad del fotógrafo por capturar desprevenidos a unos sujetos convertidos en botín. Y en el territorio del fotoperiodismo, el arquetipo del fotógrafo preparado para la acción (equipado con sus cámaras y vestido de camuflaje, con chaleco y botas) encontrará un paralelismo evidente en la figura del cazador.

En el ámbito de la teoría, la correlación entre el acto de fotografiar y el de cazar ha alimentado distintos análisis críticos, que podríamos ejemplificar con las palabras del filósofo Vilém Flusser en su obra *Hacia una filosofía de la fotografía*: «Al ver el movimiento de un hombre con su cámara (o de una cámara con su hombre), presenciamos los movimientos propios

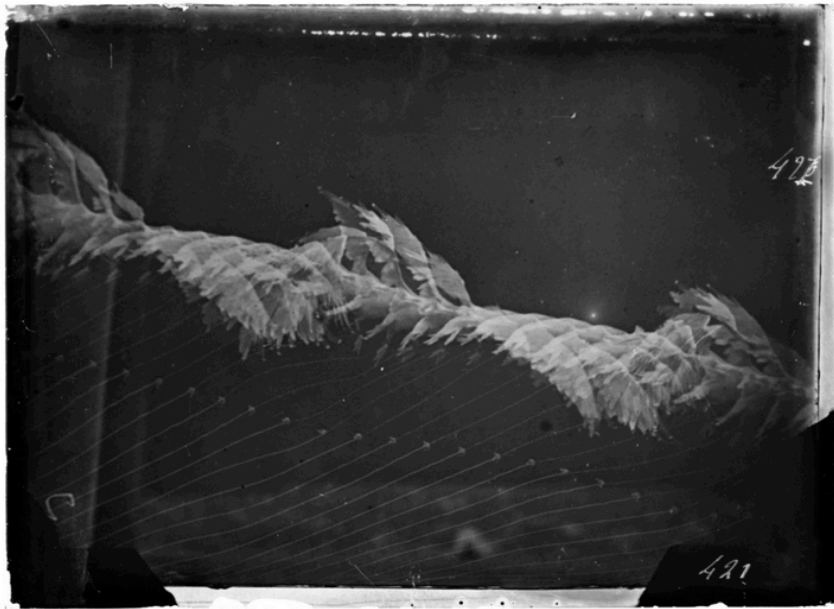
de la cacería. Se trata del antiguo acto del cazador paleolítico en la tundra. La diferencia consiste en que el fotógrafo no lleva a cabo su persecución entre pastizales abiertos, sino en un denso bosque de objetos culturales»⁶.

A lo largo del siglo xx irrumpe con fuerza una lectura que, más allá de esta primera analogía entre fotógrafo y cazador, asume el carácter violento inherente al acto fotográfico como el mismo fundamento del dispositivo: la fotografía supone, desde su propia ontología, un gesto de imposición y apropiación. Susan Sontag, en su ensayo *En la caverna platónica*, observaba: «Hay algo predatorio en el acto de registrar una imagen. Fotografiar personas es violarlas, pues [las] transforma en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente»⁷. Desde esta perspectiva, la observación, el control y la captura del sujeto convierten el proceso fotográfico en una operación metafórica de cosificación e incautación.

Como aparato de poder, la fotografía implica siempre, en todas sus aplicaciones y en las acciones que involucra (de la producción al consumo de la imagen fotográfica, pasando por su distribución), un cierto grado de violencia, capaz de transformar cada encuentro entre cámara, fotógrafo y fotografiado en un acto de explotación. La cámara produce un disparo cargado de potencialidades predatorias y, contradiciendo a Marey (quien en su carta se esforzaba por neutralizar el alcance «mortífero» de su dispositivo), simbólicamente violentas: la caza de la imagen del otro es en sí misma una acción impositiva que somete al sujeto fotografiado a una dominación desde y para la mirada. Una imposición que, en primer lugar, se aferra a un código invariable

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

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



Étienne-Jules Marey, *El vuelo de la gaviota*. Cronofotografía sobre placa de vidrio, s/f

8. Ariella Azoulay, «Cámaras en tiempos oscuros», en *Aim Deüelle Lüski. Imágenes residuales. Fotografía documental en tiempos oscuros*, Ajuntament de Barcelona, 2012, p. 74.

de representación del sujeto, una «mirada de enfoque único»⁸ marcada por la posición dominante de quien está detrás de la cámara, imponiendo su punto de vista sobre un objeto del mundo que pasa ahora a habitar el espacio bidimensional de la imagen.

Pero más allá de la imposición de una mirada, que podríamos también asimilar a aquella que apunta desde la mirilla de un fusil, la fotografía somete también lo fotografiado a un nuevo régimen: a su identificación y configuración como sujeto desposeído de cualquier tipo de control y derecho sobre su propia imagen, apropiada ahora por el fotógrafo que sujeta la cámara y apunta al mundo.



Étienne-Jules Marey, *Gaviota volando con diana*. Cronofotografía sobre placa de vidrio, 1882

Ahondando en esta misma dirección, los procesos de aprehensión y captura del «otro» implícitos en cada caza fotográfica pueden ser enmarcados en la relación entre la mirada, el conocimiento y las estructuras y el ejercicio del poder descrita por Michel Foucault en su análisis del régimen de visión panóptico⁹, y en la actualidad encuentran su vigencia en el imaginario bélico posterior a los ataques en Irak de 1991. Una época definida por Ariella Azoulay, retomando la expresión de Susan Sontag, como *sanitised technowar*, es decir «tecnoguerra aséptica», y en la que el uso de imágenes producidas a través de las mismas armas o el trabajo de los reporteros *embedded*, es decir «integrados» en el ejército, son síntomas

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

10. Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Nueva York: Zone Books, 2008.

11. Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx*, trad. Francisco López Martín, Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2008.

del actual interés de las autoridades estatales por regular los modos visuales de la participación en la guerra a través del control de su representación¹⁰. La imagen técnica, en este contexto, no es solo un documento en espera de recepción, sino que deviene en sí misma una interpretación que se lleva a cabo de manera activa, y a veces incluso coercitiva. En los conflictos modernos, los componentes psicológicos y mediáticos constituyen así un frente crucial, en el que se cruzan las fronteras entre la realidad y las formas de narrarla. En este nuevo escenario, los dispositivos de captación y difusión de imágenes se convierten en una pieza clave del arsenal bélico.

Desde esta perspectiva, las investigaciones de Marey, ampliadas por los experimentos cronofotográficos de Eadweard Muybridge y Albert Londe, así como por la fotografía estroboscópica del pintor Thomas Eakins, constituyen un episodio fundamental de la historia tecnológica del medio, respondiendo a aquella voluntad de expansión del campo de lo visible implícita en el programa de la fotografía desde sus inicios. Un análisis desde la arqueología de los medios nos permite situar estos dispositivos en el origen de un camino progresivo en la carrera tecnológica por ampliar el dominio de la visión fuera del alcance del ojo humano, en una evolución que supondrá la materialización del paradigma ocularcentrista anunciado ya en 1637 por René Descartes en su obra *La Dioptrique* (Dióptrica): «Toda la organización de nuestras vidas depende de los sentidos, y como el de la vista es el más comprensivo y noble, no cabe duda de que las invenciones que sirven para acrecentar su poder se cuentan entre las más útiles que pueden existir»¹¹. Esta misma progresión, cuyo despliegue abarca en paralelo los campos de la tecnología

bélica y la fotográfica, llevará al desarrollo de los modernos aparatos de producción, distribución y consumo masivo de imágenes, ejemplificados en nuestro presente por las tecnologías satelitales de control del territorio o las fotografías producidas por armas inteligentes que convierten las cámaras en instrumentos de precisión mortal.

Sin embargo, la cámara establece otro vínculo con la muerte más allá del metafórico disparo: la imagen fotográfica certifica la caducidad definitiva del instante capturado. La fotografía, decía Christian Metz, supone, como la muerte, un raptó del objeto, que es extirpado del mundo que habita para ser llevado hacia otro mundo y, bajo esta perspectiva, se instituye como la memoria de lo muerto en tanto que muerto¹². Desde este estatus de relación privilegiada con la muerte, la acción de disparar la cámara deviene cómplice de la ejecución de un intervalo temporal que se vuelve irrepitable, un instante que «ha muerto por haber sido visto»¹³. Como en el mito de Acteón, quien tuvo que pagar con su propia muerte el irrefrenable deseo de ver el cuerpo desnudo de la diosa Artemisa, la pulsión de aprehender la imagen lleva asociada una condena. La huella de esta muerte remite al *ça a été* («esto ha sido») de Roland Barthes, pero lejos de dejar la imagen atrapada en esa mera constatación, deviene el escenario desde el que la fotografía puede erigirse en una suerte de renacer que deja en manos del espectador la activación de un nuevo discurso. Y es que son precisamente la inmovilidad y el silencio que el propio Metz identifica como principales símbolos de la muerte los que pueden ofrecer, como contrapartida, un nuevo espacio discursivo para la imagen fotográfica. El espectador debe asumir, así, la corresponsabilidad de una imagen cuyo centro

12. Christian Metz, «Photography and Fetish», *October* 34 (Otoño 1985), p. 84.

13. Philippe Dubois, citado por Christian Metz en *ibid.*

de gravedad ha sido desplazado, siguiendo a Ariella Azoulay, dejando en un plano secundario al fotógrafo y su visión del mundo para expandir su potencial como herramienta de mediación en el territorio de lo colectivo.

¿Cómo dan respuesta las prácticas artísticas contemporáneas al abanico de cuestiones que rodean la analogía entre la cámara y el arma? La selección de obras formalmente heterogéneas (desde los medios más tradicionales como la pintura, la fotografía y el registro documental hasta las instalaciones sonoras, el videoarte o la performance) que articulan el recorrido de «H(a)unting Images: anatomía de un disparo» comparten el creciente interés del arte contemporáneo hacia nuevas formas de abordar y representar el conflicto y nos permiten expandir la problemática abierta por el paralelismo formulado por Marey para examinar sus aristas. ¿Cómo han evolucionado las relaciones entre los sistemas de captura de imagen y los dispositivos bélicos? ¿Es posible emplazar la imagen a un análisis crítico de la violencia que supere la literalidad del registro y la evidencia? ¿Qué alternativas a la esfera mediática pueden plantear las prácticas artísticas contemporáneas en la representación del conflicto? ¿Qué rol deberíamos asumir en el consumo de estas imágenes? Desplegar estas y otras preguntas en torno a las implicaciones discursivas del disparo es el punto de partida de un proyecto que busca emplazar al espectador a tomar parte en el ejercicio de la mirada como estrategia predatoria.

Obras

Para articular este proyecto expositivo, la imagen-acto fotográfico ha sido objeto de una metafórica disección que la descompone en tres partes: el **dispositivo**, la **captura** y la **huella**. Si, por un lado, estos conceptos remiten a un análisis de lo fotográfico —que siempre implica una cámara, un acto de aprehensión y una materialización (o codificación) del rastro lumínico—, por otro designan tres elementos consustanciales al acto de cazar, evidenciando así cómo las obras seleccionadas oscilan entre los dos espacios discursivos del disparo.

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*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 2007, p. 275.

