

K

é

n

o

s

i

s


CENTRO
DE FOTOGRAFÍA
ISLA DE TENERIFE

30 AÑOS
1989 - 2019

TEA
tenerife espacio de las artes



CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife

Pedro Manuel Martín Domínguez

Consejero Insular del Área de Carreteras, Movilidad, Innovación y Cultura

Enrique Arriaga Álvarez

Director Insular de Cultura

Alejandro Krawietz

Consejo de Administración de TEA

Carmen Luz Baso Lorenzo, Enrique Arriaga Álvarez, José Carlos Acha Domínguez, Liskel Álvarez

Domínguez, María José Belda Díaz, Ruth Acosta Trujillo, Verónica Messeguer del Pino.

EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Gerente

Jerónimo Cabrera Romero

Director Artístico

Gilberto González

Asistencia a la Gerencia

María Milagros Afonso Hernández

Conservador Jefe de la Colección

Isidro Hernández Gutiérrez

Área Jurídica

M^a Mercedes Padilla Quintana

Departamento de Actividades y Audiovisuales

Emilio Ramal Soriano

Departamento de Educación

Paloma Tudela Caño

Departamento de Producción

Estíbaliz Pérez García

Protocolo y Relaciones Externas

María Marrero Valero

Diseño Gráfico

Cristina Saavedra (S.A. de Cultura del Cabildo

Insular de Tenerife)

Director de Mantenimiento

Ignacio Faura Sánchez

Jefe de Mantenimiento

Francisco Cuadrado Rodríguez

CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE TENERIFE (CFIT)

Departamento Administrativo CFIT

Rosa Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT

Emilio Prieto Pérez

SERVICIOS EXTERNALIZADOS

Área de Registro CFIT

Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Área de Registro Colecciones

Vanessa Rosa Serafin (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Comunicación

Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

Esta publicación recoge los procesos de trabajo y reflexiones posteriores a FOTONOVEMBRE 2017 bajo el título de KENOSIS

Director Artístico FN2017

Gilberto González

Equipo Curatorial

Sigal Barnir, Lola Barrena Delgado, Néstor Delgado Morales, Mayte Henríquez, Charlotte Huddleston, Michy Marxuach, Fernando Pérez

Coordinación Técnica

Israel Pérez López Equipo Externo

Diseño e imagen

María Requena Durán Equipo externo

Coordinación Documentación, Imágenes y Textos

Sara Lima (INTEGRA CEE)

Coordinación Editorial

Néstor Delgado Morales Equipo externo

Asistencia Técnica a la curaduría

Dailo Barco Machado Equipo externo
Vanessa Rosa Serafín ((INTEGRA CEE)
David Zuera Belsué Equipo externo

Administración

Cristina Reina Padrón (powerman)

Difusión y Comunicación

Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)
Beatriz Rodríguez

Web

Juan Manuel Pérez Equipo externo

Montajes

Juan Pedro Ayala, Juan Carlos Batista, Berto Concepción, José A. Delgado Domínguez, Dos Manos, Federico García Trujillo, José Ángel Hernández Marrero, Javier Sicilia, Juan José Valencia, David Zuera Equipo externo

Asistencia Audiovisual

EAV Estudio Audiovisual

Transportes

Transfèrex, Loyter, Esmenso

Seguros

MAPFRE, AXA

CATÁLOGO

Producción editorial

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Editor

Néstor Delgado Morales Equipo externo

Dirección de Arte, diseño gráfico y maquetación

María Requena Durán Equipo externo

Traducciones

Lambe & Nieto

Impresión

Gráficas Sabater

© De los textos sus autores

© De las imágenes sus autores

© VEGAP para las reproducciones autorizadas

DEPÓSITO LEGAL: TF134-2020

ISBN: 978-84-120485-1-3

© TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

ÍNDICE

11 **Kénosis**

17 **Intersecciones Criollas**

23 **Before is now—Ko Muri Ko Nāianeī**
Curada por Charlotte Huddleston

57 **It Is No Dream**
Curada por Sigal Barnir

90 **Una cierta investigación sobre las
imágenes: building ghost transmission**
Curada por Michy Marxuach

**El Archivo infinito:
documentos, monumentos y mementos** 146
Curada por Mayte Henríquez

Épicas enanas 162
Curada por Gilberto González

Monstruos y fósiles 208
Curada por Néstor Delgado

**La vi con paraguas y pensé que llovía.
Ensayo verosímil sobre el reflejo, la
interferencia y la fotografía** 232
Curada por Lola Barrena

La realidad es una sola 260
Curada por Fernando Pérez

Kénosis

La propuesta de agrupar la sección oficial de Fotonoviembre 2017 bajo un mismo título partía del uso que hizo Jacques Derrida de este término en una entrevista publicada en la compilación *Theorie der Fotografie IV, 1980-1995*. El filósofo no solo define a la fotografía, sino también a la literatura, a la pintura y al dibujo como cenotafios de algo que ocurrió, que ya no existe. Por tanto, lo que vemos, o lo que leemos, es sólo un modo de hacer visible lo ausente. “Se conserva el archivo de algo (de alguien o de algo) que ha ocurrido una vez y se ha perdido, y se conserva así, tal cual, como lo no conservado, una especie de cenotafio o, en suma: un túmulo vacío [...] Pero ¿hay túmulos que no sean cenotafios? y ¿Fotografía sin Kénosis?”¹.

A su vez la etimología de *Kénosis* deriva del término griego *ΚΕΝΩ*, vacío. San Pablo de Tarso lo invoca para hablar de cómo Jesús Cristo, se despoja de su divinidad para someterse a la voluntad del Padre. En teología, el término ha sido fuente de controversia porque sirvió entre otros a Lutero como uno de los elementos sobre los que fundamentar su reforma al permitirle cuestionar la posición que se asignaba al creyente en su relación con Dios. Para el monje alemán, justifica el paso de una visión teocrática a una antropocéntrica en la que dicha relación no tendría por qué estar necesariamente mediada por la divinidad. Si aplicáramos el símil a nuestra posición frente a la imagen, nos veríamos obligados entonces a cuestionar todo el aparato que nos hace ver cómo vemos. El ejercicio se hace enormemente complejo porque ¿cómo podemos describir ese dispositivo? Esta publicación intenta recoger una serie de reflexiones que en ocasiones *a posteriori* y, en otras, desde un principio intentaron si no responder, al menos abrir ese debate en cada una de las exposiciones y acciones relacionadas.

Por lo demás, la definición de Derrida podría entenderse desde el sentimiento de pérdida de aquello que aconteció y no volverá a ocurrir. Sin embargo, es otra dimensión la que nos interesa para deshacer cualquier atisbo de nostalgia: si esas imágenes son cenotafios, ¿dónde está el cadáver? ¿Qué fue del cuerpo? ¿Cuál es el relato y la estructura que sustenta este ejército de zombis que son solo un espectro inanimado de lo que supuestamente ocurrió?

1 Amelunxen, H. (ed.) (2000) *Theorie der Fotografie IV, 1980-1995*. Múnich: Schirmer/Mosel. (Tengo que preguntarle a Gilberto la página)

Así, las conversaciones con quienes participaron en este debate previo a la formalización expositiva comenzaban “poniendo sobre la mesa” tres fotografías y una advertencia. Frente a la verosimilitud material de cada una de ellas, el espectador debía mantenerse en guardia por distintos motivos. La primera era una de las tantas imágenes del crucero de guerra de la marina norteamericana Maine hundido en La Habana en 1898; la segunda muestra a un joven junto a André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret, durante su visita a Canarias en 1935, y la tercera un fotograma de *Conical intersect* (1975) de Gordon Matta-Clark. Las tres imágenes, las tres fotografías, reproducidas hasta la saciedad en diferentes contextos, son interpretadas y clasificadas de forma distinta según los intereses a los que sirvan. En ellas parece prevalecer tanto lo representado como su contrario.

La primera fotografía del pecio del Maine es en sí misma la excusa para comenzar la Guerra Hispanoamericana, que supone el pistoletazo de salida de la expansión colonial de los Estados Unidos. Una catástrofe con casi toda probabilidad accidental, pero que desemboca en una imagen que debía hacer finalmente verosímil y justificada la campaña del todopoderoso y pro-belicista magnate Randolph Hearst (1863-1951) y que perseguía que el nuevo imperio pudiera controlar el Caribe y, así, el acceso al futuro Canal de Panamá.

En la segunda, tomada por Eduardo Westerdahl (1902-1983), aparece asiendo las riendas de un camello Domingo López Torres (1910-1937) junto a toda esa serie de personajes de la vanguardia europea ya mencionados. Al poeta le quedaba poco tiempo, sería asesinado poco después tras el inicio de la Guerra Civil, al ser miembro del Partido Socialista. Por todo lo que simbolizaba esa foto, también cabe pensar en las inocentes aspiraciones cosmopolitas de un grupo de jóvenes intelectuales de provincias. Sin embargo, la interpretación de esta foto, en clave local, es leída como la bendición de las vanguardias europeas a la propia existencia de un marco cultural insular que pueda ser homologable con lo europeo y que, en cierta forma, justifica la propia creación de un centro como TEA.

En la tercera, un fotograma de *Conical Intersect*, vemos encerrada la paradoja de cómo las acciones de Gordon Mata-Clark (1943-1978) para denunciar las maniobras especulativas del urbanismo contemporáneo, en concreto la construcción del Centro Pompidou para rehabilitar la zona de Les Halles, quedan registradas como imágenes que, traducidas a objetos, son susceptible de convertirse en mercancía que puedan alimentar al intrincado mercado del arte.

Como respuesta a la supuesta verosimilitud de la fotografía, las exposiciones que conformaron *Kénosis* podrían entenderse como ejercicios que persiguen el desmantelamiento de la imagen, pero quizá sería más correcto pensar que simplemente pretendían, volviendo al término usado por Derrida, desentrañar qué voluntad y con qué forma opera en la fotografía: la del espectador, la de quien toma la imagen o la de quien la muestra.

