

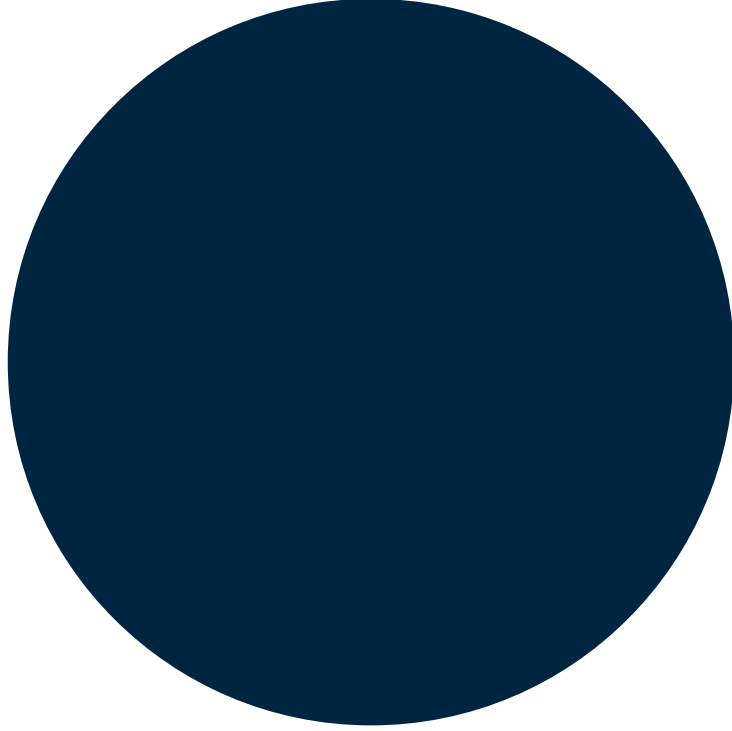
OBSERVACIÓ

RUBÈN TRESSERRAS

MARTA PAREJA
MERCÈ SOLER

LURDES R. BASOLÍ
EVA MARÍN

EXPOSICIÓ DE



DELS FORATS NEGRES

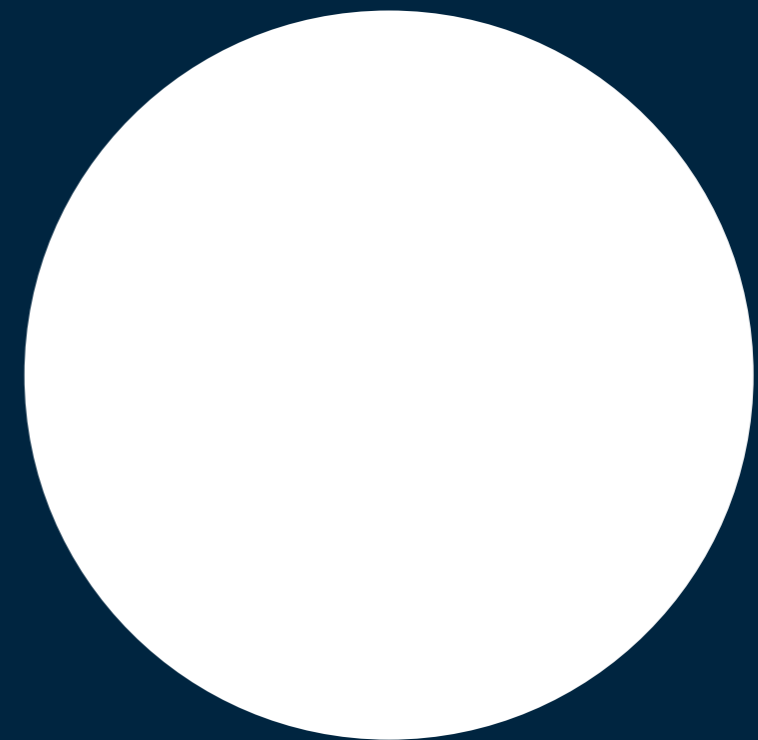
2024
CAT/ES

ESPAID'ARTS
ROCA UMBERT

ALEXANDRA LAUDO
[HEROÍNAS DE LA CULTURA]

COMISSARIADA PER

OBSERVACIÓN



DE LOS AGUJEROS
NEGROS

Quasi totes les galàxies tenen al centre un forat negre, una massa que deforma l'espai-temps. També les imatges ho fan: introdueixen, en el moment i en el lloc on som, un espai i un temps diferent; fan present, a través de la representació o del registre de la realitat, quelcom que no existeix en l'ara i aquí, quelcom que s'insereix en les nostres coordenades espaciotemporals i les deforma.

La deformació provocada pels forats negres és extrema. Aquestes regions de l'univers tenen una densitat tan alta i una força gravitatòria tan potent, que absorbeixen tota la matèria del seu voltant, fins i tot la llum. Res que es trobi dins del seu radi gravitacional —dins del seu *horitzó d'esdeveniments*— pot escapar d'aquesta força d'atracció; qualsevol cos material o radiació és engolit cap al seu centre fosc. També les imatges exerceixen una força atractiva summament poderosa: omnipresents, copsen la nostra atenció, capturen la nostra mirada i també la llum dels cossos, dels llocs i de les vivències, per fer-ne registres, reflexos, documents, que en un moviment d'acreció —com el que regeix l'interior dels forats negres— s'integren al seu cos visual massiu, a la immensa matèria espectral i indistinta que són totes les imatges del món.

Com que res, ni tan sols la llum, escapa de la força gravitacional d'aquests forats, cap observador distant i estacionari (ubicat, per exemple, a la Terra) els pot percebre. Aquestes acumulacions de massa estel·lar només es poden estudiar de manera indirecta, analitzant la influència que exerceixen en el seu entorn, l'efecte que provoquen en els cossos que les orbiten.

Prenent com a referència simbòlica aquesta metodologia d'observació astronòmica, l'exposició *Observació dels forats negres* reuneix un conjunt d'obres d'una selecció d'artistes residents a Roca Umbert durant el curs 2023 que reflexionen sobre les formes de representar i documentar la realitat, especialment aquella que és fosca, la que té a veure amb el dolor, el conflicte, la por i el trauma. Les artistes s'aproximen a aquesta foscor de manera indirecta i, com si advertissin el perill de la seva força, indefugible i destructora, dirigeixen la mirada cap al seu *horitzó d'esdeveniments*. Eva Marín, Marta Pareja, Lurdes R. Basolí, Mercè Soler i Rubèn Tresserras presenten un conjunt d'assajos visuals que defugen la pretensió de produir una imatge espectacular i hegemònica, i ens ofereixen, per contra, un repertori visual subtil, definit per l'obliquïtat, l'evocació, el fragment, la descripció o la intermitència.

Però, tot i recórrer a estratègies de documentació i representació indirecta, aquestes artistes no renuncien a la producció d'imatges, i en aquesta determinació hi ha un posicionament. Al seu text «He vist el que no sé», inclòs en el llibre *Inventari d'ombres*, de Joan Fontcuberta, Marina

Garcés' afirma que aquesta expressió —la manifestació d'haver vist el que no se sap— trenca la lògica de la llum i de l'ocultació, i subverteix l'anhel de la certesa transparent. És l'expressió, ens diu, d'un contrapoder. Garcés també ens recorda que els angles cecs hi són sense ser-hi, i que articulen un altre espai i un altre temps, sempre en fuga. En un sentit similar, en interrogar-se sobre què vol dir ser contemporani, Giorgio Agambenⁱ afirma que és contemporani qui té l'esguard fit en el seu temps per percebre'n no pas la llum, sinó l'obscuritat, la tenebra, i que el contemporani és qui percep la foscor de la seva època com quelcom que el concerneix i l'interpel·la. Per la seva banda, en el seu text *Imatges, malgrat tot*, i a propòsit d'unes fotografies dels camps d'extermini i concentració nazis, Georges Didi-Hubermanⁱⁱ debat sobre l'ús polític, històric i memorialístic del document visual, i defensa que les «imatges arrancades de l'infern» són necessàries, perquè justament l'horror se sustenta en la idea de la desaparició absoluta. Els poders perpetradors d'aquests horrors sovint eliminen les imatges que els documenten i que permetrien construir una memòria col·lectiva sobre els fets. Per això, i resistint-se a la vaguetat i la buidor de referir-s'hi com l'«indicible» i l'«inimaginable», el filòsof reclama la necessitat de la imatge, tot i acceptar la impossibilitat i la inconveniència de produir-ne una de conclusiva i absoluta.

Això és el que fan les artistes d'aquesta exposició: no ens mostren la imatge impossible del forat negre en la seva totalitat, però s'esforcen a fer-lo visible de maneres que ens permetin ser conscients de la seva existència, de la seva foscor. Miren de veure el que desconeixen, tal com Garcés ens incita a fer; van a l'encontre de la contemporaneïtat en el sentit que l'entén Agamben. I fan imatges, malgrat tot.

A finals de l'any 2021, Mar Mezcua, experta en forats negres supermassius, va fer una xerrada a l'Institut d'Estudis Ilerdencs. En presentar-la, Ramon Drudis Mauri, enginyer i divulgador de la ciència astronòmica, va remarcar que Mezcua estudiava els forats negres des d'un vessant observacional i no purament teòric: «Mira els forats negres, malgrat que no es puguin veure», diguéⁱⁱⁱ. Això és també, possiblement, el que en última instància fan els artistes i fa l'art: dirigir la mirada cap al que és obscur, intentar percebre el que no es veu; assumir com un imperatiu l'observació dels forats negres, dels llocs on la llum és engolida, i produir un coneixement sensible a partir d'aquesta foscor.

