

La obra de Guido Guidi (Cesena, Italia, 1941) ocupa un lugar fundamental en la reflexión en torno al paisaje contemporáneo, el urbanismo y la arquitectura, así como sobre el propio medio fotográfico. Esta exposición retrospectiva, la más amplia dedicada al artista hasta la fecha, explora el calado y la singularidad de su pensamiento en imágenes.

Guido Guidi

DA ZERO

15.10.2021 – 16.01.2022



[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



Lestans, 6-2-1998

Todas las fotografías: © Guido Guidi

Figura clave en la renovación de las prácticas fotográficas que se inicia en los años sesenta, la obra de Guido Guidi (Cesena, Italia, 1941) ocupa un lugar fundamental en la reflexión en torno al paisaje contemporáneo, el urbanismo y la arquitectura, así como sobre el propio medio fotográfico. Autor extraordinariamente prolífico, Guidi no ha cesado de interrogarse sobre el acto de ver mediado por la cámara. Un cuestionamiento que se ha ido desplegando a través de un intenso diálogo entre la fotografía, con sus historias y sus materialidades, y aquello que se decanta en sus márgenes, en los intervalos semiurbanos de la provincia o en las zonas ignoradas del paisaje postindustrial.

A través de más de doscientas cincuenta fotografías, esta exposición de carácter retrospectivo —la más amplia dedicada a Guidi hasta la fecha— recorre su trayectoria desde sus primeras tomas, realizadas con tan solo quince años, hasta sus proyectos más recientes, atendiendo a distintos momentos de su carrera esenciales para conocer el calado de su pensamiento visual. De forma irreverente a veces, tácitamente en la mayor parte de los casos, su trabajo ha venido subvirtiendo algunos lugares comunes acerca de dónde fotografiar o cómo está estipulado mirar, cierta normatividad del ver. A través de presuntos errores, encuadres inusuales y, sobre todo, de la insistente orientación hacia las zonas imprevistas de lo supuestamente anodino, Guidi ha llevado a cabo su propuesta fundamentada en una fotografía como proceso de comprensión, siempre abierto a lo que surge de la experiencia vivida durante la toma, así como a las múltiples lecturas que puedan gestarse a partir de la secuenciación que adopte la imagen fotográfica en su publicación.

El título de la exposición, *Da zero* [De cero], no solo alude a la precocidad de sus primeros trabajos; también se refiere —en resonancia con los escritos de Roland Barthes sobre el grado cero de la escritura— a una constante investigación sobre lo que pone en marcha una fotografía y aquello que la hace posible. Volviendo incontables veces al mismo lugar para escrutar el presente desde la atención a lo mínimo, observando las variaciones más ínfimas, la obra de Guido Guidi ha ido enunciándose a través de una modalidad expresiva más cercana a la interrogación y al tanteo que

a la afirmación, abriendo un campo de reflexión insospechado allí donde menos se espera; en los intersticios de lo sabido. Un proceso que, distanciándose de una idea reductora de la imagen fotográfica como substituto vicario de la experiencia, propone pensarla como un espacio vital de observación e imaginación potencial.

Con el propósito de dar a conocer en profundidad la obra de Guidi, la exposición dibuja una amplia constelación, incluyendo sus trabajos iniciales en blanco y negro realizados durante su adolescencia (1956-1957); las experimentaciones que cobrarán importancia a partir de los años sesenta, como las articuladas en torno a sus “diacronías” (1969-1970), o su serie sobre la noción de fachada (1971-1982), así como diversas fotografías tomadas entre 1975 y 1981 que se exponen ahora por primera vez.

Da zero también reúne obras en color realizadas en 6 x 6 a principios de los años ochenta, entre las que destaca *Preganziol* (1983); dedicando la selección más amplia al formato que desde entonces caracteriza mayoritariamente su práctica, el 20 x 25, que empieza a utilizar durante sus exploraciones a lo largo de la Via Emilia y la Strada Romea, así como en los territorios industriales de la Emilia-Romaña y el Véneto.

Como se refleja en sus libros, las investigaciones más personales se hallan estrechamente interrelacionadas con proyectos surgidos de encargos públicos, como, por ejemplo, los resultantes de su colaboración con el IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia) —en este caso, los dedicados a la vivienda social INA-Casa (1999) y Ater (2002)—, o por invitación del CCA (Canadian Centre for Architecture) de Montreal, lo que dio origen una larga investigación sobre la Tomba Brion del arquitecto Carlo Scarpa que se prolongaría durante un decenio (1997-2007), y cuyas notas de trabajo, expuestas en facsímil, pueden leerse por primera vez traducidas al castellano.