A Hunting Scene, obra de Jeff Wall con la que se abre la exposición, sitúa al espectador frente a una doble acción de caza: una cámara ha capturado dos rifles que, en manos de unos sujetos anónimos, devienen el elemento clave de la tensión narrativa de la imagen. Rompiendo con el imaginario pictórico que ubica la cacería en un paraje natural, Wall traslada la escena a la periferia de Vancouver, donde «viejos comportamientos fluyen a través de un nuevo paisaje»¹, y evidencia su interés por establecer un diálogo con la tradición pictórica, en este caso centrada en las escenas de cacería. Sin embargo, en esta actualización del referente pictórico, Wall desdibuja los límites de una naturaleza que ha dejado de ser un espacio mítico para convertirse en una zona indeterminada donde lo residual se funde con la estructura organizada de una urbanización. Una formulación de la periferia que se proyecta a los propios sujetos, que han abandonado el gesto heroico de las escenas pictóricas en pos de la enunciación de su propia marginalidad. Inspirada en la película *La caza* (1965) de Carlos Saura —en la que la reunión de unos amigos para cazar conejos en un antiguo escenario de la guerra civil española desemboca en una batalla emocional y psicológica—, *A Hunting Scene* deja fuera de campo a la presa, que asimilamos a un animal por la prolongación de nuestros referentes pero que, con su invisibilidad, remite también a la violencia del hombre contra el hombre. Mediante una escenificación que niega la captura de una imagen síntesis que pudiera explicar de forma condensada los hechos y concluir la narratividad de la imagen, el



autor nos sitúa en una expectación sostenida, en un relato irresuelto, cuya tensión queda reforzada por la presencia de un cielo imponente que, a pesar de su amplitud, asfixia la escena. Pero más allá de mostrar a dos hombres armados, a través del punto de vista de la cámara Jeff Wall involucra al propio observador, quien pasa así a ser tanto testigo como partícipe: quien mira la imagen cubre un flanco y establece una triangulación con los dos protagonistas, cerrando visualmente el espacio y acorralando a la presa. La actitud de los protagonistas logra conectar con nuestro imaginario de la violencia y refuerza la percepción de un conflicto tácito, cargando de responsabilidad el acto de mirar. De esta forma, y llevando el dispositivo de captura hacia la enunciación de una violencia de la que el espectador es cómplice, la imagen de Wall nos introduce hacia el territorio que «H(a)unting Images» propone explorar.

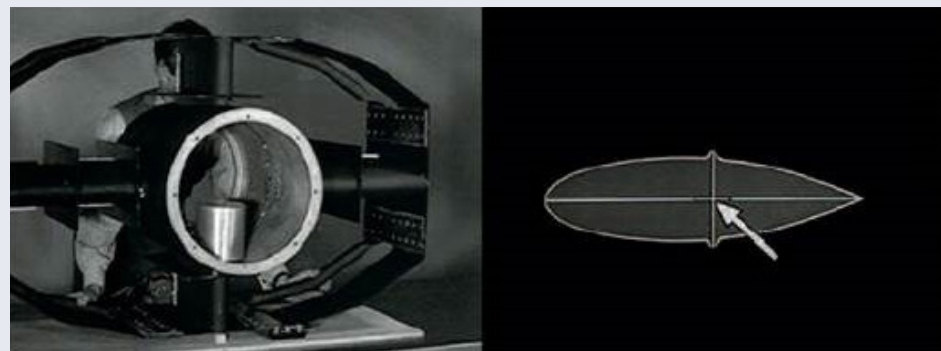
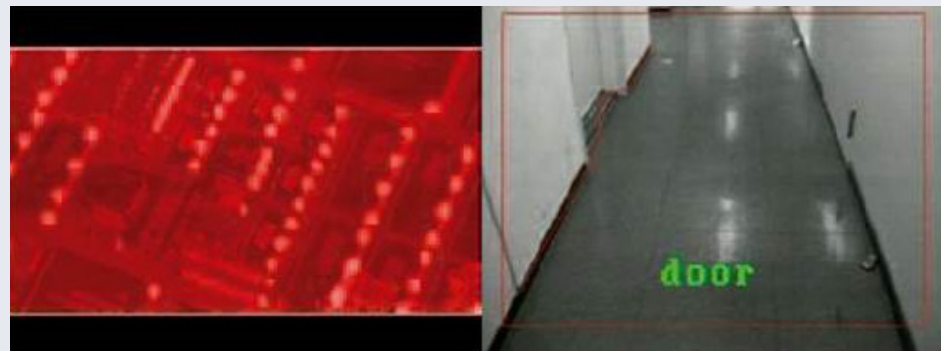
Harun Farocki

Eye/Machine I (2001)

1. Georges Didi-Huberman, prólogo 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», en *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*, Diego Fernández H. (ed.), Santiago de Chile: ediciones / metales pesados, 2014.

En *Eye/Machine I*, Harun Farocki se apropia de imágenes de la guerra del Golfo (1991) tomadas por cámaras incorporadas en los propios proyectiles lanzados sobre objetivos militares. Estas grabaciones, producto de las llamadas *armas inteligentes*, fueron distribuidas por los medios de comunicación atrapando el interés de la opinión pública, fascinada por un nuevo tipo de narrativa del conflicto que recordaba las imágenes simuladas propias de la estética de los videojuegos. De esta manera, se generaba un relato único de los hechos, eliminando la frontera entre el ejercicio de la violencia y el registro de la misma. Si, como sugiere Georges Didi-Huberman, toda la obra de Harun Farocki formula incansablemente la misma pregunta —«¿Por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos?»¹—, *Eye/Machine I* constituye el primer trabajo en el que el autor investiga las «imágenes operativas», imágenes cuya lógica no pertenece al campo de la representación o de la información, sino que constituyen por sí mismas una pieza de un mecanismo. En este nuevo estatuto, la imagen forma parte de procesos de reconocimiento y persecución², dos operaciones características de la acción de cazar, que de manera cada vez más abstracta y automatizada siguen determinando los sistemas de producción, circulación y consumo de las imágenes. *Eye/Machine I* evidencia el último estadio de la documentación del acto predatorio: el ojo tecnológico incrustado en el propio proyectil elimina la subjetividad de la mirada del fotógrafo y produce una imagen generada por un dispositivo cuyas consecuencias letales no dejan rastro en la imagen, que se interrumpe en el momento del impacto.