Casi todas las galaxias tienen en el centro un agujero negro, una masa que deforma el espacio-tiempo. También pasa con las imágenes: introducen, en el momento y en el lugar en el que estamos, un espacio y un tiempo distinto; hacen presente, a través de la representación o del registro de la realidad, algo que no existe en el aquí y ahora, algo que se inserta en nuestras coordenadas espaciotemporales y las deforma.

La deformación provocada por los agujeros negros es extrema. Estas regiones del universo tienen una densidad tan alta y una fuerza gravitatoria tan potente que absorben toda la materia de alrededor, incluso la luz. Nada que se encuentre dentro de su radio gravitacional —dentro de su *horizonte de sucesos*— puede escapar a esta fuerza de atracción; cualquier cuerpo material o radiación es engullido hacia su centro oscuro. También las imágenes ejercen una fuerza atractiva sumamente poderosa: omnipresentes, captan nuestra atención, capturan nuestra mirada y también la luz de los cuerpos, de los lugares y de las vivencias, para hacer de ellos registros, reflejos, documentos, que en un movimiento de acreción —como el que rige el interior de los agujeros negros— se integran a su cuerpo visual masivo, a la inmensa materia espectral e indistinta que son todas las imágenes del mundo.

Nada, ni siquiera la luz, escapa a la fuerza gravitacional de estos agujeros, así que ningún observador distante y estacionario (ubicado, por ejemplo, en la Tierra) los puede percibir. Estas acumulaciones de masa estelar solo se pueden estudiar de forma indirecta, analizando la influencia que ejercen en su entorno, el efecto que provocan en los cuerpos que las orbitan.

Tomando como referencia simbólica esta metodología de observación astronómica, la exposición *Observación de los agujeros negros* reúne un conjunto de obras de una selección de artistas residentes en Roca Umbert durante el curso 2023 que reflexionan sobre las formas de representar y documentar la realidad, especialmente aquella que es oscura, la que tiene que ver con el dolor, el conflicto, el miedo y el trauma. Las artistas se aproximan a esta oscuridad de manera indirecta y, como si advirtieran el peligro de su fuerza indefectible y destructora, dirigen la mirada hacia su *horizonte de sucesos*. Eva Marín, Marta Pareja, Lurdes R. Basolí, Mercè Soler y Rubèn Tresserras presentan un conjunto de ensayos visuales que rehúyen la pretensión de producir una imagen espectacular y hegemónica, y nos ofrecen, al contrario, un repertorio visual sutil, definido por la oblicuidad, la evocación, el fragmento, la descripción o la intermitencia.

Pero, incluso al recurrir a estrategias de documentación y representación indirecta, estas artistas no renuncian a la producción de imágenes, y en esta determinación hay un posicionamiento. En su texto «He vist el que no sé» («*He visto lo que no sé*»), incluido en el libro *Inventari d'ombres* («Inventario

de sombras»), de Joan Fontcuberta, Marina Garcés' afirma que esta expresión —la manifestación de haber visto lo que no se sabe— rompe con la lógica de la luz y de la ocultación, y subvierte el anhelo de la certeza transparente. Es la expresión, nos dice, de un contrapoder. Garcés también nos recuerda que los ángulos ciegos están sin estar, y que articulan otro espacio y otro tiempo, siempre en fuga. En un sentido similar, al interrogarse sobre qué significa ser contemporáneo, Giorgio Agambenⁱ afirma que es contemporáneo aquel que tiene la mirada fija en su tiempo para percibir no su luz, sino la oscuridad, la tiniebla, y que es contemporáneo aquel que percibe la oscuridad de su época como algo que le concierne y lo interpela. Por su parte, en su libro *Imágenes pese a todo*, y a propósito de unas fotografías de los campos de exterminio y concentración nazis, Georges Didi-Hubermanⁱⁱ debate sobre el uso político, histórico y memorialístico del documento visual, y defiende que las «imágenes arrancadas del infierno» son necesarias porque justamente el horror se sustenta en la idea de la desaparición absoluta. Los poderes perpetradores de estos horrores a menudo eliminan las imágenes que los documentan y que permitirían construir una memoria colectiva sobre los hechos. Por eso, y resistiéndose a la vaguedad y al vacío de referirse a ello como «lo indecible» o «lo inimaginable», el filósofo reclama la necesidad de la imagen, a pesar de asumir la imposibilidad y la inconveniencia de producir una que sea conclusiva y absoluta. Esto es lo que conciben las artistas de esta exposición: no nos muestran la imagen imposible del agujero negro en su totalidad, pero se esfuerzan en hacerlo visible de maneras que nos permitan ser conscientes de su existencia, de su oscuridad. Intentan ver lo que desconocen, como Garcés nos empuja a hacer; van al encuentro de la contemporaneidad en el sentido que la entiende Agamben. Y construyen imágenes, a pesar de todo.

A finales del año 2021, Mar Mezcua, experta en agujeros negros supermasivos, dio una charla en el Institut d'Estudis Ilerdencs. Al presentarla, Ramon Drudis Mauri, ingeniero y divulgador de la ciencia astronómica, subrayó que Mezcua estudiaba los agujeros negros desde una vertiente observacional y no puramente teórica: «Mira los agujeros negros pese a que no se pueden ver», dijoⁱⁱⁱ. Esto es también, posiblemente, lo que en última instancia hacen los artistas y el arte: dirigir la mirada hacia lo que es oscuro, intentar percibir lo que no se ve; asumir como un imperativo la observación de los agujeros negros, de los lugares en los que la luz es engullida, y producir un conocimiento sensible a partir de esta oscuridad.

OBSERVACIÓ DELS FORATS NEGRES

ALEXANDRA LAUDO

OBSERVACIÓN DE LOS AGUJEROS NEGROS

ALEXANDRA LAUDO

i. Marina Garcés, «He vist el que no sé», a Joan Fontcuberta, *Inventari d'ombres*, Barcelona, Tinta Invisible, 2018.

ii. Giorgio Agamben, *Qué vol dir ser contemporani?*, Barcelona, Arcàdia, 2008.

iii. Georges Didi-Huberman, *Imágenes a pesar de todo*, Barcelona, Gedisa, 2004. Citada a Josep Maria Lloró, «Política de la representación», a *L'Espill*, núm. 20, tardor de 2005.

iv. Mar Mezcua i Ramon Drudis Mauri, *Forats negres supermassius: els motors més potents de l'univers*, Cicle Ciència a l'Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 11 de desembre de 2021. Disponible a Youtube.

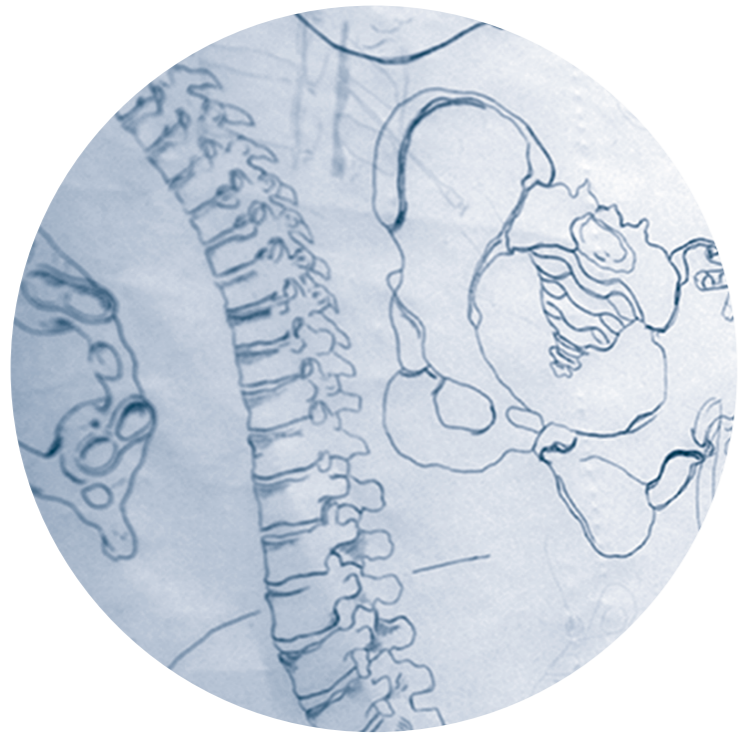
i. Marina Garcés, «He vist el que no sé», en Joan Fontcuberta, *Inventari d'ombres*, Barcelona, Tinta Invisible, 2018.

ii. Giorgio Agamben, *Qué vol dir ser contemporani?*, Barcelona, Arcàdia, 2008.

iii. Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Gedisa, 2004. Citado en Josep Maria Lloró, «Política de la representación», en *L'Espill*, núm. 20, otoño de 2005.

iv. Mar Mezcua y Ramon Drudis Mauri, *Forats negres supermassius: els motors més potents de l'univers*, Cicle Ciència en el Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 11 de diciembre de 2021. Disponible en Youtube.

HORIZONTE DE SUCESOS. O CÓMO ESCAPAR A LA FUERZA GRAVITACIONAL MASIVA DEL AGUJERO 1985



MARTA
PAREJA

Aquest treball de Marta Pareja sorgeix en resposta a la seva visita al Fossar de la Pedrera del Cementiri de Montjuïc, un espai dedicat a les víctimes de la repressió franquista i dels bombardejos durant la Guerra Civil i la postguerra, i a la dificultat que va sentir l'artista en intentar connectar emocionalment amb els fets dramàtics dels quals aquest indret vol ser memòria. La gran extensió d'herba verda li evocava sensacions bucòliques, més que no pas l'horror i el patiment que van viure les persones que van ser enterrades en aquesta fossa comuna.