Dentro de este conjunto de obras, fruto de su constante interés por los espacios de su propia cotidianeidad, también destacan aquellas fotografías derivadas de su labor como docente, que marcan tanto un tiempo compartido con sus alumnos como los espacios de transmisión del saber que, en su caso, han estado especialmente vinculados a la Universidad de Venecia y a la

Facultad de Bellas Artes de Rávena, así como a los talleres de fotografía organizados por el Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia (CRAF) de Spilimbergo, o por la asociación Linea di Confine, creada por Guido Guidi, Paolo Costantini y William Guerrieri, en 1990; una plataforma desde la cual desarrollarán un programa editorial y pedagógico fundamental para la renovación de la cultura fotográfica italiana.

Por otra parte, si el ámbito geográfico de su exploración ha estado en gran medida circunscrito a los territorios de la Emilia-Romaña y el Véneto, *Da zero* también permite conocer trabajos más recientes, como los desarrollados en Cerdeña, u otros menos difundidos o inéditos, como el que realiza durante su primer viaje a España en 1981, o el que dedica a los paisajes de la ciudad difusa que median entre los centros urbanos a lo largo de una antigua ruta de peregrinación que unía San Petersburgo con Finisterre, recogido en su proyecto *In Between Cities. Un itinerario attraverso l'Europa 1993-1996*.

Completan esta selección de fotografías todas las monografías de Guido Guidi hasta la fecha, así como diversas publicaciones corales surgidas de la labor promovida por Linea di Confine y la proyección de un vídeo creado con ocasión de esta exposición.

Sala 1

El contexto artístico que se perfila en los años sesenta en Italia, cuando Guido Guidi empieza a dedicarse a la fotografía, es extraordinariamente fértil y marca los inicios de su trayectoria en sintonía con su formación académica, en la que confluirán los estudios de arte, arquitectura y diseño. Profesores como Carlo Scarpa, Italo Zannier o Bruno Zevi se convierten en figuras fundamentales para Guidi y contribuirán a que en su práctica fotográfica comience a forjarse desde entonces una singular tesitura artística y teórica, marcada tanto por el ideario de la Bauhaus como por la noción de vernacular asociada a la fotografía norteamericana.

Esta formación, junto con el interés por el dibujo y la pintura antigua, que Guidi cultiva desde muy joven, se traducirá en un trabajo que, sin renunciar al diálogo con la tradición fotográfica —un aspecto clave en su obra—, se aborda desde continuas

relecturas críticas del medio en clara disidencia con las lógicas del fotoperiodismo y de la fotografía comercial; una circunstancia que —como sucedió a otros autores de su generación— situará sus contribuciones, en un primer momento, en un territorio poco definido, y tan solo con los años llegará a conquistar un espacio propio en la consideración de la creación fotográfica como lugar de pensamiento visual.

Algunos ejemplos iniciales de su dinámica experimental, esencialmente reflexiva en torno a las temporalidades fotográficas, los encontramos en la modalidad con la que evidencia el aspecto heterocrónico del medio: escribiendo en los márgenes de sus propias fotografías tomadas de adolescente, o emulando irónicamente el formato panorámico por el que ha quedado fascinado al ver el film de Jean-Luc Godard *Deux ou trois choses que je sais sur elle* (1967). Su argucia para lograr una panorámica utilizando dos tomas casi simultáneas puede recordar a las antiguas imágenes estereoscópicas, pero sus diacronías suponen, sobre todo, una alegre irreverencia respecto a la idea de instante decisivo.

De forma igualmente significativa, a principios de los años setenta Guidi descubre el trabajo de Walker Evans. Una referencia cardinal a partir de entonces que le animará a poner en valor su propia sensibilidad hacia la idiosincrasia paisajística, arquitectónica y urbanística de los territorios de su experiencia cotidiana.