Dara Birnbaum

Attack Piece (1975)

Attack Piece de Dara Birnbaum ahonda en la analogía formal entre la cámara y el arma expandiendo la metáfora a la cámara cinematográfica. Mediante dos pantallas enfrentadas, el espectador queda atrapado entre las imágenes resultantes de un combate performativo. En una pantalla, Dara Birnbaum, armada con una cámara fotográfica de 35 milímetros, trata de proteger su territorio de la invasión de un grupo de actores (formado, entre otros, por el artista Dan Graham) que, equipado con una cámara Super-8, intenta acceder al territorio de la artista. Cada pantalla muestra las imágenes capturadas por estos dos sistemas: las fotografías tomadas por Birnbaum se contraponen a la imagen móvil registrada desde el dispositivo cinematográfico de los invasores. La batalla tiene lugar en un espacio cotidiano, que devendrá el territorio de una confrontación que no solo anuncia la oposición entre dos tecnologías, sino que se asimila a un enfrentamiento de género. Los atacantes, personificados por el grupo masculino, adoptan una actitud invasora frente a la figura de Dara Birnbaum, quien, casi inmóvil, se centrará en su defensa. De esta forma, *Attack Piece* quedará enmarcada en la reflexión que su autora desarrolla en torno a la reproducción de los estereotipos de género por parte de los medios. Sin embargo, y más allá de esta primera dialéctica, la instalación de Birnbaum nos propone la enunciación visual de una captura que enfrentará a su vez dos dispositivos diseñados para la aprehensión del «otro»: uno regido por el movimiento y el otro por la imagen congelada; uno acompañado por el sonido preciso del disparo fotográfico, otro por el murmullo incesante de la cámara Super-8. En medio de este fuego cruzado, el espectador deberá posicionarse en la elección de uno de los bandos: el ataque o la defensa, el cazador o la presa.



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

Missing Lebanese Wars (Notebook Volume 72) documenta la insólita actividad de un grupo de historiadores de la guerra civil libanesa que, cada domingo, se reunían en el hipódromo para efectuar sus apuestas. En vez de apostar por el caballo que ganaría la carrera, los jugadores especulaban sobre la distancia exacta que habría entre el caballo y la línea de meta en la *foto finish* publicada en la prensa del día siguiente. Cada una de las 21 obras que componen la serie reproduce una página del cuaderno del Dr. Fakhouri, personaje al que se atribuye la recopilación de estos hechos a través de distintos tipos de documentos: la fotografía del caballo, las anotaciones sobre la duración de la carrera, las iniciales de los historiadores y sus respectivas apuestas, la distancia entre el caballo y la línea de meta en el momento del disparo y una descripción del historiador ganador. La dislocación temporal y espacial está presente en toda la serie: ninguna de las fotografías consigue capturar el momento exacto en el que el caballo alcanza la línea de meta, y ningún historiador logra acertar la distancia correcta. La representación de los hechos se transforma así en una aproximación que llega siempre demasiado tarde o demasiado pronto, y que no solo evidencia los límites de la fotografía como documento, sino que deviene una metáfora de la distancia insuperable entre los hechos y su registro histórico. Las instantáneas de caballos en movimiento que aparecen en la serie conectan a su vez con las imágenes de Eadweard Muybridge, fotógrafo contemporáneo de Marey, que logró capturar todas las fases sucesivas del galope de un caballo a través de una secuencia fotográfica que reveló al mundo aquello que el ojo humano no era capaz de percibir: los movimientos precisos de sus patas. Si en los experimentos de Muybridge la fotografía operaba como una herramienta al servicio de una visión científica que confiaba en la posibilidad de describir desde la técnica los hechos naturales, las imágenes de *Notebook Volume 72* no solo exponen el fracaso de la captura de un instante, sino que llegan a cuestionar la noción misma de unos «hechos» autónomos preexistentes a nuestro acto de documentación. De esta forma, la serie se inscribe en la puesta en tela de juicio de la historia como disciplina y de un pasado que, en la medida en que quiera ser relatado, contendrá siempre una dosis de ficción.

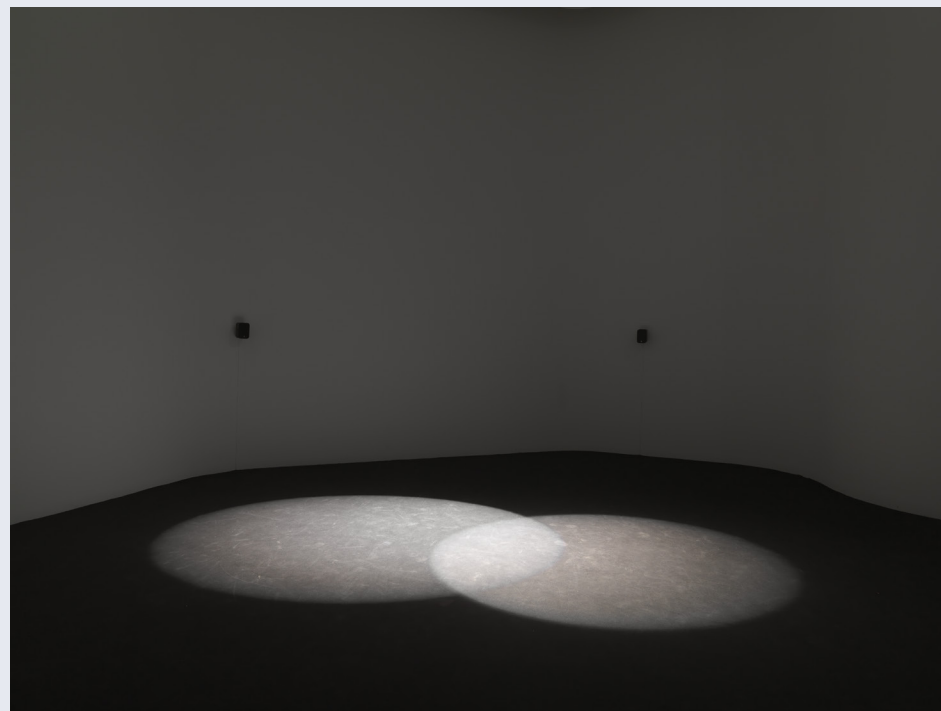


Kristin Oppenheim

Hey Joe (1996)