Des d'aquesta experiència, i establint una analogia amb un concepte astronòmic relacionat amb l'estudi dels forats negres (els quals no poden ser examinats mitjançant l'observació directa, sinó parant atenció als efectes que tenen en els satèl·lits que els orbiten), Pareja s'aproxima a alguns fets, tant històrics com vinculats a la seva biografia, que van succeir el 1985, l'any d'inauguració del Fossar de la Pedrera i del naixement de l'artista.

Els esdeveniments triats, a banda dels dos fets ja assenyalats, són el trasllat de les restes mortuòries de la reina Maria Eugènia, la trobada al riu Bidasoa del cos torturat de Mikel Zabala (detingut per la seva suposada vinculació amb la banda terrorista ETA, amb la qual no tenia cap relació), i la localització de les restes del *Titanic*, entre d'altres fets que l'artista segueix investigant actualment i que farà visibles en versions posteriors de l'obra. Tots aquests esdeveniments remetent a idees relacionades amb la subterraneïtat i la interioritat; a la invisibilitat, l'opacitat, el que no podem veure, o el que de sobte es fa visible; i també amb el record, la memòria històrica, i la desmemòria a vegades promoguda des de les institucions governamentals.

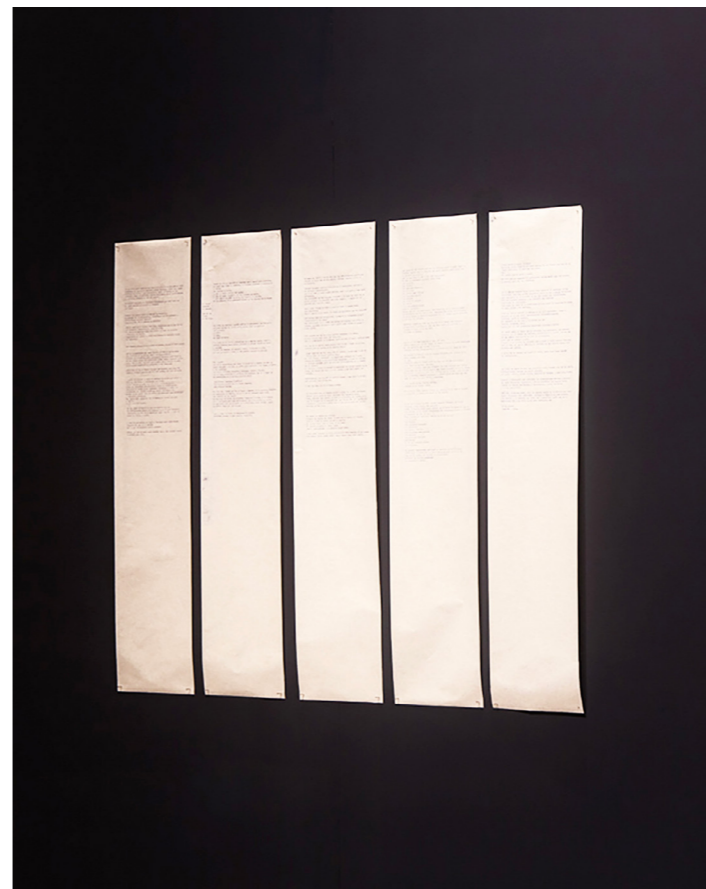
Pareja relata aquests fets a través de textos literaris on barreja informació històrica amb pensaments i vivències personals, i ens els presenta mecanografiats en llargues tires de paper, exposades en una de les parets d'un mur exempt. A l'altre costat del mur, a la paret oposada, hi trobem un gran *collage* de dibuixos que s'hi relacionen, i que l'artista ha fet prenent com a referència les il·lustracions d'un atlas d'anatomia i d'altres llibres d'infermeria de la seva mare, així com d'algunes enciclopèdies. Pareja, doncs, presenta separadament els relats i els dibuixos, i evita així establir una correspondència clara entre la descripció textual i les imatges que podrien il·lustrar-la, forçant l'espectador a recórrer tot el mur per obtenir una visió de conjunt.

Este trabajo de Marta Pareja surge como respuesta a su visita al Fossar de la Pedrera («Fosal de la Cantera») del cementerio de Montjuïc de Barcelona — un espacio dedicado a las víctimas de la represión franquista y de los bombardeos durante la Guerra Civil y la posguerra — y a la dificultad que sintió la artista para intentar conectar emocionalmente con los hechos dramáticos que este lugar pretende mantener en la memoria. La gran extensión de césped verde le evocaba sensaciones bucólicas, en vez del horror y el sufrimiento que vivieron las personas que fueron enterradas en esta fosa común.

A partir de esta experiencia, y estableciendo una analogía con un concepto astronómico relacionado con el estudio de los agujeros negros (que no pueden ser examinados mediante la observación directa, sino analizando los efectos que provocan en los satélites que los orbitan), Pareja se aproxima a algunos hechos, tanto históricos como vinculados a su biografía, que sucedieron en 1985, el año de la inauguración del Fossar de la Pedrera y del nacimiento de la artista.

Los acontecimientos escogidos — además de los dos ya mencionados — son el traslado de los restos mortuorios de la reina María Eugenia, el hallazgo en el río Bidasoa del cuerpo torturado de Mikel Zabala (detenido por su supuesto vínculo con la banda terrorista ETA, con la que no tenía ningún tipo de relación) y la localización del pecio del *Titanic*, entre otros sucesos que la artista sigue investigando actualmente y que recogerá en versiones posteriores de la obra. Todos ellos remiten a ideas relacionadas con la subterraneidad y la interioridad; a la invisibilidad, la opacidad, lo que no podemos ver, o lo que de repente se hace visible; y también con el recuerdo, la memoria histórica y la desmemoria promovida a veces desde las instituciones gubernamentales.

Pareja relata estos hechos a través de textos literarios en los que mezcla información histórica con pensamientos y vivencias personales, y nos los presenta mecanografiados en largas tiras de papel expuestas en una de las paredes de un muro exento. En el otro lado del muro, en la pared opuesta, encontramos un gran *collage* de dibujos relacionados con los textos, y que la artista ha creado tomando como referencia las ilustraciones de un atlas de anatomía y de otros libros de enfermería de su madre, así como de algunas enciclopedias. Pareja, pues, presenta separadamente los relatos y los dibujos, de modo que evita establecer una correspondencia clara entre la descripción textual y las imágenes que podrían ilustrarla, forzando al espectador a recorrer todo el muro para obtener una visión de conjunto.



Textos en mutació / Textos en mutación:
Horizonte de sucesos. O cómo escapar a la fuerza
gravitacional masiva del agujero 1985

BOIRA

PART II. LA MEMÒRIA / L'OBLIT
PART III. LA CERTESA / EL DUBTE



RUBÈN
TRESSERRAS

NIEBLA

PARTE II. LA MEMORIA
/ EL OLVIDO
PARTE III. LA CERTEZA
/ LA DUDA

Rubèn Tresserras presenta dues obres del projecte *Boira*, el qual indaga en l'espai difús d'intersecció entre la memòria històrica i l'oblit amb relació a la Guerra Civil, a través d'una aproximació als refugis antiaeris que es van construir a l'àrea del Vallès, Osona i la Garrotxa durant el conflicte bèl·lic, destinats a protegir tant les tropes militars com la població.

L'artista ens presenta un conjunt de trenta fotografies en blanc i negre que, amb una estètica inventarial, afí als postulats fotogràfics de l'anomenada Nova Objectivitat alemanya i de l'Escola de Düsseldorf, ens mostren imatges dels accessos romanents d'aquests refugis, molts dels quals ara passen inadvertits, integrats al paisatge i l'arquitectura de l'entorn, deteriorats pel pas del temps. Les obertures se'ns apareixen com un símptoma, com l'externalització dèbil i difusa d'uns fets dolorosos i de l'horror.

Tresserras exposa també una peça escultòrica que emula l'estructura arquitectònica del que podria ser un d'aquests refugis; una arquitectura buida que ens acull i que alhora és obstacle, i que s'interposa entre nosaltres i el conjunt de fotografies, interferint en la nostra visió de les imatges.

Així, mostrant-nos separatament l'esquelet intern dels refugis i la imatge de la seva manifestació a l'exterior, l'artista ens ofereix una representació fragmentària d'aquestes infraestructures precàries de la guerra, anàloga a la memòria incompleta dels fets històrics que les expliquen.

Rubèn Tresserras presenta dos obres del projecte *Boira* (*Niebla*), que indaga en el espai difuso de intersecció entre la memòria històrica i el olvido en relació con la Guerra Civil, a través de una aproximació a los refugios antiaéreos que se construyeron en el área del Vallès, Osona y la Garrotxa durante el conflicto bélico, destinados a proteger tanto a las tropas militares como a la población.

El artista nos presenta un conjunto de treinta fotografías en blanco y negro que, con una estética inventarial, afín a los postulados fotográficos de la llamada Nueva Objetividad alemana y de la Escuela de Düsseldorf, nos muestran imágenes de lo que perdura de los accesos a estos refugios, muchos de los cuales hoy pasan desapercibidos, integrados en el paisaje y la arquitectura del entorno, deteriorados por el paso del tiempo. Las aberturas se nos aparecen como un síntoma, como la externalización débil y difusa de unos hechos dolorosos y del horror.

Tresserras expone también una pieza escultórica que emula la estructura arquitectónica de lo que podría ser uno de estos refugios; una arquitectura vacía que nos acoge y que a la vez es obstáculo, y que se interpone entre nosotros y el conjunto de fotografías, interfiriendo en nuestra visión de las imágenes.

Así, mostrándonos separatamente el esqueleto interno de los refugios y la imagen de su manifestación en el exterior, el artista nos ofrece una representación fragmentaria de estas infraestructuras precarias de la guerra, análoga a la memoria incompleta de los hechos históricos que las explican.