Tanto *Una cierta investigación sobre las imágenes* como *La vi con Paraguas y supuse que llovía*, curadas por Michy Marxuach y Lola Barrena respectivamente, desentrañan un análisis de la fisicidad del objeto-foto e incluso del propio término, para ahondar en el modo en que varía la voluntad de verosimilitud según la posición que ocupemos en el acto fotográfico —si puede llamarse así. Esto enlaza tanto con la propuesta de Sigal Barnir *It is no dream* como con *Before is Now—Ko Muri Ko Nāianei* de Charlotte Huddleston. Estas dos exposiciones partían de la idea de Nación como una construcción reciente que requiere de la imagen como cómplice necesario sobre la que constituirse. Ellas narran, así, procesos archivísticos contrapuestos que apuntalan o hacen evidente la obsolescencia del concepto de identidad y pertenencia. De forma más concreta, Fernando Pérez a través de *La Realidad es una sola* y yo mismo en *Épicas enanas*, intentamos evidenciar cómo se estructura un dispositivo para ver como otro quiere que veamos. En el primer caso, las fotografías de Efraín Pinto configuran un relato predeterminado y concreto que busca en cada uno de los encargos que recibía certificar la existencia de una historia del arte canaria. Por mi parte, pretendía evidenciar la posibilidad de percibir el museo como una imagen fractal pero que acaba siempre volviéndose única y dirigista. Por último, Néstor Delgado y Mayte Henríquez, en *Monstruos y Fósiles* y *El Archivo Infinito* establecen una dicotomía paradójica. El primero, plantea un ejercicio que puede recordarnos a Aby Warburg, donde se establece la pervivencia casi perversa de unas imágenes que de modo recurrente acaban por volver una y otra vez. Es, precisamente, esa recurrencia de la que habla Mayte Henríquez con su “archivo infinito”, definiendo la memoria como el recurso más incierto del que nos dota nuestra mente.


En realidad, todo lo escrito en el párrafo anterior, podría haberse entrelazado de formas bien distintas y habrían surgido relaciones o lecturas que se me escapan porque, tal y como adelantaba Mayte Henríquez citando a Fernando Estévez, no hay ningún relato cierto si está fundamentado en la memoria. El riesgo que encontraba al hacer esta

publicación radica precisamente en que alguien entendiese que en ella existe una jerarquía y que pretendíamos que fuera aplicable al modo de ver la fotografía.

Este tiempo parece deslizarse hacia la oscuridad mientras se produce un despertar de conciencia abrupto y colectivo sobre el hecho de que nada de lo que estamos viendo parece ser nunca cierto. Cabe, como solución, recordar la mención que hace Jorge Luís Borges de Demócrito de Abdera en *Siete noches* quien se arrancó los ojos para que el espectáculo de la realidad no lo distrajera.

Gilberto González
Director de Fotonoviembre 2017





INTERSECCIONES CRIOLLAS
Curada por Gilberto González

Intersecciones criollas

Pero frecuentemente entre preguntar o leer han quedado ocultas tanto la propia materialidad del archivo como su propio poder simbólico.

Fernando Estévez

El término criollo hacía, en origen, referencia a los hijos de blancos nacidos en las colonias americanas. La palabra incorpora en su etimología tanto la idea de desplazamiento, como la necesidad de acomodo a un lugar nuevo. Paradójicamente, el término, en una especie de eclipse, va tomando significados distintos, aunque tangenciales, dependiendo del contexto social y geográfico en el que se utiliza.

Intersecciones criollas es un breve repaso por algunas imágenes que han formado parte de una galería recurrente y reiterada de la contemporaneidad en Canarias —sin que necesariamente “sean canarias”— y que parecen dar pie a una lectura cerrada de la historia cultural de las Islas. Sin embargo, cada una de esas imágenes parece incluir capas que se activan o desactivan, dependiendo del espacio que ocupen y la lectura que se haga de ellas. Al someterlas al filtro de algo tan escurridizo como la identidad colectiva o la individual, surgen puntos de sutura, pero también de ruptura, que evidencia la pugna por mantener relatos muchas veces contrapuestos y pretendidamente hegemónicos.









BEFORE IS NOW—KO MURI KO NĀIANEI
Curada por Charlotte Huddleston



Before is now—Ko Muri Ko Nāianeī

Conversación entre las artistas Fiona Amundsen, Dienneke Jansen y Natalie Robertson y la comisaria Charlotte Huddleston

Charlotte: La fotografía posee un potencial para tratar y representar nociones de realidad y verdad que está en el centro mismo de la investigación conceptual que, bajo el título de *Kénosis*, Gilberto González ha desarrollado para Fotonoviembre 2017. Creo que nuestra conversación debería arrancar desde nuestra forma de entender esa idea. Por e mpezar desde algún punto: las tres trabajáis con medios basados en la lente —de imagen fija y en movimiento—, usando técnicas propias de la práctica documental. Ese sería el hilo conductor de la exposición *Before is Now—Ko Muri Ko Nāianeī*, donde vuestro trabajo se centra en temas muy diversos: historias locales y culturales y sobre protección medioambiental; gentrificación, justicia social y derechos de los inquilinos de viviendas sociales; y la participación de Japón en el escenario bélico de Asia-Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial.

El concepto de *Kénosis* remite al uso que Jacques Derrida hace de ese término. Para Derrida, la fotografía es cenotafio de “algo que ha sucedido, que ha dejado de existir” y, en consecuencia, es una forma archivística.¹ Dice Derrida: “Se conserva el archivo de ‘algo’ que ha ocurrido una vez y se ha perdido, y se conserva así... una especie de cenotafio, un túmulo vacío... ¿Hay fotografía sin *Kénosis*?”² O sea, que la imagen se mantiene firmemente en el pasado, además de que, como Gilberto señala más tarde, debemos entender la posición de Derrida también desde el ángulo de la nostalgia —antaño considerada como enfermedad susceptible de causar la muerte. Es posible que hoy ese riesgo de la nostalgia esté viéndose superado por un sentimentalismo neblinoso que, en el momento de ver, es inmune a cualquier tipo de autoconciencia crítica.

Gilberto cita tres imágenes clave para esa forma de entender la *Kénosis*. Quiero centrarme en concreto en *Conical Intersect* (1975), de Gordon Matta-Clark. Me interesa el comentario de Gilberto de que tras la obra “se esconde la paradoja de cómo las acciones para denunciar las maniobras especulativas del urbanismo contemporáneo, una vez que quedan registradas como imágenes, son convertidas en mercancías para el voraz

1 González, G. (2017). ‘*Kénosis*’ *FOTONOVIEMBRE XIV Bienal Internacional de Fotografía de Tenerife (Guía)*, Tenerife: TEA Tenerife Espacio de las Artes, p. 9.

2 Derrida, J. (2010). *Copy, Archive, Signature, A Conversation on Photography*. California: Stanford University Press, p. 19.

mercado del arte”.³ Sin entrar en la cuestión del mercado del arte, quisiera plantear una reflexión más general sobre la mercantilización de la obra de arte y su contenido en el contexto expositivo. ¿Cuál es vuestra posición, como artistas de la exposición, frente al contenido, en muchas ocasiones delicado, de vuestro trabajo? Digo delicado porque entraña representar personas y sus vidas, sus luchas, sus traumas y porque, aunque vuestra práctica aborde hechos ocurridos en el pasado, está firmemente anclada en el presente y contempla, por tanto, un futuro. Ese posicionamiento fue crucial en nuestra respuesta a la invitación de exponer en Fotonoviembre 2017 y queda claro ya en el título *Before is Now—Ko Muri Ko Nāianei*—un título bilingüe, inglés y maorí— y en mi propuesta de considerar el archivo como una relación, pues el archivo no es un elemento a rescatar del pasado, sino algo con lo que estamos en relación, con lo que coexistimos. ¿Cómo conciliáis en vuestro trabajo la relación que mantenéis con quienes aparecen representados en vuestra obra, por un lado, y vuestra práctica de artistas que exhiben por otro?

Fiona: Es algo a lo que me enfrento todo el tiempo. Trabajo con historias y experiencias de múltiples capas, conectadas con relatos, experiencias y acontecimientos específicos del entorno Asia-Pacífico en la Segunda Guerra Mundial, lo que plantea importantes cuestiones éticas que tienen que ver, no solo con quién tiene derecho a representar y trabajar con esas historias, que tienen ya más de 72 años, sino también con



3 Ibid. González (2017), p. 11.

la complejidad de trabajar con ellas, traduciéndolas a imágenes a través del tiempo, la cultura y el lenguaje. A menudo me planteo cómo vivir esa ética en relación conmigo misma. Para mí, es importante situarme en mi trabajo, en la influencia que mi conexión personal con Japón ha ejercido en mí y en mi práctica, que aunque a lo largo de la última década ha ido modificándose, ha condicionado de forma esencial mi punto de vista sobre el teatro bélico Asia-Pacífico y mi interés por el tema. Soy plenamente consciente de que mi conexión subjetiva precisa de una mayor complejidad y alejarse de esa lógica simplista que da derecho a acceder a unas historias y experiencias que no son mías ni por propiedad ni por herencia. Al mismo tiempo, me dota de un marco desde el que reflexionar críticamente sobre la relación de ese teatro bélico del Pacífico con el presente, y sobre cómo trabajar éticamente con ello, con independencia de quién seas o de tu origen.

Conozco los dilemas éticos que mi obra plantea, no solo al espectador, también a mí misma. Cuando hablo de dilemas éticos me refiero, muy especialmente, al recurso a la lente en el abordaje de experiencias marginales que claramente no me pertenecen. Creo que es precisamente ahí donde la *conexión* adquiere su importancia real, pues es ahí donde empieza la relación. Es donde comienza la escucha, pero mediante la creación de imágenes. Dicho esto, creo que hay que tener cautela. Sé muy bien, y eso es importante, que incluso cuando se trata de dar cuerpo a una escucha, relación y conexión éticas, queda por resolver una lista de dudas que no dejan de inquietarte:

¿Estoy poniendo palabras en tu boca? ¿Pretendiendo que te conozco cuando no es así? ¿Estereotipándote, reinventándote, caracterizándote de forma equivocada, desde mi propio criterio, desde mi propia imagen? ¿Estoy corrompiéndote? ¿Estoy utilizándote solo para perfilar mis propios límites? ¿Estoy silenciándote otra vez, sin más, colocándome en tu lugar, usando tu voz, ordenándote hablar? ¿Alegando que te doy la voz en realidad te la estoy robando, además de robarte el derecho al silencio: ordenándote que te abras y compartas lo que sabes?⁴

Un tipo de cuestionamiento que es aplicable a cualquier tipo de relación —especialmente cuando interviene una cámara—, con independencia de que exista o no ese supuesto derecho a representarla. Quiero decir, con ánimo de ser ligeramente provocadora, que encuentro problemáticos

4 Barnett, C. (2015). *Kei Roto I Te Whare/On Housing: St Paul St Curatorial Symposium: Practice, Place, Research*. 12 - 30. Extraído de https://stpaulst.aut.ac.nz/_data/assets/pdf_file/0003/14988/2015-Curatorial-Symposium-papers_ST-PAUL-StGallery.pdf

los razonamientos que defienden que si existe un acceso genealógico —entre el creador de la imagen y los sujetos de esta—, las representaciones resultantes automáticamente serán, de algún modo, representaciones éticas. Y no hablo de lo importante que, para aquellas personas cuyas vidas, experiencias, cuerpos, narrativas, historias y culturas han sido una y otra vez marginadas y masacradas por la representación capitalista colonial blanca, es estar al mando de su propia imagen. Lo que digo es que nadie es inmune a la ética. Siempre hay necesidad de preguntarse “¿Estoy poniendo palabras en tu boca? ¿Pretendiendo que te conozco cuando no es así?”. Después de todo, ¿no son relacionales todas las representaciones?, ¿no empieza toda representación con una relación, ética o no?