CAPTURA

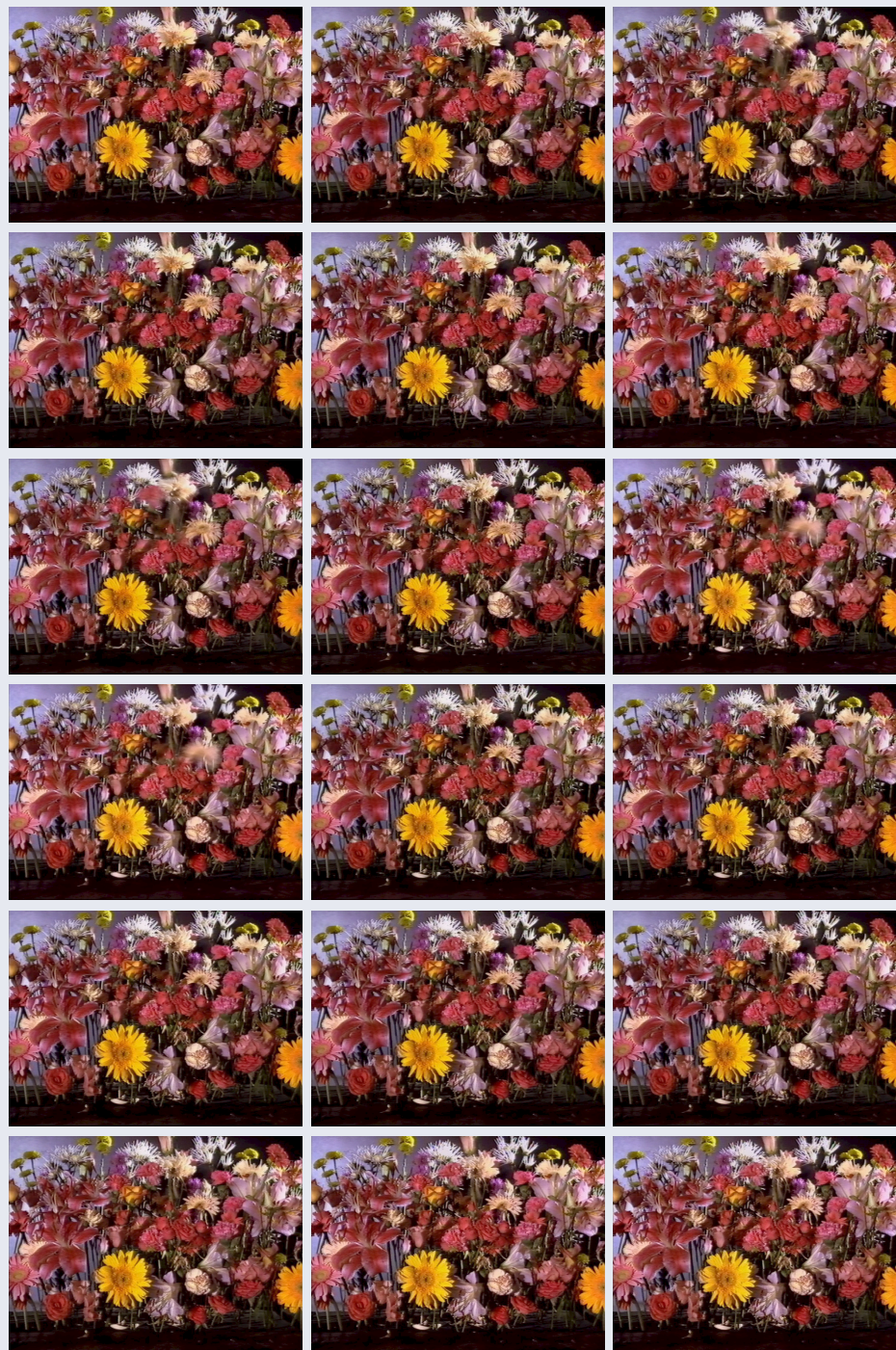
Hey Joe de Kristin Oppenheim somete al espectador a un régimen panóptico parecido al de la persecución carcelaria, a la vez que crea un campo espacial ambiguo, donde la violencia potencial podría estallar en cualquier momento. Mientras unos faros proyectan haces de luz en el espacio vacío, el espectador oye una voz hipnótica y melancólica que va repitiendo: «Hey Joe, where you goin' with that gun in your hand?» (Eh, Joe, ¿a dónde vas con esa pistola en la mano?). El verso que se repite es un fragmento de un tema musical popularizado por Jimi Hendrix durante los años de la guerra de Vietnam. La voz es la de la misma artista, que desde el principio de los años noventa la incorpora como elemento central de sus instalaciones visuales y sonoras. El movimiento aleatorio de los focos nos introduce en el espacio de la captura, encarnando la metáfora de una búsqueda, fuga o persecución que, junto a la centralidad de la voz, implica al espectador en su dimensión física y emocional. Si las palabras de la canción producen la tensión narrativa de un acontecimiento a punto de ocurrir, la repetición hipnótica del mismo verso reafirma el carácter cíclico del tiempo de una nana o un cuento infantil, que una y otra vez nos vuelve a situar en el comienzo de la historia. En contraste con la atmósfera onírica creada por el elemento vocal, los rayos de luz proyectados por los faros, así como el minimalismo de la instalación y la total ausencia de imágenes, generan en el espectador la sensación de acceder a un espacio de encierro, como el patio de una cárcel, que lo expone a un estado permanente de visibilidad pero que, al mismo tiempo, comporta la posibilidad de la huida.