LA SUCURSAL



LURDES
R. BASOLÍ

14

DIPLOMATICS FOTOGRAFICS — Impressió giclée amb tintes pigmentades sobre paper fotogràfic, i paspartú de mides variables — 40 x 60 cm c/u

DOS DIPLOMATICS FOTOGRAFICOS — Impresión giclée con tintas pigmentadas sobre papel fotográfico, y paspartú de medidas variables — 40 x 60 cm c/u

Entre 2007 i 2009, Lurdes R. Basolí va dur a terme un treball fotogràfic de llarg recorregut a Caracas (Veneçuela), en el qual documentava la violència urbana a la capital veneçolana des de la lògica i els plantejaments del fotoperiodisme, que aleshores exercia. Aquest treball, titulat *La Sucursal del Cielo*, obtingué els reconeixements més importants de la fotografia documental (el Magnum Photo Award, el World Press Photo, el Visa Pour l'Image i el FotoPress de la Fundació «La Caixa»).

Ara, des d'un posicionament crític fonamentat en la teoria feminista i descolonial, la filosofia de la imatge i l'antropologia, Basolí — que fa anys que exerceix la seva pràctica fotogràfica en l'àmbit de les arts visuals i no en el del fotodocumentalisme — reprèn el material fotogràfic d'aquell projecte com a punt de partida per qüestionar el rol del fotoperiodista, la suposada objectivitat amb la qual documenta els subjectes fotografiats i la seva responsabilitat en la reproducció d'una representació hegemònica de la violència i la pobresa.

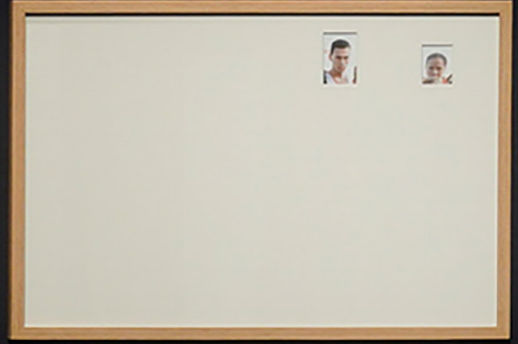
En aquest nou treball, Basolí recupera dues fotografies de l'arxiu del projecte *La Sucursal del Cielo* i ens les presenta per duplicat formant un díptic. Són imatges que documenten una escena de violència al carrer i un funeral. A la fotografia de l'esquerra hi veiem la imatge sencera, mentre que la de la dreta està coberta per un paspartú en què hi ha practicades unes petites obertures, les quals ens permeten veure únicament els rostres d'algunes persones que apareixen a la fotografia. Són aquelles que miren directament a càmera, fent manifesta, indirectament, la presència de la fotògrafa, posant en evidència la seva incapacitat de passar desapercebuda, de voler integrar-se a l'escena sense intervenir-hi ni modificar-la, i qüestionant, d'una manera no explícita, la legitimitat de la seva mirada i del seu document. Basolí entén aquests fragments de la imatge com a documents visuals que desactiven un dels atributs més preuats del fotoperiodisme: la suposada invisibilitat del fotògraf. En identificar i mostrar les mirades d'aquests rostres que la interpel·len, i que en el moment del reportatge no va percebre, l'artista reconeix simbòlicament aquestes persones, així com la necessitat que hi hagi un sentit de reciprocitat entre el subjecte que fotografia i el qui és fotografiat.

Entre 2007 y 2009 Lurdes R. Basolí llevó a cabo un trabajo fotográfico de largo alcance en Caracas (Venezuela), en el que documentaba la violencia urbana en la capital venezolana desde la lógica y los planteamientos del fotoperiodismo, que entonces ejercía. Este trabajo, titulado *La Sucursal del Cielo*, obtuvo los reconocimientos más prestigiosos de la fotografía documental (el Magnum Photo Award, el World Press Photo, el Visa Pour l'Image y el FotoPress de la Fundación «La Caixa»).

Ahora, desde un posicionamiento crítico fundamentado en la teoría feminista y descolonial, la filosofía de la imagen y la antropología, Basolí — que hace años que practica la fotografía dentro de las artes visuales y no en el marco del fotodocumentalismo — recupera el material fotográfico de aquel proyecto como punto de partida para cuestionar el rol del fotoperiodista, la supuesta objetividad con la que documenta a los sujetos fotografiados y su responsabilidad en la reproducción de una representación hegemónica de la violencia y la pobreza.

En este nuevo trabajo, Basolí rescata dos fotografías del archivo del proyecto *La Sucursal del Cielo* y nos las presenta por duplicado formando un díptico. Son imágenes que documentan una escena de violencia en la calle y un funeral. En la fotografía de la izquierda vemos la imagen entera, mientras que la de la derecha está cubierta por un paspartú en el que hay pequeñas aberturas que solamente nos permiten ver los rostros de algunas de las personas que aparecen en la fotografía. En concreto, se trata de las que miran directamente a cámara, que de forma indirecta ponen de manifiesto la presencia de la fotógrafa, lo que revela su incapacidad para pasar desapercibida, para integrarse en la escena sin intervenir ni modificarla, y cuestiona de un modo no explícito la legitimidad de su mirada y de su documento. Basolí entiende estos fragmentos de la imagen como documentos visuales que desactivan uno de los atributos más preciados del fotoperiodismo: la supuesta invisibilidad del fotógrafo. Al identificar y mostrar las miradas de estos rostros que la interpelan, y que en el momento de tomar la imagen no percibió, la artista reconoce simbólicamente a estas personas, así como la necesidad de que haya un sentido de reciprocidad entre el sujeto que fotografía y el que es fotografiado.

15



LA SUCURSAL



LURDES
R. BASOLÍ

18

INTERVENCIÓ DE LA MAQUETA DE LA PUBLICACIÓ INÈDITA LA SUCURSAL DEL CIELO (2011) — Impressió digital sobre paper de vint-i-nou pàgines de la maqueta de la publicació — 25 x 36 cm c/u — Impressió digital sobre paper de disset retalls — 15 x 9,5 cm o 30 x 19 cm c/u — Edició de textos Leo Felipe Campos

INTERVENCIÓN DE LA MAQUETA DE LA PUBLICACIÓN INÉDITA LA SUCURSAL DEL CIELO (2011) — Impresión digital sobre papel de veintinueve páginas de la maqueta de la publicación — 25 x 36 cm c/u — Impresión digital sobre papel de diecisiete recortes — 15 x 9,5 cm o 30 x 19 cm c/u — Edición de textos Leo Felipe Campos

Entre 2007 i 2009, Lurdes R. Basolí va dur a terme un treball fotogràfic de llarg recorregut a Caracas (Veneçuela), en el qual documentava la violència urbana a la capital veneçolana des de la lògica i els plantejaments del fotoperiodisme, que aleshores exercia. Aquest treball, titulat *La Sucursal del Cielo*, obtingué els reconeixements més importants de la fotografia documental (el Magnum Photo Award, el World Press Photo, el Visa Pour l'Image i el FotoPress de la Fundació «La Caixa»).

Ara, des d'un posicionament crític fonamentat en la teoria feminista i descolonial, la filosofia de la imatge i l'antropologia, Basolí —que fa anys que exerceix la seva pràctica fotogràfica en l'àmbit de les arts visuals i no en el del fotodocumentalisme— reprèn el material fotogràfic d'aquell projecte com a punt de partida per qüestionar el rol del fotoperiodista, la suposada objectivitat amb la qual documenta els subjectes fotografiats i la seva responsabilitat en la reproducció d'una representació hegemònica de la violència i la pobresa.