Aplicando todo eso a los medios basados en la lente, creo que es importante que nos planteemos que las relaciones y la ética no son realmente propiedad material de una imagen. Quiero decir que, a pesar de la supuesta capacidad de la cámara para mostrar visualmente, la ética no



se ve. Lo que me lleva a pensar en una cámara que, más que ver, escuche, una idea que parte del cineasta maorí Barry Barclay, y muy en particular de su declaración: “Creo que haríamos bien en explorar más a fondo cómo conseguir la cámara escuchante. Como maorí, se me enseñó a escuchar. Te sientas a los pies y abres las orejas. No tienes ‘derecho a saber’. El conocimiento se te concede en el momento oportuno y en los lugares oportunos”.⁵ Barclay exploró ese y otros materiales relacionados en su texto *Our Own Image: A Story of a Māori Filmmaker* (1990), donde investiga cómo convertir con efectividad las formas de ser de los maoríes

⁵ Barclay, B. (2015). *Our Own Image: A Story of a Māori Filmmaker*. Minneapolis: University of Minnesota Press [publicado por primera vez en 1990]. p. 17.

en estrategias al servicio de métodos de cámara en la creación de cine documental.

Me interesa mucho esa idea de Barclay de que la cámara puede hacer posible una forma de escucha visual y ética. Pienso, sin embargo, que eso exige unas enormes dosis de confianza en relación con aquello –literalmente visible o no– que las imágenes muestran y en cómo se consigue todo ello. A lo que hay que sumar que con los dolorosos legados de la representación colonial aún tan presentes, todo resulta, inevitablemente, más complejo. No hay duda de que hemos de ser críticas con el papel –y los problemáticos orígenes– de la cámara como perpetuadora de una ideología capitalista imperial.

Me temo que me he metido yo misma en un jardín. Vuelvo a tu pregunta, Charlotte... No estoy segura de que las relaciones con las personas que represento en mi obra planteen de por sí una necesidad de reconciliación. Lo que se necesita es resistencia, resistirse a la urgencia de un escándalo representacional que haya que sacar a la luz, a arrebatar a alguien su agencia. Lo que me lleva de nuevo a la cuestión de la confianza: un término activo y dinamizado. Mi trabajo representa, indudablemente, experiencias y realidades vividas, pero no defiende que puedan conocerse plenamente a través de la cámara o de mí. Dicho esto, no obstante la incapacidad del trabajo para conocer algo en toda su amplitud, me interesa la posibilidad de emocionarme, de asumir una relación conectada y activa con la forma en que ese pasado de la Segunda Guerra Mundial se infiltra en el presente. Lo que supone también confiar en las personas con las que trabajo, pues ellas me confían sus historias, y confían en las obras que acabarán surgiendo de las conexiones continuas que *nosotras* formamos compartiendo memoria, relato y escucha. Pero para llegar a eso hay que poner la escucha por encima del conocimiento, del ver.

Dieneke: El archivo es temporal e infinito. Al igual que la fotografía, el archivo puede sugerir fijeza a través del contexto y unas relaciones de poder que, aunque sean siempre contingentes y relacionales, afirman agendas particulares. Mi pieza *90DAYS+ Why is it Necessary for You to Move?* adopta la idea del archivo vivo. Como Internet, no es, en sí misma, exhaustiva –las relaciones con las personas, las imágenes y la lucha se encuentran en permanente desarrollo. Tengo relación con el Tamaki Housing Group (THG) desde 2012, con mis primeras intervenciones sobre el terreno en forma de gestos políticos de apoyo a su lucha a favor de la vivienda pública y en contra de la gentrificación de la comunidad de Niki Rauti en Glen Innes, Auckland. Podríamos definir los métodos de trabajo



del proyecto como colaborativos, y si mi cámara estuvo presente durante los días que duró la ocupación de la casa de Niki, después de que la empresa que gestiona las viviendas del gobierno le hiciera llegar la nota de desahucio, es porque ella misma lo pidió.⁶ Niki dirige muchos aspectos del trabajo: desde qué grabar al montaje. Sin embargo, sería engañoso pensar que la relación de poder en la articulación de ese archivo es totalmente colaborativa. Yo he de estar en todo momento en control de los medios y herramientas de producción, lo que conlleva la responsabilidad de, además de observar la realidad, escuchar. Es a la vez una carga⁷ y un privilegio aceptar el papel de observadora de la realidad de esa comunidad y ser aceptada como un miembro no residente y fiable de este grupo activista en defensa de la vivienda. Hay, en el proyecto en su conjunto, un respeto mutuo; las dos partes somos archivistas, las dos partes estamos dando visibilidad a lo que la voz dominante esconde o arrasa.

En relación con el contexto expositivo, *90DAYS+ Why is it Necessary for You to Move?* archiva, no solo un año de resistencia al desahucio y la gentrificación: al mostrarlo en Tenerife sitúa los hogares demolidos en otra tierra colonizada, a 18.000 kilómetros de distancia. Niki Rauti me preguntó qué pensaría la gente de Tenerife sobre el trabajo, una pregunta que vale la pena plantearse. Las condiciones de vivienda, los ciclos de auge y caída de la inversión, la gentrificación y la expulsión de la pobla-

6 Para más información sobre este contexto, y sobre legislación relativa a la vivienda pública en general, ver sitio web de Tamaki Housing Group: <https://gihousing.wordpress.com>

7 En relación con la carga, ver Tagg, J. (1988). *The burden of representation: essays on photographs and histories*. Londres: Macmillan Education Ltd.



OCCUPY 17 JAN

ción local dominan los discursos urbanos como consecuencias desastrosas del tardocapitalismo. Tenerife sufre problemas parecidos, con la inversión en propiedad por parte de extranjeros y las adquisiciones británicas anteriores al Brexit. Las secuelas y herencias del colonialismo se manifiestan en la propiedad de la tierra y de la vivienda, y su indiferencia por la justicia social es evidente, históricamente y en la actualidad, tanto en Tenerife como en Aotearoa (Nueva Zelanda). ¿Qué pensarán los espectadores de la obra, sabiendo que Aotearoa se proyecta a menudo como un paraíso?

Desde una perspectiva más general, las instituciones públicas dedicadas al arte comparten, por su propio carácter, edificio y recursos, pero en lo concerniente al archivo, el riesgo de transmitir información sobre un grupo de personas indefensas frente a los socialmente poderosos está siempre presente. Si lo que deseamos es el cambio social, habrá que plantar cara también a esa relación de poder. Charles Esche habla de la oportunidad de usar las instituciones artísticas sociales democráticas como fuentes útiles de apoyo material, mientras se buscan estrategias que transformen nuestra manera de vernos a nosotros mismos y las estructuras de poder de nuestra existencia.⁸ El motor de mi práctica es el deseo de expandir las potencialidades del arte, de mantener las tensiones entre las críticas artística y social, de trabajar simultáneamente como artista/activista, provocadora cultural/productora cultural.

La fotografía documental social tiene una historia problemática en cuanto a su abordaje de la ética: en tanto que “trabajo social”, ha mantenido una cierta aura de beneficencia y ha *esencializado* al “otro” como alguien en necesidad de rescate.⁹ En consecuencia, más que con las po-

8 Bradley, W., & Esche, C. (2007). *Art and social change: a critical reader*. Londres: Tate Publishing, p. 22.

9 Rounthwaite, A. (2014). "In, Around, and Afterthoughts (on Participation): Photography and Agency in

líticas revolucionarias, las prácticas documentales expandidas presentan una relación histórica problemática con la moralidad, lo que para Okwui Enwezor se debería a que están atrapadas en el juego tautológico de ser documento y análisis.¹⁰ Conscientes de ello, mis métodos intentan forjar una relación más fuerte con las políticas revolucionarias, usando la cámara para generar espacio social y dar apoyo a la escucha. La relación no exige juicios morales, pero sí un *kaupapa* de respeto —acordado a partir de unos principios y valores fundacionales— que incluya la justicia social. Al margen de eso, esta forma de trabajar plantea dilemas éticos que tienen que ver con experiencias angustiosas y devastadoras que no son mías propias. La amenaza de perder la vivienda es algo desconocido para mí. Pero eso no me descarga del interés por el otro, ni me libra de mi responsabilidad: exige el tipo de escucha que Fiona defiende, “hay que poner la escucha por encima del conocimiento, del ver”.



Natalie: En la exposición, mi obra en vídeo *Waiapu – Confluence to the Sea* muestra una vista por encima de un río, que va siguiendo desde el punto de encuentro del Tapuaeroa y el Mata hasta la desembocadura del río Waiapu en Te Moananui a Kiwa (Océano Pacífico). El río atraviesa una crisis medioambiental. La deforestación iniciada en la última década del siglo XIX tuvo consecuencias de gran alcance, que continúan impactando en la tierra, la ecología del lugar y las vidas humanas, y seguirá

Martha Rosler 'Collaboration with Homeward Bound". *Art Journal*, 73(4), pp. 46-63.