Javier Peñafiel

Maltrato (1999)

En *Maltrato*, Javier Peñafiel nos presenta un conjunto de flores que, dispuestas como si de un muro se tratara, ocupa la totalidad de la imagen. Pero esta naturaleza, que se manifiesta en todo su esplendor a través de la variedad de especies florales y de su intensidad cromática, es sometida a un tiroteo, al ejercicio de una violencia que no solo se hace evidente de forma visual, sino también auditiva: el sonido que acompaña la proyección enfatiza la cadencia de los disparos y la reiteración de un maltrato que se perpetúa con metódico cinismo. De una forma parecida a la cronofotografía llevada a cabo con el fusil de Marey, la obra de Peñafiel registra, fotograma tras fotograma, una sucesión de imágenes fijas que generan la ilusión del movimiento. Mediante este proceso, cada captura fotográfica queda asimilada a un disparo, y la destrucción de las flores se revela en todas sus fases enfatizando un goce visual que se recrea en el detalle del impacto. De esta forma, el espectador es invitado a contemplar, pasivamente, la violencia a la que es sometida la belleza en nuestra sociedad, encarnada por un símbolo recurrente en la historia del arte: las flores. Pero al mismo tiempo y, en sentido inverso, *Maltrato* nos enfrenta a la estetización de la violencia implícita en el consumo de determinadas imágenes. Una violencia que, a pesar de su enunciación directa, no podemos dejar de mirar.



Bleda y Rosa

Campos de batalla (2010-2012)

En *Campos de batalla*, María Bleda y José María Rosa documentan los lugares que han sido escenario de algunos de los episodios más dramáticos de la historia bélica de Europa. Sin embargo, estos paisajes no presentan ninguna huella de los centenares de seres humanos que en estos lugares se enfrentaron de forma violenta. Nos encontramos ante unos espacios dominados por la ausencia de toda evidencia histórica, que desde su aparente inmovilidad cuestionan la posibilidad de guardar la latencia de los hechos pasados. El paso del tiempo, que la estructura en díptico de la serie enuncia a través de la metafórica fisura que rompe la imagen unitaria de cada paisaje, ha borrado las consecuencias de los acontecimientos de la superficie del terreno, así como de la superficie fotográfica. La quietud de estos paisajes remite a la vez a los orígenes de la fotografía de guerra y a las primeras imágenes de los campos de batalla del siglo XIX, como los parajes desiertos y ajenos a cualquier dramatismo del fotógrafo inglés Roger Fenton, autor del primer reportaje bélico en la guerra de Crimea en 1855. A pesar de la ausencia de síntomas concretos, el encuentro con la historia queda grabado en cada uno de estos lugares, que dibujan un mapa de los conflictos europeos impreso en la memoria colectiva de sus naciones. Tomando como punto de partida estético y conceptual la representación pictórica de batallas, estos dípticos ofrecen un contrapunto a las convenciones centradas en las instantáneas explícitas que solemos asociar a la noción de campo de batalla, invitando a una reflexión sobre el paso del tiempo y la huella de la memoria. Más allá de la retórica visual de la línea del frente plasmada por el lenguaje del fotoperiodismo, esta obra explora las múltiples facetas a través de las cuales la guerra se inscribe en el paisaje, la vida y la memoria de los hombres.



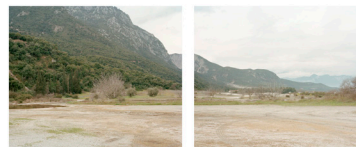
Arredondo de Maderua, 18 de agosto de 1911

1



Campos de batalla, Páramo de Chantegón, junio de 1911

2



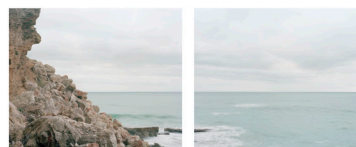
París de Aragón, verano de 1911

3



Arredondo de Maderua, 18 de agosto de 1911

4



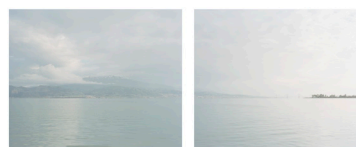
París de Aragón, 18 de agosto de 1911

5



Arredondo de Maderua, 18 de agosto de 1911

6



Arredondo de Maderua, 18 de agosto de 1911

7



Campos de batalla, septiembre de 1911

8



Arredondo de Maderua, 18 de agosto de 1911

9

Sophie Ristelhueber

Fait (1992)

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

Fait, de Sophie Ristelhueber, propone una reflexión en torno al escenario bélico bajo el prisma de la huella. Realizada en el desierto de Kuwait seis meses después de la primera guerra del Golfo, esta serie puede adscribirse a la corriente de la «fotografía tardía», una tendencia común a distintos acercamientos artísticos contemporáneos que abordan el conflicto a partir de sus consecuencias. Una manera de concebir la imagen fija como un lugar estático y mudo que, en contraposición a la retórica cargada de dramatismo y ruido del fotoperiodismo tradicional, abre la fotografía a nuevas formas de relación con el tiempo y la memoria, así como con los otros medios de comunicación. Tomadas en el contexto de una guerra caracterizada por la ausencia de cobertura mediática, estas fotografías nacen después de la noticia y de la renuncia a congelar el instante, con el propósito de documentar las secuelas en el territorio y de describir la inmovilidad que caracteriza la escena al finalizar la acción. Como observa el crítico David Company, en este conflicto «la fotografía estaba luchando por hallar una fórmula para reconciliarse con una nueva posición fuera del acontecimiento. Y fue descubriendo que esa sombría melancolía era una modalidad seductora para la imagen fija»¹. A través de una estrategia de desplazamiento y extrañamiento de derivación surrealista, basada en el uso del punto de vista distante y cenital y en la indeterminación de la escala de los objetos, estas vistas aéreas del terreno perforado documentan las heridas que infligimos a la tierra a través de la guerra. El carácter opaco y fragmentario de esta