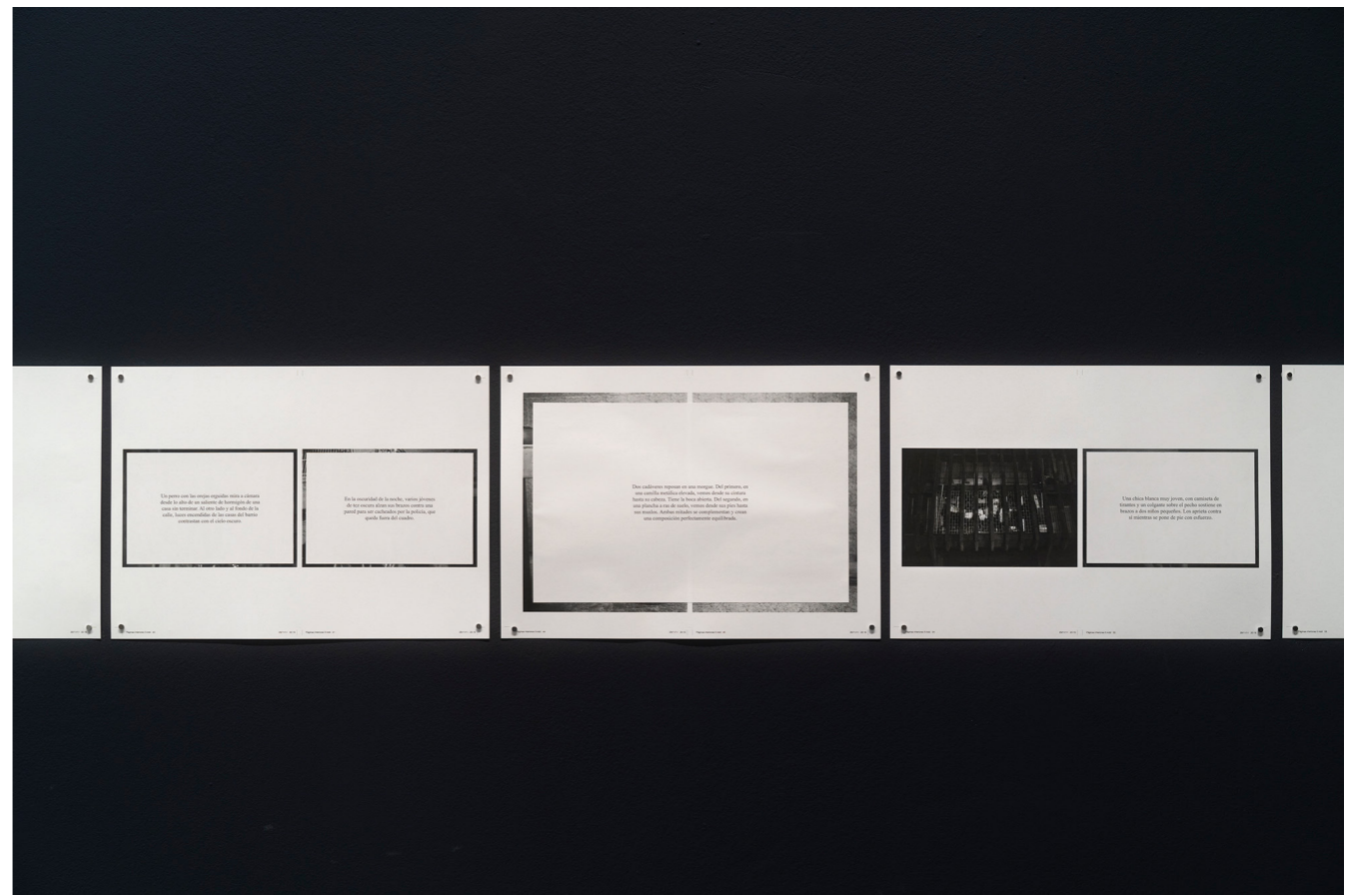
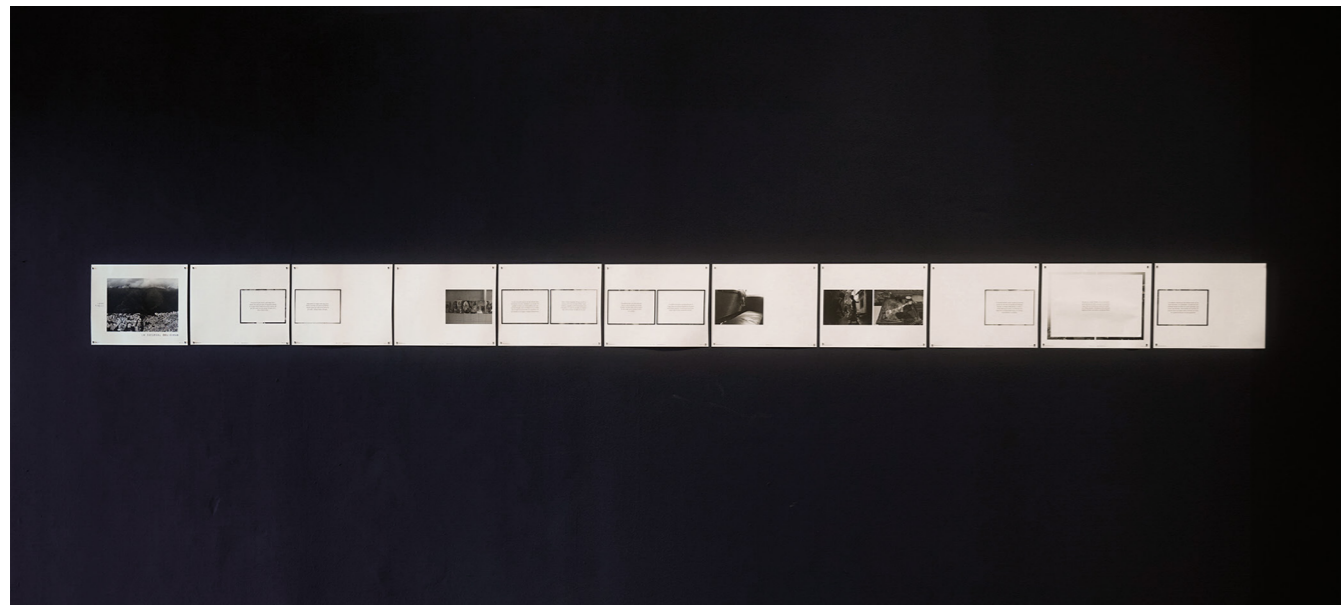
En aquest nou treball, Basolí recupera la maqueta, editada el 2011, d'una futura publicació que recollia algunes de les fotografies més icòniques del projecte *La Sucursal del Cielo* i que, «sortosament i intuïtiva» —diu l'artista—, no va arribar a materialitzar com a llibre, tal vegada moguda ja per un recel incipient cap als postulats de la pràctica que aleshores duia a terme com a fotoperiodista. Basolí desplega la maqueta en l'espai expositiu, però hi fa una intervenció que impedeix a l'espectador veure moltes de les imatges en la seva totalitat: sobre aquelles que reproduïen de manera més evident certs estereotips i plantejaments fotodocumentals de referència, hi sobreposa retalls amb descripcions textuales del que hi apareix. La intensitat de les escenes violentes, l'emotivitat del dol o fins i tot la bellesa d'algunes imatges són sostretes de la mirada de l'espectador, que és convidat a imaginar-les des de la seva subjectivitat. Amb aquest gest, Basolí també protegeix de la mirada dels altres, i fins i tot de la seva pròpia, els subjectes que un cop va fotografiar.

Entre 2007 y 2009 Lurdes R. Basolí llevó a cabo un trabajo fotográfico de largo alcance en Caracas (Venezuela), en el que documentaba la violencia urbana en la capital venezolana desde la lógica y los planteamientos del fotoperiodismo, que entonces ejercía. Este trabajo, titulado *La Sucursal del Cielo*, obtuvo los reconocimientos más prestigiosos de la fotografía documental (el Magnum Photo Award, el World Press Photo, el Visa Pour l'Image y el FotoPress de la Fundación «La Caixa»).

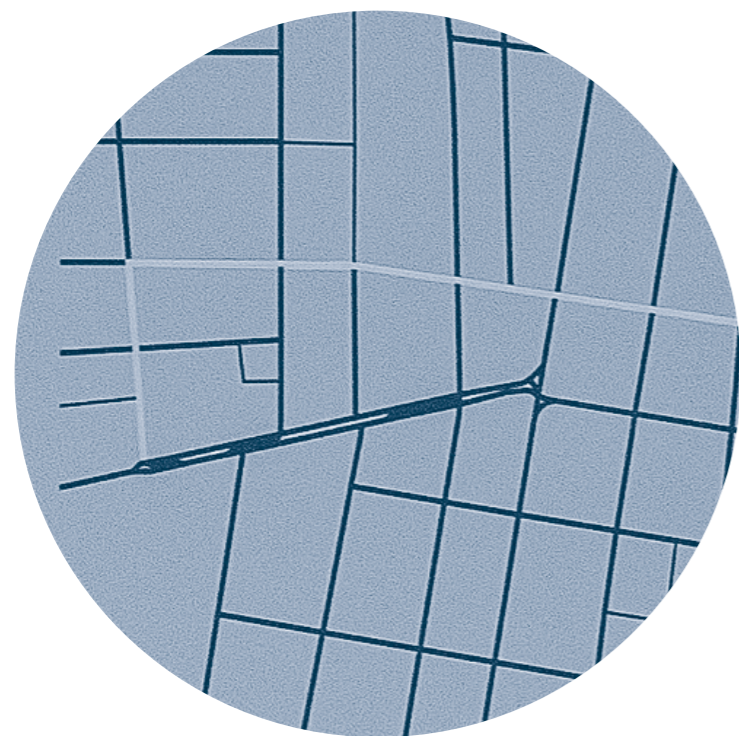
Ahora, desde un posicionamiento crítico fundamentado en la teoría feminista y descolonial, la filosofía de la imagen y la antropología, Basolí —que hace años que practica la fotografía dentro de las artes visuales y no en el marco del fotodocumentalismo— recupera el material fotográfico de aquel proyecto como punto de partida para cuestionar el rol del fotoperiodista, la supuesta objetividad con la que documenta a los sujetos fotografiados y su responsabilidad en la reproducción de una representación hegemónica de la violencia y la pobreza.

En este nuevo trabajo, Basolí rescata la maqueta editada en 2011 de una futura publicación que recogía algunas de las fotografías más icónicas del proyecto *La Sucursal del Cielo* y que, «afortunadamente y por intuición» —afirma la artista—, no llegó a materializar como libro, tal vez debido a un recelo incipiente hacia los postulados del fotoperiodismo, al que se dedicaba en aquel momento. Basolí despliega la maqueta en el espacio expositivo, pero interviene en ella de modo que impide al espectador ver muchas de las imágenes en su totalidad: sobre aquellas que reproducen de manera más evidente ciertos estereotipos y planteamientos fotodocumentales de referencia, superpone recortes con descripciones textuales de lo que esconden. La intensidad de las escenas violentas, la emotividad del duelo o incluso la belleza de algunas imágenes son sustraídas de la mirada del espectador, que es invitado a imaginarlas desde su subjetividad. Con este gesto, Basolí también protege de la mirada de los demás, e incluso de la suya propia, los sujetos que un día fotografió.

19



GEOGRAFIES DE LA POR CAMINS INVISIBLES



EVA
MARÍN

(en col·laboració amb el col·lectiu Dones Valentès)

GEOGRAFÍAS DEL MIEDO CAMINOS INVISIBLES

(en col·laboració con el colectivo Dones Valentès)

Camins invisibles és una obra col·laborativa sorgida d'un taller que Eva Marín Peinado va dur a terme amb un col·lectiu de dones de diferents orígens que s'autoanomenen Dones Valentès i que, sota la dinamització dels Serveis Socials de l'Ajuntament de Granollers, es troben setmanalment per fer una passejada lúdica per la ciutat. L'artista va convidar les integrants del grup a realitzar, a partir de les seves experiències personals, un mapatge de llocs i indrets de Granollers que poguessin ser insegurs per a les dones. La instal·lació resultant, integrada per sis dibuixos i uns fanals de carrer el circuit elèctric dels quals ha estat modificat, forma part d'un projecte artístic més ampli que, sota el títol *Geografies de la por*, i des d'una perspectiva feminista, investiga les violències i la inseguretat que les dones pateixen a l'espai públic.