10 Enwezor, O. (2008). "Documentary/Verite Bio-Politics, Human Rights and the Figure of "Truth" in Contemporary Art" en M. Lind & H. Steyerl (eds.) (2008). *Greenroom: reconsidering the documentary and contemporary art*. (pp. 62-103). Berlin: Sternberg Press.

haciéndolo en el futuro. Este tipo de catástrofe a cámara lenta¹¹ no surge de un único momento o suceso. En consecuencia, los impactos no son traumáticos en la acepción habitual del término, pero resultan evidentes tras cada tormenta, cuando acres de tierra erosionada se vierten en el río, o cuando, al soplar los vientos del nordeste en verano, un polvo inagotable se alza en remolinos desde el lecho degradado. Una visión superficial nos llevaría a pensar en la ausencia aquí de una relación. No hay personas representadas frente a la cámara. Sin embargo, para Ngāti Porou, mi tribu maorí, el río es una madre ancestral y el hogar de muchos seres. Asumir la tarea de “representar” a una madre ancestral exige un tipo de ética diferente del que aplicamos a un individuo. A principios de este año (marzo de 2017), se aprobó en Nueva Zelanda una ley que dotaba al río Whanganui de personalidad legal (Te Awa Tupua – Whanganui River Claims Settlement).¹² “Una persona legal es un ente que posee los mismos derechos y responsabilidades que una persona. En Nueva Zelanda hay una serie de entidades dotadas de personalidad legal, incluyendo empresas, fundaciones y sociedades”.¹³ El objetivo de la ley aprobada es reconocer la especial relación ancestral de los individuos de la tribu Whanganui con el río y, en consecuencia, “favorecer la protección y restauración duradera del río al convertirlo, a ojos de la ley, en una persona”.¹⁴ En su apartado segundo, la ley reconoce al río Whanganui “como un todo vivo e indivisible... desde las montañas hasta el mar, con todos sus elementos físicos y metafísicos”.¹⁵ Mi tribu ya firmó su propio Ngāti Porou Claims Settlement con el gobierno neozelandés en 2012, seguido en 2014 por el acuerdo del río Waiapu (Waiapu River Accord). Los acuerdos reconocen la relación sagrada que mantenemos con el río Waiapu y legislan para mantener un proceso de restauración.¹⁶ No obstante, como miembro de la tribu, no necesito que nuestro río tenga personalidad legal para actuar

11 Nixon, R. (2011). *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Cambridge, Mass. [u.a.]: Harvard Univ. Press.

12 Bajo el Tratado de Waitangi, firmado en 1840 por representantes de la Corona Británica y por muchos jefes tribales maoríes, aunque no todos, el Tribunal de Waitangi (un comité de investigación establecido en 1975) lidera el proceso de reclamación. El Tribunal atiende y procesa reclamaciones tribales dirigidas a enmendar rupturas, por parte de la Corona, de lo establecido en el Tratado de Waitangi.

13 Parlamento de Nueva Zelanda (15 de marzo de 2017). *Innovative bill protects Whanganui River with legal personhood*. Extraído de <https://www.parliament.nz/en/get-involved/features/innovative-bill-protectswhanganui-river-with-legal-personhood>

14 *Ibid.* Parlamento de Nueva Zelanda (15 de marzo de 2017).

15 Te Awa Tupua (Whanganui River Claims Settlement), Ley, 4 de marzo de 2017. (2017). p. 14.

16 Ngāti Porou and Te Runanganui O Ngāti Porou Trustee Limited como administrador de Te Runanganui O Ngāti Porou and the Crown Deed of Settlement Schedule: Documentos, (2010).

como si la tuviera. Por eso pregunto al río cuando trabajo. Pregunto a O Hine Waiapu, el espíritu femenino del río, hablo con los taniwha –las manifestaciones metafísicas de los guardianes del río. Os preguntaré cómo lo hago, sobre todo porque el río incluye todos los elementos que median entre las montañas, muchos kilómetros tierra adentro, y el mar. Mi gente viene de la desembocadura. Todo fluye hacia el mar. Camino hacia la desembocadura del río y explico en voz alta lo que hago. Me encuentro con los ancianos más veteranos de la tribu del río, converso con ellos sobre mi trabajo y les pido su *karakia*, sus bendiciones. Al finalizar el trabajo, lo llevo a los ancianos para mostrárselo. Les invito a las inauguraciones de exposiciones y a dirigir los encuentros ceremoniales con el trabajo en la galería. Trabajo con hablantes de nuestra lengua heredada para conocer más relatos del río contenidos en los archivos de historial oral.

La banda sonora de *Waiapu – Confluence to the Sea* es un canto melancólico entonado por Rhonda Tibble, una profesora de lengua y hablante de la lengua heredada, tataranieta de Materoa Ngarimu Reedy, una de las mujeres más veteranas de la tribu en el siglo XX. Es una *mōteatea*, una modalidad de oratoria narrativa maorí que se recita en forma de canción. Este tema, *He Tangi Mo Pahoe – A Lament for Pahoe*, habla de un joven que, al intentar cruzar el río Waiapu, se ve arrastrado río abajo por la crecida.¹⁷ Hundido hasta el fondo del lecho del río, golpeado por las piedras y lanzado luego hacia la desembocadura, el cuerpo sin vida de Pahoe lo acaba encontrando su abuelo entre la madera arrastrada por la corriente. El lamento es una expresión de duelo ante el desgraciado suceso. Es el archivo del conocimiento tribal, que lleva en su interior referencias relativas a especies de peces y a un antepasado ya fallecido. La canción se escribió en los años veinte del pasado siglo, pero seguramente fue compuesta muchos años antes, probablemente a finales del siglo XIX. Materoa grabó junto a otros muchas *mōteatea*, pero esta no estaba en los archivos.¹⁸ La decisión de revivir para esta obra una canción que la tribu había dejado de cantar, representa mi forma de mantenerme, en estos momentos, en una relación viva con nuestros ancestros.

17 Ngata, A.T. (1959). *Rongomaitu, Hone*, translated by Jones, Pei Te Hurinui. Song 32: *He Tangi Mo Pahoe, A Lament For Pahoe*. In Ngata, pirana Timpa, *Nga Moteatea: He Maramara Rere No Nga Waka Maha - The Songs: Scattered Pieces From Many Canoe Areas*. Auckland [N.Z.]: The Polynesian Society, A.H. & Amp; A.W. Reed, 1974.

18 McRae, J, & Jacob, H, citando a M. P. K. Sorrenson (2011) en *Nga Moteatea: An Introduction : He Kupu Anataki*, Auckland: Auckland University Press. M. P. K. Sorrenson (1986). *Na To Hoa Aroha: From Your Dear Friend: The Correspondence Between Sir Apirana Ngata and Sir Peter Buck 1925-50*. Auckland: Auckland University Press. Volumes I, II y III, p. 213.



OCCUPY 11 FEB

Charlotte: Hay otro aspecto de la imagen basada en la lente que también quisiera debatir: la capacidad de verdad. La sospecha tanto de la intención como de la recepción de una imagen contenida también en el concepto de *Kénosis* resulta especialmente compleja dada la saturación de imágenes que padecemos, muchas de ellas vinculadas a mentiras deliberadas y *fake-news*, con otras muchas imágenes haciéndonos revivir verdades brutales. Hay dos referencias que deseo compartir en nuestra reflexión sobre las complejidades de lo que afirmo.

Me impactó, en primer lugar, el texto de nuestra compañera de Fotonoviembre, la comisaria Lola Barrena, cuando señalaba que

la gran capacidad de la fotografía es la de enfocar, no solo a nivel óptico sino –y correlativamente– también conceptualmente; es decir, es capaz de poner el foco, el punto de atención, en una cuestión determinada, obviando o silenciando –desde lo visual– el resto del contexto que queda fuera de ese foco. La interpretación del “documento de verdad” desde la perspectiva fotográfica consiste en enfatizar y añadir y, asimismo, en ignorar parte de la información de la que proviene.¹⁹

La segunda referencia procede del ensayo de Erika Balsom *The Reality-Based Community* que compartiste conmigo, Fiona. Me refiero en particular a su afirmación de que “ Toda objetividad está situada; toda visión es parcial. Las ficciones reales son las verdades simples y los significados totalizadores”.²⁰

Las dos parecen alinearse justo en el punto en el que se da una elec-

19 Barrena, L. (2017). "La vi con paraguas y supuse que llovía: Ensayo verosímil sobre el reflejo, la interferencia y la fotografía" en este mismo libro p. 242.

20 Balsom, E. (junio de 2017). "The Reality-Based Community", *e-flux journal* #83. Extraído de <http://www.eflux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community/>

ción deliberada sobre la cuestión en la que centrarse, pero parecen, de algún modo, divergir cuando hablan de lo que queda fuera, de cómo queda algo fuera. Al menos, Balsom parece más positiva sobre esta situación, contemplándola como un hecho congénito dado que tiene que ver con la posición —la objetividad está situada, toda visión es parcial—, mientras los términos empleados por Barrena se orientarían hacia un enfoque más deliberado hacia la omisión —la ignorancia o el silenciamiento de un contexto. La diferencia estriba en cómo se relaciona una imagen. Barrena habla de visualizar o recibir una imagen, mientras Balsom lo hace sobre su creación, sobre la práctica. Con la creación y recepción de imágenes en mente, ¿qué es lo fundamental para vosotras cuando trabajáis con medios basados en la lente y técnicas documentales, a la hora de centrar la atención del espectador sobre historias y contextos específicos de vuestro trabajo?

Dieneke: Como creadoras de documentales en un sentido amplio, podemos debatir sobre las oportunidades de observación y escucha que ofrecen las prácticas artísticas basadas en la lente, que permiten además visibilizar lo que de otro modo quedaría fuera de los campos de visión. Es precisamente aquí donde reside ese potencial para funcionar por fuera de la propaganda y el “sentido común” que Jacques Rancière denominaba “la distribución de lo sensible”.²¹ Filmar y fotografiar puede ofrecer posibilidades, no solo para visibilizar la resistencia, también la propia política. Me referiré aquí a la política en Rancière como lugar de disenso, subrayando el valor y la importancia de la contestación y apoyando, por tanto, un espacio de diferencia. Más que convertir en estético un tema social, la presencia de una cámara invitada puede representar una afirmación. El momento de la captura, la presencia de la cámara, observando y archivando, puede añadir también dimensión a la realidad y al trabajo del activismo.

No es la lente que presencia, es el espectador llamado a ser testigo fiable y a formar relaciones. Es una relación con el espectador, con la gente, con el lugar, con relatos, con momentos de su creación con el *mahi* (trabajo) de sus acontecimientos, memorables o no. Es una relación mutua, y todo ello es contingente.

La problematización de la relación de la lente con la realidad supone un cuestionamiento de esta. Dentro de la realidad física de la “vivienda como mercancía”, la lucha por un hogar como condición, y la lucha por

21 Rancière, J. & Rockhill, G. (2016). *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*. Londres: Bloomsbury Academic.

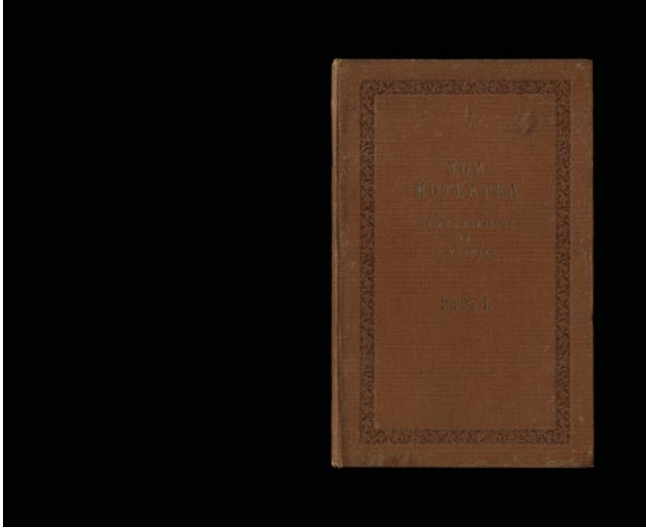


la justicia social, es una realidad. En el caso de *90DAYS+ Why is it Necessary for You to Move?*, estamos ante la realidad de Niki Rauti y la realidad de su comunidad. En el núcleo de su activismo hay varios enfoques de la visibilidad, del ser escuchados, a los que este trabajo contribuye. El deseo por capacitar y dar más espacio a la política es fundamental en este proyecto. Mis formas de trabajar intentan poner en entredicho las agendas del arte y del activismo, y explorar gestos que atraviesan lo didáctico y lo poético.²² Mi apreciación aspira a ampliar las capacidades de escucha, con la esperanza de activar con ello nuestro derecho a la política y nuestra pasión por la justicia social. Como antes decía, con ello quiero hacer algo más que convertir un tema social en estético. Los enfoques sobre la visibilidad varían en este activismo, y *90DAYS+ Why is it Necessary for You to Move?* se centra en particular en el archivo vivo, en ese deseo de Niki Rauti de documentarlo todo, “así nos hacemos una idea real de lo que está pasando”.