1



2



3



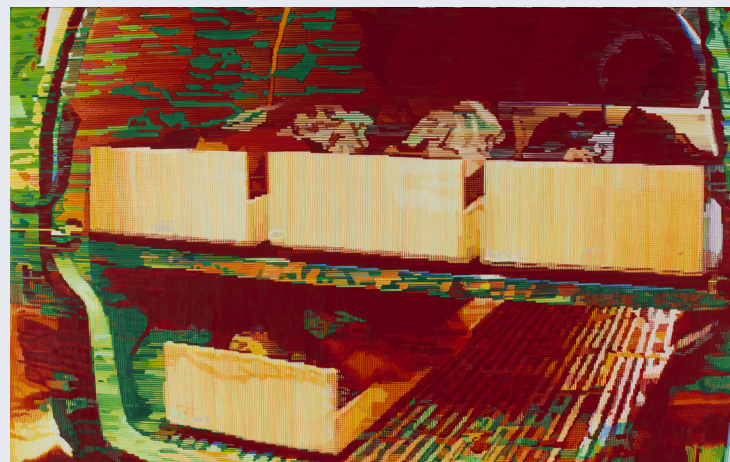
4

obra nos recuerda la imposibilidad de documentar el acontecimiento en su totalidad y la paradoja de un mundo en el cual el exceso de datos y de imágenes producidas por satélites y sistemas de vigilancia parece cegarnos. A la manera de una disección anatómica, el corte fotográfico nos presenta un paisaje convertido en cuerpo, un territorio dañado y marcado por la cicatriz de la guerra.

Simeón Saiz Ruiz

J'est un je (1996-2008)

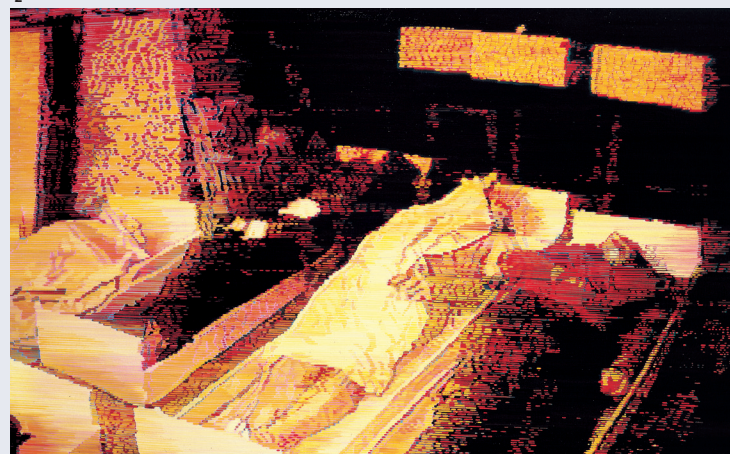
Las tres pinturas de Simeón Saiz Ruiz que forman parte de la serie *J'est un je* nos ofrecen la representación de las consecuencias más directas del disparo: las víctimas civiles. Mediante la reproducción pictórica de fotografías de la guerra de los Balcanes extraídas de la prensa o de noticiarios televisivos, Saiz Ruiz extirpa la imagen de la lógica de la economía de prensa y de una vorágine de consumo que somete su contemplación a la duración de un parpadeo. Y es que, ¿cuántas de las imágenes que hemos visto en los medios somos capaces de recordar? En contraposición, el artista recupera el espacio pictórico como lugar desde el que hacer referencia al conflicto y mediar con el pasado y su representación, tal y como había hecho tradicionalmente la pintura de historia. Desde este territorio, las dimensiones de las obras de Saiz Ruiz obligan al espectador a enfrentarse a la huella del conflicto en relación con la escala de su propio cuerpo: el recorrido meramente visual con el que consumimos habitualmente las imágenes de la violencia queda ahora sustituido por una implicación corporal. Asimismo, el espectador debe asumir el desafío de descifrar unas pinturas que reproducen las particularidades del material de procedencia, haciendo visibles sus condiciones de producción: los píxeles de la fotografía y las líneas de la imagen televisiva. Frente al esfuerzo por acotar y monopolizar el significado de las imágenes ejercido por el ámbito de la prensa, los rastros pintados por Saiz Ruiz entorpecen su interpretación al tiempo que ponen énfasis en la distancia entre la realidad y su representación. La imagen volátil de los medios de comunicación ha quedado congelada dejando como única capa de evidencia la información contenida en sus títulos. La paradoja visual creada así por el artista, en la que la síntesis y la claridad de la imagen mediática se contraponen a una puesta en tela de juicio de su transparencia, es el mecanismo a través del cual Saiz Ruiz nos enfrenta a un disparo convertido en sentencia de muerte.