Cada un dels dibuixos correspon al traçat d'un recorregut que una de les dones participants al taller va identificar com a insegur. L'artista ha traçat aquests recorreguts amb tinta invisible damunt de papers on hi ha impreses les seccions del mapa de Granollers corresponents als indrets identificats. Donat que en condicions lumíniques normals la tinta invisible és imperceptible a l'ull humà, l'espectador només pot veure aquests dibuixos durant els intervals en què la llum blanca emesa pels tres fanals de carrer que integren la instal·lació és substituïda temporalment per una emissió de llum ultraviolada.

Aquesta intermitència lumínica, que fa que s'alternin la condició de visibilitat i invisibilitat, i els moments de lluminositat i de foscor, apel·la a l'opacitat de les violències que amenacen el cos femení en els entorns urbans, especialment de nit, i a la visibilitat insuficient que aquesta qüestió té en l'esfera social i política.

Caminos invisibles es una obra colaborativa surgida de un taller que Eva Marín Peinado impartió a un colectivo llamado Dones Valentès («Mujeres Valentès»), formado por mujeres de distintos orígenes que le dieron este nombre y que, con la dinamización de los Servicios Sociales del Ayuntamiento de Granollers, se encuentran cada semana para pasear lúdicamente por la ciudad. La artista invitó a las integrantes del grupo a elaborar, a partir de sus experiencias personales, un mapeo de lugares de Granollers que pudieran ser inseguros para las mujeres. La instalación resultante, compuesta por seis dibujos y unas farolas cuyo circuito eléctrico ha sido modificado, forma parte de un proyecto artístico más amplio que, bajo el título *Geografías del miedo*, y desde una perspectiva feminista, investiga las violencias y la inseguridad que sufren las mujeres en el espacio público.

Cada uno de los dibujos corresponde al trazado de un recorrido que una de las mujeres participantes en el taller identificó como inseguro. La artista ha marcado estos trayectos con tinta invisible encima de papeles que tienen impresas las secciones del mapa de Granollers donde se ubican estos recorridos. Como en condiciones lumínicas normales la tinta invisible es imperceptible al ojo humano, el espectador solo puede ver estos dibujos durante los intervalos en los que la luz blanca emitida por las tres farolas que integran la instalación es sustituida temporalmente por una emisión de luz ultravioleta.

Esta intermitencia lumínica, que conlleva que se alternen la visibilidad y la invisibilidad, así como los momentos de luz y oscuridad, apela a la opacidad de las violencias que amenazan al cuerpo femenino en los entornos urbanos, especialmente de noche, y a la visibilidad insuficiente que esta cuestión tiene en la esfera social y política.



HOMBRE MALO



MERCÈ SOLER

26

INSTALLACIÓ — Vitrina de fusta reciclada del temporal Gloria i vidre Cool-Lite — 42 x 42 x 170 cm — Escultura de ferro sense pintar — 46 x 33,5 x 100 cm — Cartella impresa sobre paper i cartró ploma 15 x 10 x 0,3 cm — Full amb tipografia manual — 29,7 x 42 cm — Vídeo en blanc i negre, sense so, 3'19", en loop

INSTALACIÓN - Vitrina de madera reciclada del temporal Gloria y cristal Cool-Lite - 42 x 42 x 170 cm — Escultura de hierro sin pintar — 46 x 33,5 x 100 cm — Cartella impresa sobre paper i cartró ploma — 15 x 10 x 0,3 cm — Folio con tipografía manual — 29,7 x 42 cm — Vídeo en blanco y negro, sin sonido, 3'19", en loop

hombre malo relata de manera fragmentària una experiència traumàtica a partir d'elements diversos que configuren tres peces diferenciades: una peanya de ferro sense polir que sosté un sol full de paper on llegim dues didascàlies teatrals entre les quals hi ha la distància d'un gran nombre de pàgines omeses, equivalents als anys que separen les accions que s'hi descriuen; una vitrina que conté un objecte, acompanyada d'una cartella que el descriu; i uns crèdits cinematogràfics projectats en *loop*, on van apareixent els noms de les persones que han tingut un paper rellevant en la vida de l'artista, referenciades segons el seu rol (com ara el de mare, pare, amic, amiga, xicot, professor, galerista, comissària o *hombre malo*).

Tots són, doncs, elements paratextuals i museogràfics, que en els seus diferents àmbits d'activitat serveixen per inscriure una obra artística o un artefacte en un marc de referència que el connecta amb la realitat: les cartelles museogràfiques contextualitzen les obres d'art o els objectes i n'ofereixen una descripció tècnica, mentre que les vitrines i peanyes els presenten i els resguarden dins l'espai expositiu; les didascàlies són descripcions de les accions i moviments que fan els personatges, adreçades a les persones reals que els interpreten; i els crèdits cinematogràfics estableixen una correspondència entre els personatges de ficció i els actors i les actrius, o bé entre les diferents tasques i aspectes que conformen l'obra cinematogràfica i els professionals responsables de cada un. Aquestes tipologies de text i d'objectes tenen una naturalesa híbrida, participen indirectament del caràcter ficcional de l'obra o l'artefacte, i alhora fan evident la seva connexió amb l'esfera del que és real.

L'artista els usa per abordar una experiència d'abús llunyan en el temps, amagada durant anys com un secret pesat, i que només pot intentar reconstruir a partir de sensacions i de records difusos, perquè no n'hi ha evidències ni documents. L'element central de la narració, la maneta de la porta d'un cotxe dins del qual haurien succeït els fets evocats, constitueix l'únic referent tangible d'aquesta experiència, i esdevé símbol, relíquia, el residu d'un tot. Soler el presenta dins d'una vitrina feta amb una fusta que abans havia estat un terra fortament malmès pel temporal Gloria, i que ara, restaurada i convertida en un objecte bonic, que se sosté verticalment per si mateix, remet a la idea de supervivència. L'objecte, però, és visible només durant uns intervals de temps de durada canviant, quan la vitrina on s'exposa és il·luminada. Aquesta cadència de llum i foscó remet a les emocions que ens provoquen certs records, al trauma i al dolor que ens produeixen.

hombre malo relata de forma fragmentària una experiència traumàtica a partir de diversos elements que configuren tres peces diferenciades: una peana de ferro sin pulir que sostiene un único folio donde leemos dos didascalias teatrales separadas por la distancia de un gran número de páginas omitidas, equivalentes a los años que separan las acciones que concreta cada una; una vitrina que contiene un objeto, acompañada de una cartella que lo describe; y unos créditos cinematográficos proyectados en *loop*, donde van apareciendo los nombres de las personas que han tenido un papel relevante en la vida de la artista, referenciadas según su rol (por ejemplo, madre, padre, amigo, amiga, novio, profesor, galerista, comisaria u *hombre malo*).

Todos ellos son elementos paratextuales y museográficos que en sus diferentes ámbitos de actividad sirven para inscribir una obra artística o un artefacto en un marco de referencia que lo conecta con la realidad: las cartelas museográficas contextualizan las obras de arte o los objetos y ofrecen una descripción técnica, mientras que las vitrinas y peanas los presentan y los resguardan dentro del espacio expositivo; las didascalias son descripciones de las acciones y movimientos que llevan a cabo los personajes, dirigidas a las personas reales que los interpretan; y los créditos cinematográficos establecen una correspondencia entre los personajes de ficción y los actores y las actrices, o bien entre los diferentes aspectos que conforman la obra cinematográfica y los profesionales responsables de cada uno de ellos. Estas tipologías de textos y de objetos tienen una naturaleza híbrida, participan indirectamente del carácter ficcional de la obra o del artefacto, y a la vez evidencian su conexión con la esfera de lo que es real.

La artista los usa para abordar una experiencia de abuso lejano en el tiempo, escondida durante años como un secreto pesado, y que solo puede intentar reconstruir a partir de sensaciones y de recuerdos difusos, porque no dispone de pruebas ni de documentos. El elemento central de la narración, la manecilla de la puerta de un coche dentro del cual habrían sucedido los hechos evocados, constituye el único referente tangible de esta experiencia, y se convierte en símbolo, reliquia, el resquicio de un todo. Soler lo presenta dentro de una vitrina construida con una madera que formaba parte de un suelo fuertemente dañado por el temporal Gloria, y que ahora, restaurada y convertida en un objeto bello, que se sostiene verticalmente por sí mismo, remite a la idea de supervivencia. Sin embargo, el objeto es visible solo durante unos intervalos de tiempo de duración cambiante, cuando la vitrina en la que se expone se ilumina. Esta cadencia de luz y oscuridad remite a las emociones que nos provocan ciertos recuerdos, al trauma y al dolor que nos producen.

27



Cosí#1	Xavi Sabé
Cosina#2	Sandra Sabé
Cosí#2	Vicenç Soler
Cosina#3	Sílvia Soler
Cosí#3	Quique Soler
Cosí#4	David Soler
Cosí#5	Salva Soler
Amiga#1	Anna Fernández
Amics família	Sagrari Bonilla

(Ell posa la mà sobre la cuixa de la m)



BIOS

MARTA PAREJA COBOS

Marta Pareja Cobos és artista, docent i mediadora cultural. Després de formar-se en Belles Arts (UB), realitza el Màster en Estudis Comparatius d'Art, Literatura i Pensament (UPF) així com el graduat en fotografia (IEFC). Posteriorment, s'instal·la a França durant dos anys en el marc d'una residència a l'*École Supérieure de la Photographie d'Arles*, esdevenint un moment d'inflexió en la seva pràctica artística. A partir d'aleshores s'endinsa en un territori fluctuant entre la fotografia, l'escriptura, el vídeo i el dibuix per tal d'abordar l'acció del silenci com a eina pel sotmetiment i font d'angoixa.