Natalie: Aunque las fotografías y el vídeo que he incluido en *Before is Now—Ko Muri Ko Nāianeī* usan enfoques opuestos, se conectan dentro de un contexto cultural. El común denominador en torno al que gira la obra es la canción *He Tangi Mo Pahoe – A Lament for Pahoe*, publicada por vez primera en *Nga Moteatea – The Songs* en 1928.²³ Encontré una copia de la primera edición del libro, que contiene muchas de las canciones recopiladas por Apirana Ngata, político y líder de Ngāti Porou. Se trata de una antología de narrativas tribales en forma de canciones. Los temas, que a menudo adoptan la forma de canciones de amor, contienen

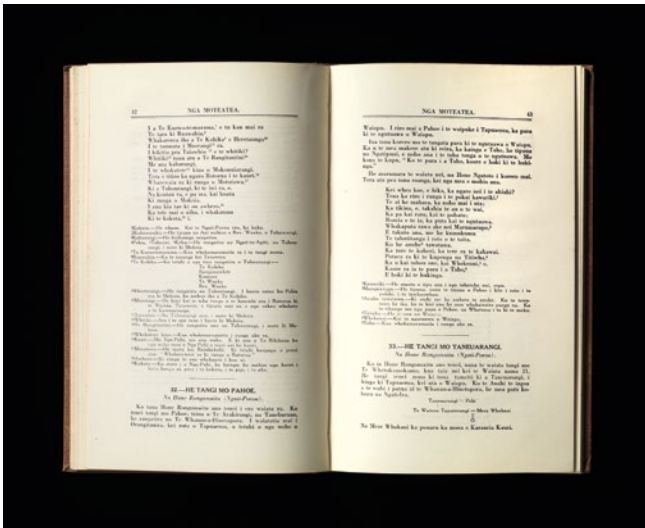
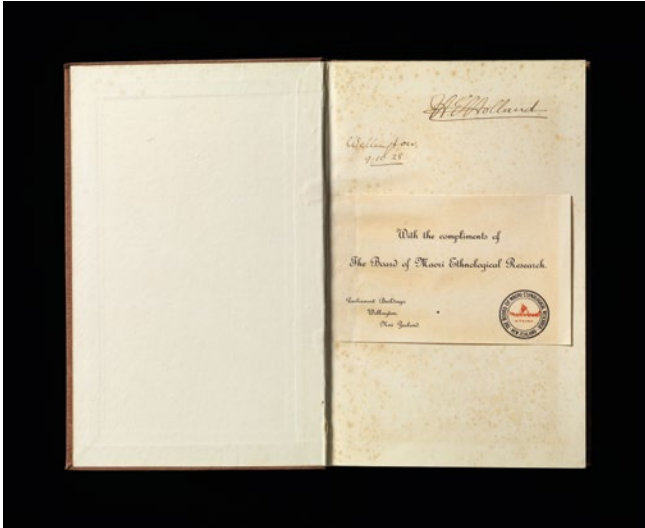
22 Thompson, N (2015). *Seeing power: art and activism in the 21st century*. Nueva York: Melville House. p.35

23 Ngata, A.T. (1928). *Nga Moteatea: He Maramara Rere No Nga Waka Maha, He Mea Kohikohi - Part I*. Hastings (NZ): Board of Maori Ethnological Research. E S Cliff and Co., Ltd, Printers.



muchísima información, y a veces incluyen sistemas cartográficos que dibujan los territorios tribales y transmiten valores y filosofías, así como información sobre lugares de pesca o ecología. Algunas de esas canciones fueron grabadas en los años treinta y cuarenta. Ngata recopiló noventa canciones para esa primera publicación. Su colección de canciones —varios centenares— ocupó un total de cuatro volúmenes, constituyendo una fuente de conocimiento tribal bastante significativa. *Nga Moteatea*, de Ngata, marca el giro desde la mera antología de canciones —como la llevada a cabo por George Grey a comienzos de los cincuenta—, a la tarea vital de su contextualización.²⁴ Debido al carácter oral de la cultura maorí anterior a la colonización, las canciones eran uno de los principales métodos de narración de relatos tribales. En 1923, cinco años antes de publicar su cancionero, Ngata había fundado el Board of Māori Ethnological Research para dotar al conocimiento maorí de un entorno académico. Al fotografiar la cubierta de la primera edición, con el frontispicio y la hoja de agradecimientos sellados por el Board of Māori Ethnological Research, y las páginas con *He Tangi Mo Pahoe*, quería reflexionar sobre el giro del conocimiento maorí, desde la memoria oral a esa publicación académica fruto de la colonización. En la última década del siglo XIX,

24 Grey, G. (1853). *Ko Nga Moteatea, Me Nga Hakirata O Nga Maori. He Mea Kohikohi Mai Na Sir G. Grey (Poems, Traditions, And Chaunts Of The Maories)*. Wellington: Robert Stokes. Extraído de: http://gateway.proquest.com/openurl?url_ver=Z39.88-2004&res_dat=xri:c19index-us&rft_dat=sri:c19index:NSTC:2G22193



los desahucios de tierras, las enfermedades y la guerra contribuyeron a una desoladora reducción de la población maorí que desembocó en la disminución de los registros de conocimiento tribal.²⁵ A comienzos del

25 Durie, M. H. (1997). *Identity, Nationhood and Implications for Practice in New Zealand*. New Zealand Journal of Psychology Vol. 26, N° 2, 1997.

siglo XX esa circunstancia se vio agravada por los impactos causados por la prohibición de hablar maorí en las escuelas.²⁶ En la publicación del libro, las palabras están registradas, pero el *rangi*, el tono rítmico, o la estructura musical, queda borrados de la memoria viva. Algunas canciones son interpretadas por grupos concretos de familias, por eso a veces una canción muere cuando lo hace una persona clave. Para mí, hay que tener en cuenta el trasfondo político de la colonización británica de Aotearoa si queremos empezar a comprender los lamentos maoríes por la pérdida de la tierra, la cultura y el conocimiento. Ngata tuvo claro que las prácticas artísticas y culturales son cruciales para la supervivencia cultural.²⁷ Con mi trabajo con este material y este lugar quiero destacar también que restaurando canciones podemos ayudar a restaurar ríos. Por eso, hacer vídeos y fotografías y grabar canciones olvidadas puede considerarse un acto de supervivencia cultural que a la vez apunta a los deslizamientos entre la pérdida y la recuperación.

Fiona: Con mi práctica me planteo cómo se enmarca el documental en sus condiciones sociales y cómo trabajar para transformarlas,²⁸ lo que, para mí, se conecta con el intento de reavivar la importancia de la conexión indicial de la cámara con una realidad física. Ello contrasta directamente con los aproximadamente treinta años de teoría y práctica documental y su “profunda y mantenida sospecha de relación con lo real, y más concretamente, un categórico rechazo de su modo observacional, un esfuerzo que minimiza la intervención del ejecutante, rehúye el comentario y acuerda la primacía de la captura basada en la lente”.²⁹ Parte de esta crítica afecta a las formas en las que la realidad fue situada como simple construcción, donde la imagen basada en la lente solo podía funcionar como copia de un simulacro. Además, esa versión simulada de la realidad fue considerada más verídica que la realidad real de la que derivaba, considerando con ello que la copia era más “auténtica” que el mundo físico que había contribuido a su producción. Todo lo cual suprime, de una manera efectiva, “las pesadas cargas de la gravedad, la creencia y

26 Walker, R. (1990). *Ka Whawhai tonu matou. Struggle Without End*. Auckland: Penguin Books (NZ). p. 147.

27 La supervivencia según Gerald Vizenor: “La supervivencia es un sentido activo de presencia, de continuación e relatos nativos, no una simple reacción ni un nombre para la sobrevivencia. Los relatos nativos de supervivencia son renuncias de dominación, tragedia y victimización”. Vizenor, G. (1999). *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*, Lincoln: Nebraska. p. vii.

28 Lind, M. & Steyerl, H. (2008), "Introduction: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art" en Lind, M. & Steyerl, H. (EDS.) (2008) *The Green Room: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art* (pp. 11–26), Berlin: Sternberg Press. p. 24.

29 Ibid. Balsom (junio de 2017).

la acción, provocando una gran nivelación que hace que todas las declaraciones [imagen basada en lente] floten, envueltas en la duda”.³⁰ Como comentábamos antes, ese pensamiento suscita cuestiones relevantes que afectan a cómo las imágenes documentales pueden inducir formas de visibilidad, observación, presencia y, en última instancia, de ética.