Sala 2

La vinculación de Guidi con la Universidad de Venecia, donde asiste a diversos cursos, no hará sino intensificarse a partir de 1970, cuando empieza a trabajar como fotógrafo técnico en el Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV). Paralelamente, en estos años prosigue sus indagaciones en torno a las temporalidades fotográficas, transgrediendo aquellas modalidades normativas que entonces regían cómo *debía* fotografiarse *correctamente*; en parte, por un innato sentido anárquico, pero, sobre todo, porque estas experimentaciones constituyen un aprendizaje fundamental sobre el medio fotográfico, tanto en el sentido práctico como en el filosófico. Además de la influencia de Italo Zannier, con quien continuará manteniendo un intenso diálogo, el encuentro con



S. Mauro in Valle, 1956
 Per la foto in questa foto, sono
 i miei amici e parenti e una delle
 mie sorelle fotografate
 con me e mio c. e b. e i miei
 da un anno riparte in 1956
 Questa storia è stata fatta nel 1956

San Mauro in Valle, 1956



Cervia, 1983

Nathan Lyons, fundador del Visual Studies Workshop, durante un seminario organizado por *Venezia' 1979 la fotografia*, también le incita a proseguir con prácticas menos ortodoxas a través de las cuales ensaya enfoques seriales afines al arte conceptual.

Por otra parte, sus lecturas sobre el Zen y el cultivo de un estado de atención perceptiva agudizado contribuirán a que, a partir de ese momento, los intervalos entre los objetos, los vacíos y la mutabilidad de la luz se conviertan en aspectos esenciales de su reflexión. Su interés por indagar lo que se revela en la repetición continuada de una toma de tipo secuencial también decanta su inclinación por los momentos *menos* decisivos; entre otras razones, porque está persuadido de que, tanto en la esfera doméstica como en el espacio público, cualquier detalle puede ser importante. No mirar por el visor puede, en este sentido, proporcionar información inesperada sobre aquello que de otra forma habría pasado desapercibido; mientras que, en las fotografías que realiza en su primer viaje a España, es en los bordes de la carretera o en los lugares de tránsito donde se despliegan auténticas escenas convocadas por la atención a los microacontecimientos presuntamente irrelevantes o por la reiterada interrogación hacia los signos que puntúan los paisajes.

Sala 3

En diversas ocasiones, Guido Guidi ha expresado la profunda emoción que le causó aprender en el colegio que el ábside de la iglesia de San Appollinaire in Classe, en Rávena, estaba orientado hacia el Este. El interés por la luz, la rotación de los astros, así como sus interpretaciones de la iconografía de los mosaicos bizantinos y la pintura del primer Renacimiento que visita habitualmente cerca de Cesena, irán tomando un lugar cada vez más significativo en su trabajo. Las frecuentes referencias a Leon Battista Alberti a propósito de la perspectiva y sus consideraciones en torno a la ventana como lugar central de la representación occidental así lo ponen de manifiesto; aunque estos aspectos nunca se hallen desvinculados de la atención a los orígenes de la fotografía, ni de sus experimentaciones sobre las materialidades del medio fotográfico, que también ensayará con cámaras construidas por él mismo.

En la serie que lleva por título *Preganziol* (1983), la dimensión procesual de su trabajo y el calado de sus investigaciones alcanzan una hondura especialmente relevante. En el constante flujo de aparición y disolución que implica el paso del tiempo, la cámara puede captar mucho mejor que el ojo humano la transformación de las cosas. A su vez, es a través de la insistencia de la mirada en sus detalles más ínfimos como puede ser detectado aquello que resulta invisible a la vista: una suerte de Anunciación —laica— que daría entrada a lo inconmensurable, a aquello que escapa a toda medida.

Esta dimensión mística, cuando sobreviene, es siempre inesperada y no se manifiesta necesariamente de forma explícita o inmediata. Por lo demás, sus fotografías no vienen programadas de antemano y no pretenden articularse en un relato. Para Guidi, fotografiar es una forma de comprender el acto de ver en su *durante*, aunque en este proceso se haya preocupado muy especialmente de no dejarse perturbar demasiado por lo que ya sabe. Incierto sobre aquello que observa, atento a la red de relaciones sensibles que se generan en el espacio vivido, es gracias a la cámara que, paradójicamente, puede darse una forma de ver menos automatizada. Quince años más tarde, este enfoque marcará de forma drástica su aproximación a la obra de Carlo Scarpa en su análisis de la Tomba Brion.