1



2



3

Gabriel Orozco

Altar de parabrisas con balazo (2009)

Altar de parabrisas con balazo, de Gabriel Orozco, cierra el recorrido de la exposición invitando al espectador a leer una imagen de dimensiones reducidas que nos obliga a un encuentro personal con la huella de una muerte anónima. La fotografía muestra un parabrisas, apoyado en un televisor abandonado, en el que se evidencia el impacto de un balazo y que ha sido convertido posteriormente en un altar improvisado. El objeto, encontrado por el artista en una carretera en el desierto de San Luis Potosí en México, se nos muestra en relación a la aridez de un paisaje que funciona, a su vez, como metáfora del olvido. Y es en este contexto que la imagen fotográfica se erige como un doble ejercicio de contramemoria. El altar levantado de forma objetual y anónima opera como vestigio y tumba, como marca en el territorio que, al tiempo que señala el lugar de una muerte, imprime su presencia en el recuerdo. Asimismo, este *objet trouvé* o «objeto encontrado» ha dejado su impronta en el material fotográfico de Orozco, que ya no es solo la evidencia de un monumento individual, sino que se convierte en memorial desde el que reivindicar la necesidad de dar visibilidad a las víctimas de una violencia que se despliega, cada vez más, por todo el territorio mexicano. En el marco de este proyecto expositivo, la última huella del conflicto, aquella que renuncia a la representación literal de la víctima, deviene un residuo que nos remite, cerrando el círculo, a la propia arma, a una mirilla desde la cual volver a observar y disparar.



Lista de obras

Dara Birnbaum

Attack Piece

[Pieza de ataque]

1975

Vídeo doble canal, b/n, sonido,

7 min 45 s

Dimensiones variables

Colección MACBA. Fundación MACBA

Bleda y Rosa

Serie «Campos de batalla. Europa»

1. *Alrededores de Waterloo,
18 de junio de 1815*

2. *Campo de Atila, Châlons-en-
Champagne, junio del año 451*

3. *Paso de las Termópilas,
verano del año 480 a. C.*

4. *Entre Tours y Poitiers,
10 de octubre del 732*

5. *Cabo de Trafalgar,
21 de octubre de 1805*

6. *Austerlitz, 2 de diciembre de 1805*

7. *Golfo de Lepanto,
7 de octubre de 1571*

8. *Llano de Maratón,
septiembre del 490 a. C.*

9. *Valmy, 20 de septiembre de 1792*

2010-2012

Fotografías en color

Impresiones de tintas pigmentadas sobre
papel Hahnemühle Photo Rag®

85 × 150 cm (c/u)

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

Harun Farocki

Eye/Machine I

[Ojo/Máquina I]

2001

Vídeo doble canal, color, sonido, 25 min

Dimensiones variables

Colección MACBA. Fundación MACBA

Kristin Oppenheim

Hey Joe

[Eh, Joe]

1996

Instalación multimedia. Focos, altavoces,
sistema informático y grabación sonora,
2 min 15 s

Dimensiones variables

Colección MACBA. Consorcio MACBA

Gabriel Orozco

Altar de parabrisas con balazo

2009

Fotografía en color

Impresión en Fuji Crystal

30,7 × 46,5 cm

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

Javier Peñafiel

Maltrato

1999

Videoproyección: DVD, color, sonido,

16 min

Dimensiones variables

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

Walid Raad / The Atlas Group

Missing Lebanese Wars

(*Notebook Volume 72*)

[*Las desaparecidas guerras libanesas*

(*Cuaderno volumen 72*)]

Serie «*Archivo Fakhouri*»

1996-2001

Conjunto de 21 fotografías

Impresión por inyección de tinta
sobre papel

33,2 × 24,2 cm (c/u)

Edición / N.º de ejemplar: 4/7

Colección Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía

Sophie Ristelhueber

1. *Fait #07*

[Hecho n.º 07]

2. *Fait #28*

[Hecho n.º 28]

3. *Fait #43*

[Hecho n.º 43]

4. *Fait #60*

[Hecho n.º 60]

1992

Fotografías en color con marco dorado

100 × 126 × 5 cm

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

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)*

(Serie «*J'est un je*»)

2008

Óleo sobre lino

243 × 393 cm

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

2. *Víctima del bombardeo serbio al centro de Sarajevo, el domingo 28 de noviembre de 1993. Segunda versión*

(Serie «*J'est un je*»)

1996

Óleo sobre tela

126 × 204 cm

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

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*

(Serie «*J'est un je*»)

1998

Óleo sobre tela

111,5 × 180 cm

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

Jeff Wall

A Hunting Scene

[*Escena de caza*]

1994

Fotografía en color

Transparencia Cibachrome, marco

de aluminio y luz fluorescente

183 × 253 cm

Colección "la Caixa" de Arte

Contemporáneo

Ada Sbriccoli

Licenciada en Filosofía con la especialidad de Estética por la Universidad Estatal de Milán y máster oficial de Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Como investigadora asociada, ha colaborado con el grupo Arte, Globalización, Interculturalidad (AGI) del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Es cofundadora de CFD Barcelona - Centro de Fotografía y Medios Documentales. Ha sido comisaria de Focus On, ciclo de encuentros en torno a la fotografía contemporánea organizado en colaboración con La Virreina Centre de la Imatge. Actualmente combina su actividad de investigación con la docencia, el comisariado y la coordinación de proyectos de fotografía contemporánea.

Arola Valls Bofill

Licenciada en Bellas Artes con la especialidad de Imagen por la Universidad de Barcelona y máster oficial de Estudios Avanzados en Historia del Arte por la misma universidad. Ejerce como profesora en el grado de Comunicación Audiovisual y en la Facultad de Educación de la Universidad de Barcelona, así como en centros privados de fotografía. Es cofundadora de positivo-directo, espacio dedicado a la creación, investigación y docencia en fotografía, arte contemporáneo y medios digitales. Colabora con la Fundación "la Caixa" en el diseño de proyectos de mediación con los públicos en torno a las exposiciones de arte contemporáneo de CaixaForum. En su trabajo de investigación y comisariado se ha especializado en las relaciones entre la historia de la fotografía y las prácticas artísticas contemporáneas.