En esta exposición, mi trabajo está contextualizado dentro del marco de la teoría y práctica documentales contemporáneas; más concretamente del reciente ensayo de Erika Balsom “The Reality-Based Community”. Y aunque efectivamente me interesa esa inconsistente relación que las imágenes mantienen con la realidad, me centro sobre todo en cómo eso



opera sociopolíticamente para hacer posibles unas relaciones y conexiones elevadas con la realidad específica que está siendo representada, que en este caso consiste en una historia relativamente desconocida que guarda relación con la región Asia-Pacífico. De acuerdo con ello, la cuestión que Balsom plantea –dentro de eso que ha dado en llamarse contexto de la posverdad– sobre qué es lo que se requiere para permitir que las imágenes comuniquen algo del mundo con el que mantienen una indudable relación indicial, es clave para mi práctica. En otras palabras: ¿es posible constatar una desconfianza crítica de la relación de la imaginería basada en la lente con la representación, y al mismo tiempo dejarla a un lado para dar espacio a lo que las imágenes puedan mostrar de manera referencial? El pensamiento de Balsom conforma una reacción al predominio de ciertas prácticas basadas en la lente dentro de las artes visuales, que astutamente difuminan las fronteras entre hecho, ficción y la propia realidad. Los artistas recurren a “estrategias de recreación, ensayismo,

30 Ibid. Balsom (junio de 2017). p. 1.

subjetivismo elevado y docuficción” como métodos nuevos con los que criticar abiertamente las formas en las que los medios documentales y basados en la lente construyen la representación de la realidad.³¹ Aunque todo ello resulta importante desde el punto de vista de la teoría, la ética y la práctica —algo que mi trabajo no da por sentado—, Balsom sostiene que en una construcción crítica de la realidad tan concentrada algo se pierde, lo que perpetúa la idea de que “la realidad se veía como un efecto de imágenes y no como su causa. La verdad [basada en la lente] quedaba desacreditada como construcción discursiva, el poder de la garantía indicial, se desinflaba”.³²

Soslayar la indudable conexión de las imágenes con la realidad que representan tiene como consecuencia que poderosas concepciones de creencia, confianza, verdad, imaginación y cuidado queden atrapadas en bucles cíclicos de escepticismo crítico. Esa manera de pensar refleja una cierta posición de privilegio sociocultural que no está al alcance de todos los grupos y comunidades sociales, y que implica ver la realidad como una construcción total, y no como algo compuesto de fenómenos físicos reales: la *construcción* de la realidad está lejos de ser igualitaria. En ese sentido, en lugar de plegarnos, sin más, a la afirmación de que la realidad es un artificio total y que, por ende, nada merece nuestra confianza, Balsom evoca una tesis diferente con la que me alinee. La “comunidad basada en la realidad” de Balsom es, en consecuencia, interdependiente con la adopción de la realidad y de conceptos de verdad controvertidos, así como con la idea de que es posible acceder al conocimiento —y elevar la consciencia— creyendo en lo que se presencia, a lo que la concurrencia de la lente ayuda. No obstante, para las imágenes documentales, es esta una posición difícil de asumir, pues, “al contrario de lo que ocurre con la palabra escrita, poseen [las imágenes] un vínculo indicial con lo real, que ofrece un encuentro intermediado con la realidad física en el que una sintonización elevada con la realidad de nuestro mundo compartido se vuelve posible. Pero precisamente por ello, lo documental es, a la vez, un campo de batalla, un territorio en donde los compromisos con la realidad se ven sometidos a desafíos y cuestionamiento”.³³

Volviendo a tu pregunta, Charlotte... Ya sabes de mi interés por el contexto histórico del escenario bélico Asia-Pacífico durante la Segunda

31 Ibid. Balsom (junio de 2017). p. 4.

32 Ibid. Balsom (junio de 2017). p. 4.

33 Balsom, E. (2017). *The Reality-Based Community in The Thickness of Cinema: Collected Interviews and Presentations from the August 2017 Circuit Symposium and Artist Week* [libro del simposio]. p. 61.



Guerra Mundial, y en especial por los recuerdos, sentimientos y vivencias traumáticos del conflicto que han quedado oscurecidos por los relatos y los tributos oficiales. Esos aspectos oscurecidos adoptan la forma de espacios físicos para el recuerdo, materiales, objetos, archivos gubernamentales oficiales y testimonios de testigos. Me interesa, concretamente, cómo la lente puede llegar a obturar historias y narrativas socioculturales y paradigmáticas asociadas con la forma de conmemorar oficialmente los sucesos que tuvieron lugar en la región de Asia-Pacífico. La pieza presentada en la exposición reúne grabaciones de audio actuales de un campo de prisioneros de guerra, que ahora funciona como un monumento conmemorativo en Cowra, Australia; una entrevista con un antiguo prisionero de guerra japonés, Teruo Murakami, que hoy tiene 97 años; y una imagen de archivo que se conserva en el Australian War Memorial Museum. El audio del campo funciona como una suerte de voz en off externa, que cuenta la historia del intento de huida en masa protagonizado por algo más de un millar de prisioneros japoneses durante la Segunda Guerra Mundial y que desembocó en 235 muertes. La narración contrasta directamente con la voz del Sr. Murakami, que vacila y tartamudea al entrar y salir de sus recuerdos y resistirse a rememorar su participación en el suceso; la imagen de archivo se alza como otra forma de recuerdo oficial de aquello. A través de esos distintos relatos hay una constante alusión a la memoria misma: Murakami hace un cierto esfuerzo por recordar, pero de repente se detiene; la obra nunca deja clara la razón por la que lo hace; hay una frontera difusa entre la incapacidad de Murakami para recordar y su voluntad de no hacerlo. Y eso es lo que me interesa más. Son tres las formas que aquí se combinan —el testimonio del Sr. Murakami, el espacio de conmemoración y la imagen de archivo—, pero las tres se quedan cortas a la hora de ofrecer al espectador una certeza precisa sobre el

acontecimiento histórico. Eso es lo que pretendo remarcar: no tanto un recelo frente a las propias imágenes —o la realidad que configuran—, sino frente a los tipos de relaciones que provocan, y en particular, las relaciones humanas que forcejean con la herencia de ese pasado violento, que continúa vivo en los cuerpos del presente. Para mí resulta de gran importancia que esos cuerpos estén muriendo de viejos, y me pregunto cómo puede ayudarnos la cámara a aprender algo de esas pequeñas historias de humanidad antes de que desaparezcan, especialmente a la luz del actual contexto político de la región Asia-Pacífico, que es mucho más que un contexto simplemente “construido”.

Natalie: En 2009 entrevisté al activista de la lengua maorí Huirangi Waikerepuru para hablar del papel de la fotografía en Te Ao Māori, el mundo maorí. El propósito era entender mejor mi propio uso de la cámara: cuándo emplearla, cuándo hacerse plenamente presente en la situación sin intervención de la lente, o cuándo la presencia de la lente era necesaria. Waikerepuru, que luchó con éxito por la introducción del Māori Television Service, recalca el valor de la fotografía en la identidad cultural, afirmando que “fotografiar es como escribir historias, grabar historias, grabar la Historia”, añadiendo que “hoy, nuestro *mana rangatiranga* es fotográfico”.³⁴

Escribí en algún sitio que el *rangatiranga* es “un paradigma fundamental para los maoríes”.³⁵ Es “un concepto dinámico, no estático, que subraya la reciprocidad entre los mundos humano, material y no humano”.³⁶ Entendemos el *mana rangatiranga* —que, grosso modo, podríamos traducir como autoridad, representatividad y autodeterminación— como una expresión de cultura a través de formas que podrían incluir el cine, los relatos televisivos, canciones, tallas o fotografías. Volviendo al punto sobre la legislación relativa a la personalidad legal del río, la ley de Claims Settlements y el Waiapu River Accord de 2014, veo mi trabajo actual como una forma de comenzar a registrar historias sobre el río que transmitan su condición actual. Usando las *mōteatea* como vehículos para comprender las modalidades maoríes de aprendizaje, quiero crear nuevas *mōteatea* en forma de series de vídeo o de fotografía, con la intención

34 Robertson, N. (2017). Activating Photographic Mana Rangatiranga Through Kōrero in C. Braddock *Animism in art and performance*. (45-65). Cham: Palgrave Macmillan. p. 47.

35 Ibid. Robertson (2017)

36 New Zealand Māori Council. 1983. Kaupapa: Te wahanga tuatahi. En A. Jackson. A Discursive Analysis of Rangatiranga in a Māori Fisheries Context, MAI Journal, 2 (1), 2013: 3-17. Extraído el 1 de mayo de 2017. [http://journal.mai.ac.nz/sites/default/files/Vol%202%20\(1\)%20019%20Jackson.pdf](http://journal.mai.ac.nz/sites/default/files/Vol%202%20(1)%20019%20Jackson.pdf).

de contribuir al conocimiento tribal para usarlo, no solo en contextos galerísticos, sino también “en casa”, trabajando con los *rangatahi* (jóvenes) Ngāti Porou del lugar, como me planteo hacer a finales de 2017, durante el verano neozelandés. Mostraré el vídeo del río y de la erosión como forma de desarrollar conocimiento sobre la relación entre los bosques, ríos, tierra y mar. Esa será mi aportación inmediata. El reto que me lanzo a mí misma es el de sumergirme en la activación del *rangatiratanga* fotográfico, profundizar en mis protocolos personales de trabajo con la reciprocidad entre los mundos humano, material y no material. Volveré a conversar con el río, con O Hine Waiapu, con los árboles, los pájaros, los peces. Rhonda Tibble y yo tenemos previsto, de vuelta a casa, enseñar a la gente a cantar nuestras *mōteatea* para revitalizarlas. Me imagino volviéndolas a escuchar un día en nuestro marae, en casa, frente al río. Como obras de arte, las fotos y los vídeos no son fines en sí mismos. Para mí forman parte del pasado, del ahora y del futuro, en un vórtice espacio-temporal, como forma de reconectar nuestros lugares, nuestras canciones y nuestra cultura.

En respuesta a la discusión de Erika Balsom sobre el impacto del vínculo indicial de la creación de imagen documental en eso real que lo convierte en “un campo de batalla, un territorio en donde los compromisos con la realidad se ven sometidos a desafíos y cuestionamiento”, creo que mi trabajo en vídeo puede ofrecer una sintonía elevada con especies no humanas y con la personalidad del río Waiapu.³⁷ Al mismo tiempo, podría servir de recordatorio para evocar, en forma visible, lo firmado y los acuerdos dirigidos a recuperar el bienestar del río. Son objetivos que pueden parecer nobles e idealistas. Como mínimo, lo que me propongo intentar con la fotografía y el vídeo es llevar a cabo, aunque sea en parte, el trabajo de “escribir historias, registrar historias, registrar la Historia como una forma de resistencia que contribuya a ralentizar catástrofes que, de otro modo, podrían permanecer invisibles”.³⁸

Charlotte: Todas vuestras respuestas tienen un fuerte componente de cuidado y consideración, especialmente en cuanto a la escucha. La importancia que otorgáis al comportamiento ético dentro de las relaciones específicas con las personas, y tu trabajo, Natalie, con el lugar y las relaciones ancestrales de cuidado del medio ambiente es un compromiso con el deber recíproco de cuidado. Parte de ese cuidado implica también el encuentro con problemas potenciales, e incluso el mantenimiento de

37 Ibid. Balsom (junio, 2017), p. 4.

38 Ibid. Robertson (2017), p. 47.

tensiones en la obra, como tú misma, Dienneke, señalas: aspectos como la representación, el conocimiento, la comprensión, los problemas de la recepción negativa del documental como “trabajo social” y la consideración de otredad que eso comporta. Fiona: tú decías que las relaciones y la ética no son propiedad material de una imagen, que no pueden *verse*, sino que se sitúan en el desarrollo de las relaciones.