Sala 4

Es a principios de los años ochenta cuando Guidi desarrolla más sistemáticamente su investigación en los territorios menos atendidos de la Emilia-Romaña. A lo largo de la Via Emilia —la antigua calzada que enlaza Parma y Rímini con localidades más pequeñas— y de otras carreteras secundarias de la región que recorre con frecuencia aparecen motivos recurrentes: las edificaciones anónimas, sus fachadas y los reflejos antropomórficos, así como los signos de un alfabeto ancestral inscrito en el paisaje viario que, en sus formas geométricas, sigue dialogando con iconografías de la pintura antigua. Estas exploraciones en los espacios de su cotidianeidad también suponen volver a mirar *de cero*; no solo por el uso del color, que ya venía experimentando

desde los años setenta, sino también por el formato. En 1982 se autoconstruye una cámara 20 x 25 en madera contrachapada que usará hasta 1985, fecha en la que adquiere una cámara Deardorff, con la que sigue trabajando a día de hoy.

Si la claridad casi táctil que le ofrece el gran formato y el positivado por contacto responden esencialmente a una suerte de devoción hacia las cosas consideradas más irrelevantes y a su deseo de describirlas con la máxima exactitud, Guidi también defiende que trabajar con un formato en cierto modo “extemporáneo” es una forma de seguir dialogando con figuras históricas como Timothy O’Sullivan, Eugène Atget o Walker Evans. La precisión del 20 x 25 no impide, sin embargo, que se sigan produciendo algunas “infracciones” o usos supuestamente “incorrectos” de la cámara, que, como la sombra circular del objetivo, a veces perturban la ilusión de transparencia del registro documental. No sin ironía, Guidi argumenta que su cámara no siempre quiere obedecerle, es rebelde y maleducada; aunque por lo general prefiera seguirla en sus malos hábitos.

Sala 5

Uno de los periodos más prolíficos en la trayectoria de Guidi es posiblemente el que se extiende a lo largo de los años noventa, momento en que compagina sus indagaciones personales con frecuentes encargos públicos, muchos de ellos surgidos de las investigaciones del IUAV en Venecia o el CRAF de Spilimbergo.

La Strada Romea, que recorre semanalmente entre Cesena y Venecia para ir a trabajar a la universidad, se convierte en un campo de exploración de extraordinaria intensidad donde prosigue sus observaciones en paisajes tan concretos y específicos materialmente como inciertos en su definición teórica, a la vez que comienza a profundizar en los territorios postindustriales, como el área petroquímica de Porto Marghera, en las afueras de Venecia, o en las periferias de Rimini y Cesena. Por otra parte, su interés por los intervalos urbanos adquiere otra escala geográfica en el proyecto que desarrolla con el arquitecto Marco Venturi entre 1993 y 1996, que les llevará a recorrer la antigua ruta de peregrinación que une San Petersburgo con Santiago de Compostela.

Como ya habían empezado a ensayar colegas norteamericanos, como Stephen Shore, Lewis Baltz o John Gossage, Guidi también elige trabajar en zonas infrarrepresentadas; no por el deseo de “descubrir las” o monumentalizarlas, sino porque constituyen una suerte de zona franca menos lastrada por referentes estéticos, donde poder mirar sin tantos condicionamientos. Este enfoque que Guidi adopta desde sus inicios y que arraiga tanto en una atención a las culturas materiales como en un interés por la experiencia fenomenológica ocupa, a principios de los noventa, un lugar atípico en el contexto italiano. Entre otras razones porque la singularidad con la que él emplea el gran formato en lugares desprovistos de interés patrimonial no responde a un propósito informativo o denunciatorio de un paisaje en declive. Por el contrario, su práctica esencialmente procesual se formula desde la disolución de una idea de imagen fotográfica que sintetiza o generaliza determinados motivos en una definición cerrada. Por todo ello, a la difusión de la compleja tesis visual y teórica de sus planteamientos contribuirán notablemente unos pocos críticos e historiadores de la fotografía, como Italo Zannier, Roberta Valtorta y, muy especialmente, Paolo Costantini. En los años sucesivos, también serán de gran importancia las aportaciones de Antonello Frongia y Nicoletta Leonardi.

Sala 6

La estrecha vinculación de Guidi con el departamento de urbanística de la Universidad de Venecia, con el que colabora asiduamente, está en el origen de encargos como los que realiza por invitación de la profesora Paola de Biagi en torno a la vivienda social.

El proyecto dedicado al programa INA-Casa surge en el contexto de una exposición sobre este plan arquitectónico y urbanístico, desarrollado entre 1949 y 1963 en diversas ciudades Italianas. Como pondrán de manifiesto las investigaciones del IUAV, la relevancia de este programa destinado a las clases trabajadoras no reside únicamente en su alcance geográfico, sino también en la importancia otorgada a la idea de barrio como espacio público esencial para forjar una comunidad cohesionada.