Ha exposat a França, Alemanya, Espanya i Portugal, en contextos com F/stop Festival, Encontros da imagem, Festival Bfoto, les Ateliers d'artiste de Belleville a París o la Sala Zero de Roca Umbert, entre d'altres. L'any 2018 va ser guanyadora del 15è Fòrum fotogràfic Can Basté amb el seu projecte *Estudio sobre la monarquia*, també seleccionat pel Festival Fotonoviembre 2021 o el cicle Temporals 23'. En 2021 la Fundació Sabadell va adquirir la seva obra *Espectros*.

Paral·lelament, ha col·laborat amb institucions i espais educatius com la UOC, Caixaforum Barcelona, el Museu Picasso de Barcelona, ELISAVA, el programa Art i Escola (AC Granollers), l'escola de fotografia FUGA, la Fundació Suñol o la Universitat de Barcelona on actualment imparteix classes.

Marta Pareja Cobos es artista, docente y mediadora cultural. Después de formarse en Bellas Artes (UB), realiza el Máster en Estudios Comparados de Arte, Literatura y Pensamiento (UPF) así como el graduado en fotografía (IEFC). Posteriormente, se instala en Francia durante dos años en el marco de una residencia en la *École Supérieure de la Photographie de Arles*, lo que se convierte en un momento de inflexión en su práctica artística. A partir de entonces, se adentra en un territorio fluctuante entre la fotografía, la escritura, el vídeo y el dibujo para abordar la acción del silencio como herramienta de sometimiento y fuente de angustia.

Ha expuesto en Francia, Alemania, España y Portugal, en contextos como el F/stop Festival, Encontros da Imagem, Festival Bfoto, los Ateliers d'artiste de Belleville en París o la Sala Zero de Roca Umbert, entre otros. En 2018 fue ganadora del 15º Foro Fotográfico Can Basté con su proyecto *Estudio sobre la monarquía*, también seleccionado para el Festival Fotonoviembre 2021 o el ciclo Temporals 23'. En 2021, la Fundació Sabadell adquirió su obra *Espectros*.

Paralelamente, ha colaborado con instituciones y espacios educativos como la UOC, Caixaforum Barcelona, el Museo Picasso de Barcelona, ELISAVA, el programa Art i Escola (AC Granollers), la escuela de fotografía FUGA, la Fundación Suñol o la Universidad de Barcelona, donde actualmente imparte clases.

RUBÈN TRESSERRAS

Rubèn Tresserras Gil (La Garriga, 1976) és Graduat en Arts i Màster en Fotografia Artística, combina la seva tasca professional basada en la creació d'imatges per a publicitat, amb la docència ocasional i el treball en projectes de caire artístic.

Format en fotografia analògica i química, amb el posterior estudi d'eines digitals de manipulació fotogràfica i de creació 3d, i recentment també de IA, treballa combinant aquestes tècniques amb una mirada realista per generar imatges d'aspecte fotogràfic on passen coses que no sempre són veritat. S'interessa pels espais de frontera, on es produeixen mesclades i friccions que de vegades resulten sorprenents, i també pel territori vaporós que hi ha entre la memòria i l'oblit, entre la certesa i el dubte.

Rubèn Tresserras Gil (La Garriga, 1976) es Graduado en Artes y Máster en Fotografía Artística, combina su labor profesional basada en la creación de imágenes para publicidad, con la docencia ocasional y el trabajo en proyectos artísticos.

Formado en fotografía analógica y química, con el posterior estudio de herramientas digitales de manipulación fotográfica y de creación 3d, y recientemente también de IA, trabaja combinando estas técnicas con una mirada realista para generar imágenes de aspecto fotográfico donde ocurren cosas que no siempre son verdad. Se interesa por los espacios de frontera, donde se producen mezclas y fricciones que a veces resultan sorprendentes, y también por el territorio vaporoso que existe entre la memoria y el olvido, entre la certeza y la duda.

LURDES R. BASOLÍ

Lurdes R. Basolí és una fotògrafa llicenciada en Comunicació Audiovisual per la Universitat Ramon Llull. El 2009 va obtenir la beca FotoPres de Fundació La Caixa. El 2010 guanyà el premi *Ani Pixpalace* de Visa Pour l'Image i l'Agència Magnum li atorgà l'Inge Morath Award, dedicat a fotògrafes menors de 30 anys. Serà la primera espanyola a obtenir-lo. El 2020 va obtenir el premi *Tiempo Detenido*, de Fundació Enaire i PhotoEspaña.

Ha exposat internacionalment en festivals i espais d'art com la Fundació Telefónica (Madrid), Sala Montehermoso (País Basc), Casa Amèrica de Catalunya, Espai d'Arts Roca Umbert, Centre d'Art Maristany, Museu de Granollers (Barcelona) i CaixaForum (varies itineràncies, Espanya); Feria Iberoamericana de Arte (Veneçuela); Noorderlicht Photofestival (Holanda); Fotohof Galerie i Oberösterreichisches Landesmuseum (Àustria); Fotografie Forum Frankfurt (Alemanya), Photo Beijing (Xina), Thought Pyramid Art Center (Nigèria), Nafasi Art Space (Tanzània) o Baku Museum of Modern Art (Azerbaijan).

Va impulsar i co-dirigir *Danube Revisited: The Inge Morath Truck Project*, un *road-trip* fotogràfic de vuit fotògrafes internacionals en homenatge a una pionera. L'exposició es va inaugurar a PhotoEspaña 2016 i ha itinerat per l'Europa del Danubi. Ara comissaria el projecte col·laboratiu *#serlobas* en co-autoria amb Elisa Miralles, que vol ampliar l'imaginari vers el cos de la dona i que va néixer arran d'una primera exposició a la Sala Muncunill de Terrassa.

L'any 2014 va ser inclosa al *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*. La seva obra forma part de col·leccions públiques i privades: Museu de Arte Contemporàneo del Zulia (Veneçuela), Fotohof Galerie (Àustria), Colección DKV i Fons Históricoartístico de la Diputació de Barcelona. Actualment és artista resident a Roca Umbert Fàbrica de les Arts (Granollers), des d'on combina els projectes personals amb els encàrregos i la docència.

Lurdes R. Basolí es una fotógrafa licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Ramon Llull. En 2009 obtuvo la beca FotoPres de Fundación La Caixa. En 2010 ganó el premio *Ani Pixpalace* de Visa Pour l'Image y la Agencia Magnum le otorgó Inge Morath Award, dedicado a fotógrafas menores de 30 años. Será la primera española en obtenerlo. En 2020 obtuvo el premio *Tiempo Detenido*, de Fundación Enaire y PhotoEspaña.

Ha expuesto internacionalmente en festivales y espacios de arte como Fundación Telefónica (Madrid), Sala Montehermoso (País Vasco), Casa América de Cataluña, Espacio de Artes Roca Umbert, Centro de Arte Maristany, Museo de Granollers (Barcelona) y CaixaForum (varias itinerancias, España); Feria Iberoamericana de Arte (Venezuela); Noorderlicht Photofestival (Holanda); Fotohof Galerie y Oberösterreichisches Landesmuseum (Austria); Fotografía Foro Frankfurt (Alemania), Photo Beijing (China), Thought Pyramid Art Center (Nigeria), Nafasi Art Space (Tanzania) o Baku Museum of Modern Art (Azerbaiján).

Impulsó y co-dirigió a *Danube Revisited: The Inge Morath Truck Project*, un *road-trip* fotográfico de ocho fotógrafas internacionales en homenaje a una pionera. La exposición se inauguró en PhotoEspaña 2016 y ha itinerado por la Europa del Danubio. Ahora comisaría el proyecto colaborativo *#serlobas* en coautoría con Elisa Miralles, que quiere ampliar el imaginario hacia el cuerpo de la mujer y que nació a raíz de una primera exposición en la Sala Muncunill de Terrassa.

En 2014 fue incluida en el *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas: Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (Venezuela), Fotohof Galerie (Austria), Colección DKV y Fondo Histórico-Artístico de la Diputación de Barcelona. Actualmente es artista residente en Roca Umbert Fàbrica de les Arts (Granollers), desde donde combina los proyectos personales con los encargos y la docencia.

EVA MARÍN

Eva Marín (Barcelona, 1978) és artista, investigadora i docent a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona-UB. És doctora a Belles Arts i durant la seva carrera professional ha treballat a l'àmbit de la gestió cultural i la comunicació política. És activista política i ha militat a l'espai transformador feminista i ecologista des de la seva joventut. La seva obra explora els processos de resistència relacionats amb el paisatge davant de les concepcions uniformadores i arquetípiques que plantegen l'heteropatriarcat i el capitalisme.

Les seves investigacions artístiques s'han presentat a conferències internacionals a Lió, Birmingham i Londres. La seva obra s'ha exposat a la galeria Senda i també a institucions artístiques com Can Palauet, Can Manyé, MAC de Mataró, a l'Espai d'Arts de Roca Umbert i Arts Santa Mònica. L'any 2022 va presentar l'exposició individual *Cims, conquestes i esquerdes*, al marc del Festival Panoràmic a Barcelona, projecte que va obtenir la beca per a la Recerca i la Innovació als Àmbits de les Arts Visuals del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. El 2023 ha tornat a guanyar aquesta mateixa beca amb el projecte *Geografies de la Por*.