The Reality-Based Community ha sido una herramienta y una referencia de gran utilidad en mi reflexión sobre vuestro trabajo y sobre esta exposición, y aunque ha salido ya a colación a lo largo de nuestra conversación, no quiero terminar sin hacer otra referencia al texto. Balsom señala que cualquier afirmación de que la realidad ha quedado sepultada bajo la posverdad, las *fake news* y las conspiraciones, no es sino una proclamación sobreactuada de falta de realidad que lo único que consigue es crear confusión y facilitar la huida, paralizando, de hecho, cualquier respuesta. Desde esa perspectiva, parte del juicio negativo formulado por Karl Rove en 2004, en el que calificaba la comunidad basada en la realidad de “personas que creen que las soluciones surgen de un estudio sensato de una realidad discernible”, afirmando que dicho juicio sensato era “una tarea de gran urgencia, pues son muchos quienes creen que el mundo no funciona ya de ese modo”.³⁹ Balsom defiende que tenemos un deber de cuidado que necesita ser honrado.

Lo opuesto a la realidad es la falsedad, y lo opuesto a la verdad son las mentiras. En *All About Love: New Visions*, bell hooks escribe: “Más que nunca, necesitamos, como sociedad, renovar el compromiso con la enunciación de la verdad. En el mundo de hoy se nos enseña a temer la verdad. Se nos anima a ver a las personas honestas como ingenuas, perdedoras en potencia” (la última parte de la cita de algún modo alude a esa especie de superioridad de Karl Rove).⁴⁰ Pero como tú decías, Fiona, no podemos negar la realidad simplemente porque resulte difícil de digerir y porque el privilegio social y material nos ofrezca una protección frente a su severidad. Tal y como escribes, Dienneke, no es de la lente, sino del espectador, de quien se demanda la observación y la formación de relaciones.

Recientemente leí *The Interregnum: Rethinking New Zealand*, una antología de ensayos editada por Morgan Godfrey.⁴¹ El título y los fundamentos del libro parten del uso que Antonio Gramsci hace del término interregno: “La crisis consiste precisamente en el hecho de que lo viejo

39 Ibid. Balsom (junio, 2017), p. 1.

40 hooks, b. (2000). *All About Love: New Visions*, Nueva York: Harper Collins. pp. 46–47.

41 Godfrey, M. (ed.) (2016). *The Interregnum Rethinking New Zealand*. Wellington: Bridget Williams Books.

está muriendo y lo nuevo no puede nacer; en este interregno aparece una gran variedad de síntomas morbosos”.⁴² La autofagocitación de realidad y verdad que estamos viviendo reviste, precisamente, esa apariencia de síntoma morbozo. El texto final de *The Interregnum* –“The Politics of Love”, de Max Harris– nos propone el amor, una presencia que percibo en el llamamiento de Balsom a “imaginar una comunidad unida, basada en la realidad”.⁴³ “El amor es una forma de relacionarse”, y eso es lo que apuntala las consideraciones éticas dadas y practicadas en las relaciones que desarrolláis.⁴⁴ Vuestra forma de trabajar sigue la ética del amor de bell hooks, que, cuando se adopta, “implica el uso por nuestra parte de todas las dimensiones del amor –‘cuidado, compromiso, confianza, responsabilidad, respeto y conocimiento’– en nuestras existencias cotidianas. Y solo podremos lograrlo con éxito si cultivamos la consciencia. Ser conscientes nos faculta para examinar críticamente nuestras acciones y de ese modo ver qué es lo que se necesita...”.⁴⁵

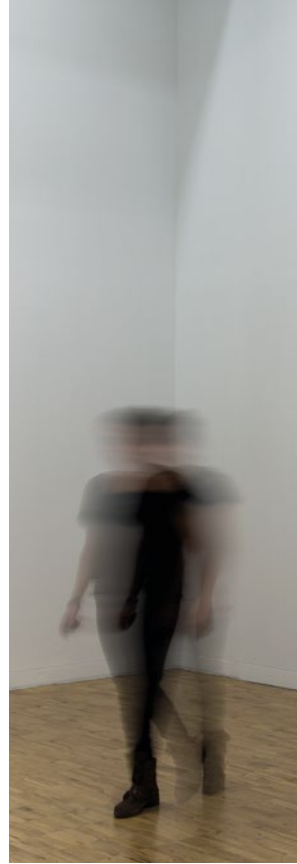
Si practicamos un enfoque crítico amoroso, cultivando la consciencia, habrá espacio para la diferencia, las ecologías de los conocimientos, las experiencias y las enseñanzas que residen en las relaciones de cuidado y no en el poder y la dominación. Es algo de gran alcance. Vuestro trabajo contiene un tributo colectivo a la relacionalidad y las relaciones; la memoria es parcial, el mantenimiento de registros es parcial, las imágenes y los textos son parciales, la interpretación es, también, parcial. La imagen es, indudablemente, una herramienta poderosa, y aunque la construcción y la recepción contienen un gran número de aspectos problemáticos, el valor real reside en la práctica generosa, amorosa y crítica de la escucha, precisamente lo que estas prácticas nos ofrecen.

42 Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*, [ed. y trad. por. Quentin Hoare y Geoffrey Nowell-Smith]. Londres: Lawrence & Wishart. p. 276.

43 Ibid. Balsom (junio, 2017). p. 11.

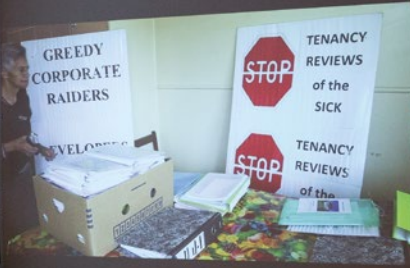
44 McKibbin, P. (4 de marzo de 2015). ‘He Iwi Kotahi T’ou’, *The Aotearoa Project*. Extraído de <https://theaotearoproject.wordpress.com/2015/03/04/he-iwi-kotahi-tatou-guest-post-by-philip-mckibbin/>

45 Ibid. hooks (2000). p. 94.















RELACIÓN DE IMÁGENES

Página 23: Dieneke Jansen, *90DAYS+: Why is it Necessary for You to Move?* (2017). Fotograma. 2 vídeos HD sincronizados. 14' 15".

Página 26: Fiona Admunsen. *Handmade Baseball Glove at Cowra Prisoner of War Camp, 7th August 1944* (2017). Fotografía de archivo. Impresión or inyección de tinta, Australian War Memorial Museum

Página 28: Fiona Admunsen. *A Body that Lives* (2017).Vídeo HD monocanal. 13' 49".

Página 30: Dieneke Jansen, *90DAYS+: Why is it Necessary for You to Move?* 2017). Fotograma. 2 vídeos HD sincronizados. 14' 15".

Página 31: Dieneke Jansen, *90DAYS+: Why is it Necessary for You to Move?* (2017). Fotograma. 2 vídeos HD sincronizados. 14' 15".

Página 32: Natalie Robertson, fotograma de *Waiapu River Confluence to Sea 22 Kilometers*, (2017); *Waiapu River Ngutu Awa (river mouth)*, (2017). 25"40", con audio *Moteatea – He Tangi Mo Pahoe, A Lament for Pahoe*. Compuesta por Hone Rongomaitu. Interpretada por Rhonda Tibble. (2016).

Página 35: Dieneke Jansen, *90DAYS+: Why is it Necessary for You to Move?* (2017). Fotograma. 2 vídeos HD sincronizados. 14' 15".

Página 37: Dieneke Jansen, *90DAYS+: Why is it Necessary for You to Move?* (2017). Fotograma. 2 vídeos HD sincronizados. 14' 15".

Página 38: Natalie Robertson, *Nga Moteatea – 1928 First Edition Nga Moteatea: He Maramara Rere No Nga Waka Maha, He Mea Kohikohi - Part I, Front cover* [Publicado por el Board of Maori Ethnological Research, 1928. E S Cliff and Co., Ltd, Printers. Hastings], (2017). Fotografía C-type en Seda Ilford Dorada.

Página 39 arriba: Natalie Robertson, *Nga Moteatea – 1928 First Edition Nga Moteatea: He Maramara Rere No Nga Waka Maha, He Mea Kohikohi - Part I, Frontispiece* [Publicado por el Board of Maori Ethnological Research, 1928. E S Cliff and Co., Ltd, Printers. Hastings] (2017). Fotografía C-type en Seda Ilford Dorada.

Página 39 abajo: Natalie Robertson, *Waiata 32. He Tangi Mo Pahoe. Nga Moteatea – 1928 First Edition Nga Moteatea: He Maramara Rere No Nga Waka Maha, He Mea Kohikohi - Part I*, [Publicado por el Board of Maori Ethnological Research, 1928. E S Cliff and Co., Ltd, Printers. Hastings] (2017). Fotografía C-type en Seda Ilford Dorada.

Página 41 y 43: Fiona Admunsen. *A Body that Lives* (2017).Vídeo HD monocanal. 13' 49".

IT IS NO DREAM
Curada por Sigal Barnir



It Is No Dream

¿Es posible distinguir el sueño de la realidad? Esta pregunta, que ha acechado a la mente humana a lo largo de toda su existencia, dio origen a la duda cartesiana sobre la fiabilidad de las impresiones sensoriales. El nacimiento de la imagen fotográfica hizo creer que las fotografías podrían proporcionar evidencia de realidad.