Casemurate, 1986



Accademia di Belle Arti, Ravenna, 2005

A su vez, a finales de los años noventa también se hacía necesario un debate sobre las condiciones de degradación de sus edificios y las posibles políticas de conservación de este patrimonio.

Guidi responde a estas cuestiones de forma coherente con su práctica, es decir, con modalidades poco habituales en este tipo de encargos fotográficos al servicio de una investigación científica. Tanto en su trabajo de 1999 sobre INA-Casa como en el que dedica en 2002 al ATER, un proyecto arquitectónico de principios del siglo xx centrado en Trieste, evita ilustrar motivos preestablecidos, se desvincula de la representación de determinadas problemáticas, y tampoco se presta a ofrecer una catalogación de las condiciones de las viviendas y sus habitantes; lo cual no le impide retratarlos o aproximarse con meticulosidad a aspectos materiales y espaciales de estas edificaciones. Es precisamente desde esta aproximación, enraizada en lo concreto y lo singular de la experiencia del ver y el estar en el lugar, como sus fotografías abren nuevos campos interpretativos en una reflexión más amplia sobre temas urbanos y sociales.

Sala 7

En paralelo a sus continuas indagaciones fotográficas en torno a Cesena y Venecia, a partir de los años noventa, irán adquiriendo creciente importancia en la trayectoria de Guidi la labor docente y la actividad editorial. Estas vertientes se unen en el proyecto Linea di Confine, plataforma a través de la cual se organizan numerosos laboratorios de creación fotográfica con autores de renombre internacional, cuyo encuentro con las nuevas generaciones dará lugar a numerosas publicaciones corales.

En lo que respecta a la ideación de sus libros monográficos, como, por ejemplo, *Rimini Nord* (1991), *Varianti* (1995) o *SS9* (2000), en cuyo planteamiento gráfico y editorial Guidi participa muy directamente, es en su forma de secuenciar imágenes donde su pensamiento visual se prolonga exponencialmente. Por otra parte, claro reflejo de una práctica fotográfica fundamentada en su experiencia vital, sus ediciones diluyen cualquier distinción entre el trabajo personal y el encargo público. Los interiores domésticos conviven con fotografías de paisajes industriales o de los espacios de enseñanza, en cuyos muros también quedan inscritas sus lecciones.

Lugar de atención privilegiada, es sobre una de las paredes de la casa familiar donde, en 1999, capta un fenómeno óptico descrito por Aristóteles que nunca había contemplado con sus propios ojos. Justo a tiempo, antes de que se desvanezca, logra capturar cómo, durante un eclipse de sol, la luz filtrada por las hojas de los árboles se proyecta en forma de sutiles y múltiples lunas. Estas imágenes quedarán recogidas en una de sus publicaciones más recientes: *Lunario 1968-1999* (2020).

Sala 8

Una de las figuras cardinales en el pensamiento visual de Guido Guidi ha sido el arquitecto Carlo Scarpa, al que conoce durante sus estudios en Venecia. El interés por su trabajo, fundamental desde sus inicios, se intensificará notablemente a partir de 1996, al recibir del Canadian Centre for Architecture de Montreal (CCA) el encargo de fotografiar diversas obras del arquitecto. De todas ellas, será en la Tomba Brion, en San Vito Altivole, diseñada por Scarpa a finales de los años sesenta, donde el estudio de Guidi se prolongará, más allá del encargo, durante casi un decenio.

Como destaca en sus notas de trabajo, para Guidi la Tomba Brion no fue concebida únicamente como una arquitectura para ser vista, sino también como una “máquina para mirar”, y se acerca al complejo funerario a través de una modalidad que, a su vez, ha aprendido del pensamiento de Scarpa. Es precisamente a través del enfoque procesual, volviendo infinitas veces en distintas horas del día y estaciones del año, concediendo la máxima atención a la mutabilidad de la luz natural y sus metamorfosis, como de forma paulatina logra reconocer y dar visibilidad a posibles reflexiones del arquitecto que habrían pasado desapercibidas a los numerosos visitantes y especialistas. Un modo también de rendir homenaje al conocimiento recibido, así como de experimentar sinestésicamente esta obra, auténtica condensación de sabiduría hermética y pieza culminante del intenso recorrido de Scarpa.