Eva Marín (Barcelona, 1978) es artista, investigadora y docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona-UB. Es doctora en Bellas Artes y durante su carrera profesional ha trabajado en el ámbito de la gestión cultural y la comunicación política. Es activista política y ha militado en el espacio transformador feminista y ecologista desde su juventud. Su obra explora los procesos de resistencia relacionados con el paisaje frente a las concepciones uniformadoras y arquetípicas que plantean el heteropatriarcado y el capitalismo.

Sus investigaciones artísticas se han presentado en conferencias internacionales en Lyon, Birmingham y Londres. Su obra se ha expuesto en la galería Senda y también en instituciones artísticas como Can Palauet, Can Manyé, MAC de Mataró, en el Espai d'Arts de Roca Umbert y Arts Santa Mònica. En el año 2022 presentó la exposición individual *Cims, conquistas y grietas*, en el marco del Festival Panoràmic en Barcelona, proyecto que obtuvo la beca para la Investigación y la Innovación en los Ámbitos de las Artes Visuales del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya. En 2023 volvió a ganar esta misma beca con el proyecto *Geografías del Miedo*.

MERCÈ SOLER

Mercè Soler Roca, de Palautordera, s'ha format en disseny d'interiors i enquadernació a Barcelona i, en escenografia, a Berlín. Va descobrir l'art de l'enquadernació a la capital d'Alemanya, on va viure 10 anys, i, a la seva tornada a Catalunya, va decidir dedicar-s'hi de ple.

Mercè Soler ha participat en exposicions col·lectives a Granollers i altre municipis catalans, a Menorca, a Porto (Portugal) i a l'Índia, i ha fet exposicions individuals a també a Catalunya i Portugal. També ha mostrat obra en fires i festivals, entre els quals destaquen Arts Libris, de Barcelona, i ARCO, de Madrid. I ha estat en residència en centres de Barcelona, Avinyó i Roca Umbert de Granollers, els anys 2020-21 i el 2023.

Mercè Soler Roca, de Palautordera, se ha formado en diseño de interiores y encuadernación en Barcelona y, en escenografía, en Berlín. Descubrió el arte de la encuadernación en la capital de Alemania, donde vivió 10 años, y, al regresar a Cataluña, decidió dedicarse por completo a ello.

Ha participado en exposiciones colectivas en Granollers y otros municipios catalanes, en Menorca, en Oporto (Portugal) y en la India, y ha realizado exposiciones individuales también en Cataluña y Portugal. Además, ha mostrado su obra en ferias y festivales, entre los que destacan Arts Libris, de Barcelona, y ARCO, de Madrid. Ha estado en residencia en centros de Barcelona, Aviñón y Roca Umbert de Granollers, en los años 2020-21 y 2023.

ALEXANDRA LAUDO [HEROÍNAS DE LA CULTURA]

(Barcelona, 1978)

Llicenciada en Humanitats, postgraduada en Gestió Cultural per la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona) i M.A. en Visual Arts Administration a New York University (Nova York). El 2015-2016 va participar al programa d'estudis curatorials Curatorlab a Konstfack College (Estocolm) sota la direcció de Joanna Warsza.

En els seus projectes curatorials ha treballat temàtiques com ara la història de la mirada i la seva relació amb l'evolució dels aparells tecnològics; l'experiència del temps i les polítiques que el regulen; les manifestacions artístiques dissidents respecte la tradició oculo-centrista i la societat hipervisual; l'estatus del son i el temps de descans en el paradigma de productivitat i consum 24/7; o l'ús del text i l'oralitat en les arts visuals, així com els espais d'intsersecció entre la pràctica artística i la literatura.

En els darrers anys ha desenvolupat conferències performatives, com ara *An intellectual history of the clock* (Nordiska Konstförbundet, Estocolm), *How to observe a nocturnal sky* (Collective, Edimburg), o *Darrere els ulls, davant l'esquena* (Festival Salmon, Barcelona), les quals s'han presentat a centres d'art, festivals i teatres d'Europa; i ha realitzat assajos audiovisuals i podcasts com *Òcul* (Festival SCAN, Tarragona) i *Tantes nits sense dormir* (Centre d'Art Santa Mònica). També és autora dels treballs d'escriptura expandida *A Treaty on Coffee and Sleep. Instagram 24/7* (Festival A Matter of (in)Digestions, Àmsterdam); *Entre les coses conegudes i les desconegudes* (MAC, Mataró), i *Repenjar-se en un raig de sol oblic* (ArtNou, Barcelona). Ha escrit nombrosos textos per publicacions artístiques i culturals.

Algunes de les exposicions que ha comissariat en els darrers anys són *Ordre i desordre del món. Col·lecció d'Art Banc Sabadell i Museu d'Art de Sabadell* (Museu d'Art de Sabadell), *Història de les mans* (Diputació de Barcelona, amb la col·laboració del MNAC), *Antibiografia* (produïda pel Centre d'Art Maristany i en itinerància a diferents centres d'art de Catalunya), *Observació dels forats negres* (Roca Umbert, Granollers), la 12^a Bienal Leandre Cristòfol (La Panera, Lleida), amb Cèlia del Diego i Soledad Gutiérrez, *Una certa foscor* (Caixaforum), i el cicle expositiu *La possibilitat d'una illa* (Fundació Joan Miró). També ha comissariat projectes artístics en l'espai públic, com la instal·lació *Oracle*, de Lurdes Basolí (Festival Panoràmic) o *Composicions* (Barcelona Gallery Weekend).

Ha obtingut diversos reconeixements, entre els quals destaquen el Premi GAC de comissariat (2019) i el premi ACCA de comissariat (2022).

(Barcelona, 1978)

Licenciada en Humanidades, postgraduada en Gestión Cultural por la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona) y M.A. en Visual Arts Administration en New York University (Nueva York). El 2015-2016 participó en el programa de estudios curatoriales Curatorlab en Konstfack College (Estocolmo) bajo la dirección de Joanna Warsza.

En sus proyectos curatoriales ha trabajado diversas temáticas, como la historia de la mirada y su relación con la evolución de los aparatos tecnológicos; la experiencia del tiempo y las políticas que lo regulan; las manifestaciones artísticas disidentes respecto a la tradición oculo-centrista y la sociedad hipervisual; el estatus del sueño y el tiempo de descanso en el paradigma de productividad y consumo 24/7; o el uso del texto y la oralidad en las artes visuales, así como los espacios de inserción entre la práctica artística y la literatura.

En los últimos años ha desarrollado conferencias performativas, como por ejemplo *An intellectual history of the clock* (Nordiska Konstförbundet, Estocolmo), *How to observe a nocturnal sky* (Collective, Edimburgo), o *Darrere els ulls, davant l'esquena* (Detrás de los ojos, delante de la espalda) (Festival Salmon, Barcelona), las cuales se han presentado en centros de arte, festivales y teatros de Europa; y ha realizado ensayos audiovisuales y podcasts como *Òcul* (Óculo) (Festival SCAN, Tarragona), y *Tantes nits sense dormir* (Tantas noches sin dormir) (Centro de Arte Santa Mònica). También es autora de los trabajos de escritura expandida *A Treaty on Coffee and Sleep. Instagram 24/7* (Festival A Matter of (in)Digestions, Ámsterdam); *Entre les coses conegudes i les desconegudes* (Entre las cosas conocidas y las desconocidas) (MAC, Mataró), y *Repenjar-se en un raig de sol oblic* (Apoyarse en un rayo de sol oblicuo) (ArtNou, Barcelona). Ha escrito numerosos textos para publicaciones artísticas y culturales.

Algunas de las exposiciones que ha comisariado en los últimos años son *Ordre i desordre del món. Col·lecció d'Art Banc Sabadell i Museu d'Art de Sabadell* (Orden y desorden del mundo. Colección de Arte Banco Sabadell y Museo de Arte de Sabadell) (Museo de Arte de Sabadell), *Història de les mans* (Historia de las manos) (Diputació de Barcelona, con la colaboración del MNAC), *Antibiografia* (Antibiografía) (producida por el Centre d'Art Maristany y actualmente en itinerancia en diferentes centros de arte de Cataluña), *Observació dels forats negres* (Observación de los agujeros negros) (Roca Umbert, Granollers), la 12^a Bienal Leandre Cristòfol (La Panera, Lleida), junto con Celia del Diego y Soledad Gutiérrez, *Una cierta oscuridad* (Caixaforum), y el ciclo expositivo *La posibilidad de una isla* (Fundació Joan Miró). También ha comisariado proyectos artísticos en el espacio público, como la instalación *Oracle* (Oráculo), de Lurdes Basolí (Festival Panoràmic) o *Composiciones* (Barcelona Gallery Weeken).

Ha obtenido varios reconocimientos, entre los que destacan el Premio GAC de comisariado (2019) y el premio ACCA de comisariado (2022).



Observació dels forats negres és una exposició comissariada per Alexandra Laudo i organitzada i produïda per l'Espai d'Arts de Roca Umbert.

Coordinació i producció de l'exposició:

Raquel Morcillo García

Comissariat:

Alexandra Laudo

Artistes participants:

Lurdes R. Basolí

Eva Marín

Marta Pareja

Mercè Soler

Rubèn Tresserras

Muntatge:

A Nivell produccions

Edita:

Espai d'Arts de Roca Umbert

Fàbrica de les Arts

Textos:

Alexandra Laudo

Imatges:

Antoni Torrilas

Dels i les artistes participants

Jessica Crespo

Correcció i traducció dels textos:

Gemma Brunat

Disseny gràfic de la publicació:

vanderpla

Impressió de la publicació:

IGRAFIC

Dipòsit legal:

B22575-2024