Una serie más reciente es la que realiza una tarde de octubre, en 2006, frente al portal del IUAV de Venecia, diseñado por Scarpa aunque edificado póstumamente. La secuencia capta los movimientos de la luz cambiante, las formas irregulares del flujo

de estudiantes de paso frente a la entrada de la universidad, a la vez que recoge las sombras alargadas proyectadas en diagonal por las columnas de la vecina —aunque fuera del encuadre— Chiesa dei Tolentini. Un entrelazamiento que Guidi ha querido señalar a través del contrapunto de una fotografía tomada muchos años antes, en 1983, y cuya posición en la muestra, a modo de bisagra, enlaza dos cuerpos de trabajo dedicados a Scarpa, haciendo reverberar nuevos significados en torno a la transmisión de herencias y saberes.

Sala 9

En los últimos diez años, la trayectoria de Guido Guidi ha estado especialmente marcada por una significativa proyección internacional, en gran parte gracias a la difusión de sus libros. Ello ha contribuido a que se haya dado a conocer una parte importante de su inmenso archivo, a la vez que ha permitido el acceso a proyectos muy recientes, como el que lleva a cabo en Cerdeña en 2011 gracias a un encargo público, o las series realizadas en su casa de Ronta.

En ambos casos, más allá de las diferencias, Guido Guidi vuelve sobre sus pasos para mirar de nuevo invocando al *cero*, a sabiendas de que se trata más de un estado de disponibilidad que de un imperativo de hacer *tabula rasa*. Vuelve a Cerdeña, fotografiada en blanco y negro en el verano de 1974, y lo hace ahora con su habitual cámara analógica y con una digital, que, a pesar de sus reticencias, ha decidido probar; y vuelve también a fotografiar, como no ha dejado de hacerlo a lo largo de los años, su estudio de Ronta, en cuyas puertas pueden leerse anotaciones sobre ideas y procesos. Ambos trabajos tejen nuevas resonancias con algunos signos ya presentes en sus primeras fotografías. La A dibujada por un poste de luz; la V tantas veces vislumbrada como analogía del cono óptico, o la Z, asociada a las simbologías del tiempo y que Guidi sigue descubriendo en el perfil de un listón de madera o en las pinturas de Giorgione. Signos de un alfabeto inagotable y huidizo que abrazan la mirada del espectador para seguir siendo descifrados.

**INSTITUT DE CULTURA
DE L'AJUNTAMENT DE BARCELONA**

**Teniente de Alcaldía de Cultura,
Educación, Ciencia y Comunidad**
Jordi Martí

**Gerente del Institut de Cultura
de Barcelona**
Mònica Mateos

Directora de Tejido Cultural
Anna María Ramírez

**Directora de Innovación,
Conocimiento y Artes Visuales**
Eva Soria

Jefe de los Centros de Artes Visuales
Rosa Morlà

**Director de La Virreina
Centre de la Imatge**
Valentín Roma

EXPOSICIÓN

Guido Guidi. DA ZERO
Del 15 de octubre de 2021
al 16 de enero de 2022

Comisaria
Marta Dahó

**Coordinación y producción
de la exposición**
Laura Casal

Administración
Begoña Zarrias

Comunicación y prensa
Laia Carbonell
Matias Rossi
Premsa ICUB

Conservación preventiva
Samuel Mestre
Yasmin Margaleff

Diseño gráfico de la exposición
Carolina Trébol

Diseño expositivo
Mariano Andreani

Diseño gráfico de la comunicación
Hermanos Berenguer
Todojunto

Impresor
Luca Mugellesi
Silvio Grilli
Guido Guido

Paspartús
Formula Servizi – Forlì, Italy

Audiovisuales
Marlon Sartore
Mariano Sartore

Producción gráfica de la exposición

EGM Laboratoris color

Producción material de comunicación

Agpograf

Print it! Bcn

Publiservei, S.L.

Montaje e iluminación

TAT_lab

Traducciones

TAU Traduccions

Subtítulos

Sounds and Words

Transportes

Feltrero

Seguros

Axa Art

Agradecimientos

Edward Ball

Rachele Biagini

Irene Crocco

Nicole Marchi

Rocío Peñalta Catalán

Mariano Sartore

Marlon Sartore

Charlotte Schepke

Manuel Serra

Anna Vittoria

Marta Zoffoli

Con la colaboración de

VIASATERNA ARTE CONTEMPORANEA — MILANO

LARGE GLASS, LONDON

La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horario: de martes a domingo
y festivos, de 11 a 20 h
Entrada gratuita



#GuidoGuidi
@lavirusreinaci
barcelona.cat/lavirreina