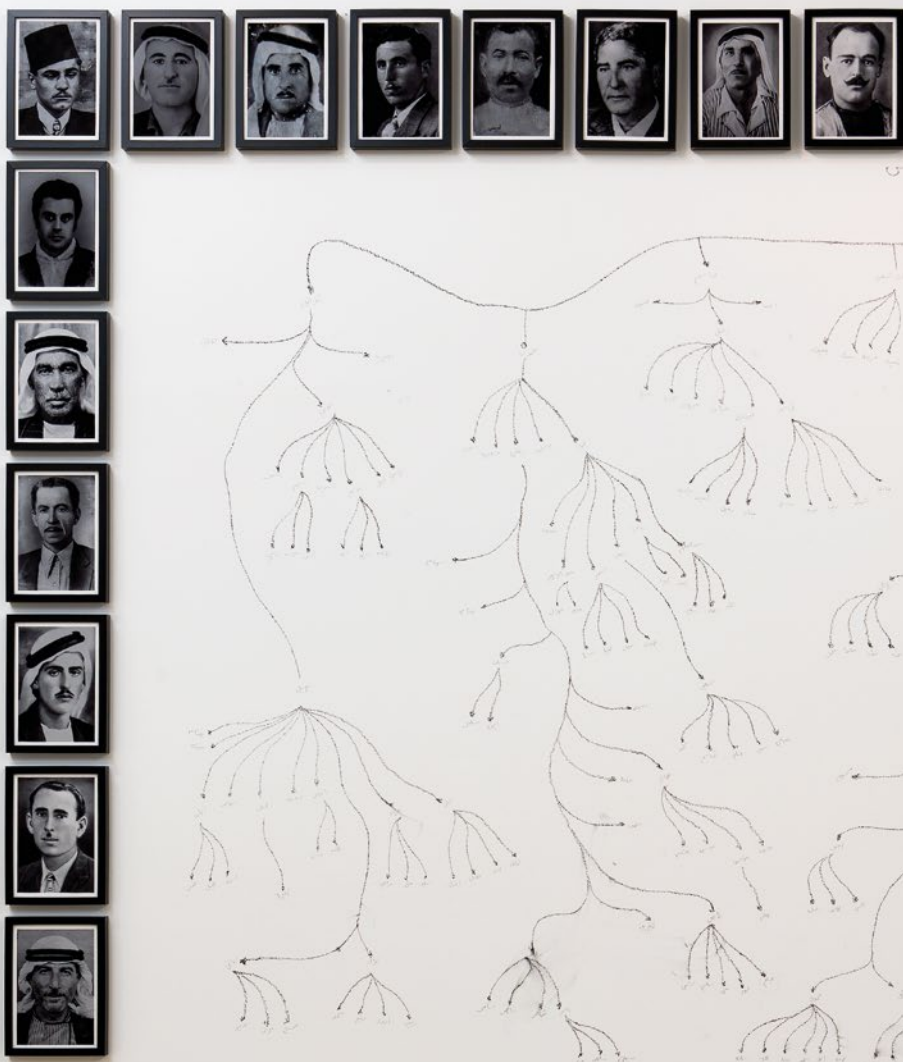
La metamorfosis, la distópica novela de Franz Kafka, arranca con un despertar, el de su protagonista Gregor Samsa, que descubre que ha sido transformado de hombre a insecto y se pregunta: “¿Qué me ha ocurrido? ... No es un sueño”. Aunque su conciencia es capaz de distinguir la realidad del sueño, la existencia de una autoconciencia humana dentro del cuerpo de un insecto genera un profundo sentido de incertidumbre.

El “No es un sueño” kafkiano puede interpretarse como contrapunto al “Si así lo deseas, no es un sueño”, la frase que da final a *Altneuland* (*La vieja nueva tierra*), la ficción utópica de Theodor Herzl, cuyo título hebreo dio a la ciudad de Tel Aviv su nombre y al Estado de Israel su agenda y la convicción de que podemos convertir los sueños en realidad.

La exposición *It Is No Dream* se mueve entre la conciencia de que una realidad irritante no siempre es únicamente una pesadilla y la ilusión de que las visiones ficticias pueden devenir reales. La muestra pone asimismo en cuestión el papel de la imagen en la creación de esos dos puntos de vista, y lo hace a través de tres proyectos:

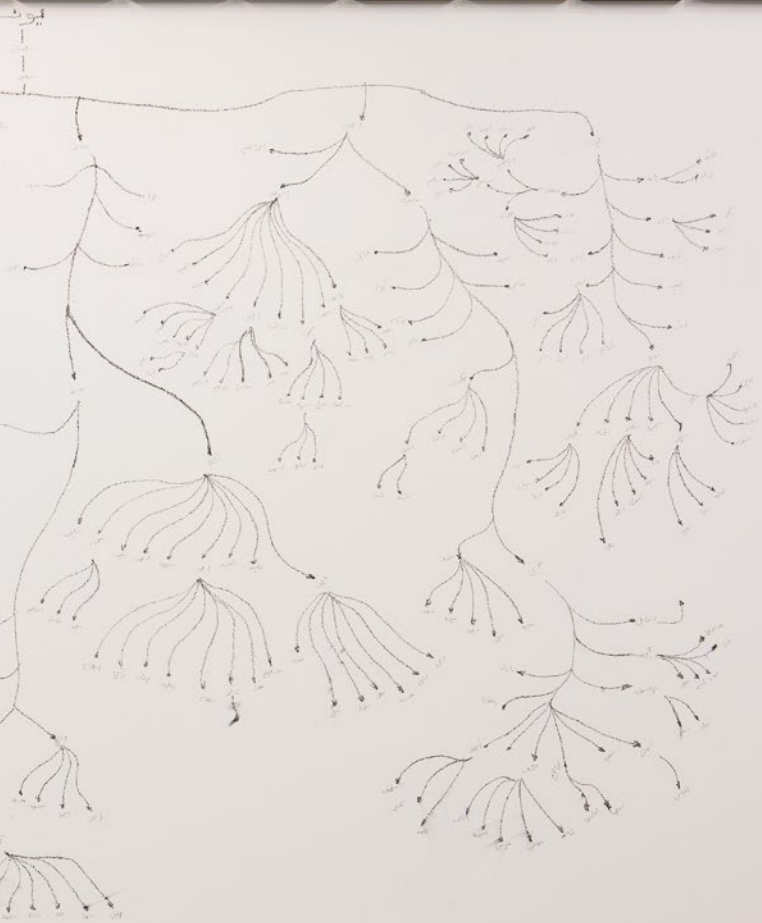
Ammar Younis aborda el tema de la pertenencia palestina. En sus fotografías de personas mayores que llevan décadas viviendo en los pueblos de Wadi Ara, muestra su reclamación silenciosa de nacimiento, y a lo largo de las playas griegas fotografía los carnés de identidad de los refugiados llegados en barcas desde Siria. Las fotos descubren su origen palestino, reflejando así que para muchos palestinos la de refugiado es una condición permanente.

Michal Baror basa su trabajo en el archivo de la Unidad para la Prevención del Robo de Antigüedades del Departamento de Antigüedades de Israel. A través de sus fotografías, la artista describe el ciclo del robo: el Estado se apropia de los tesoros ocultos bajo tierra, los “ladrones de antigüedades” los desentierran, y mientras los funcionarios del Departamento se muestran disfrazados, “robando” la identidad étnica de los ladrones, la artista “roba” las imágenes y las usa en su exposición artística.



Ammar Younis

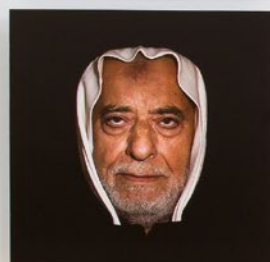
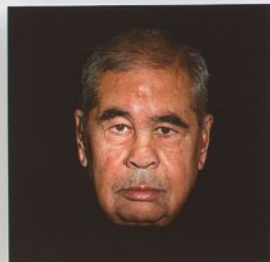
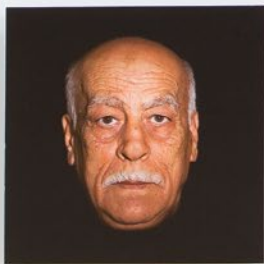
Árbol genealógico de la familia Younis, que tiene más de 2000 miembros. Ammar Younis y otros parientes de los pueblos de 'Ara y 'Arara reunieron las fotos, (2011).

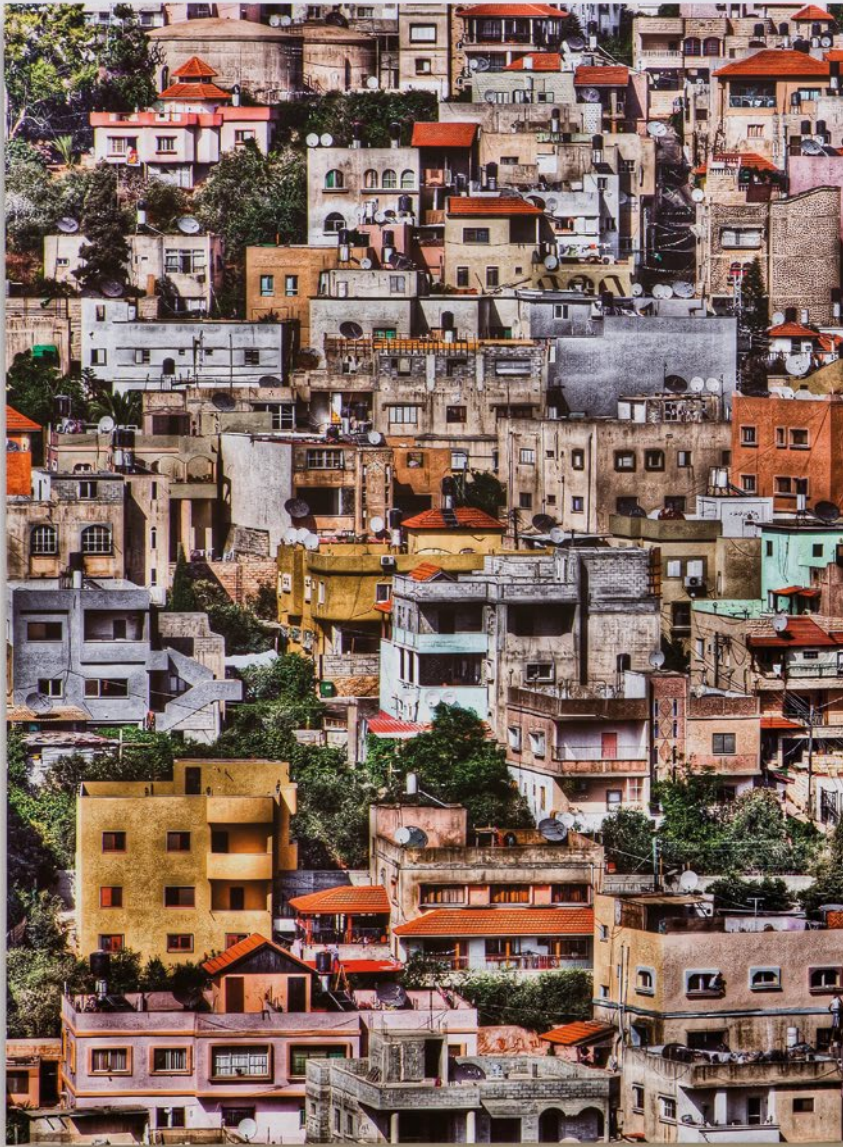




Ammar Younis

Retratos de gente mayor de la ciudad de Umm El-Fahem, (Invierno 2011).





Ammar Younis
Ciudad de Umm El-Fahem, (Invierno 2011).





It Is No Dream

Ammar Younis

Novias de blanco, (2011).

Vídeo 4'40".

Ammar Younis

Novias de blanco, (2011).





Ammar Younis

*Refugiados llegando a la isla de Chios en
Grecia, (Invierno 2015).*



Ammar Younis

*Carnés de identidad de refugiados sirios
en los que consta que han nacido en Palestina,
(Invierno 2015).*



Michal Baror

Looters, (2017).

Looters gira en torno a la Unidad de Prevención del Robo de Antigüedades del Organismo de Antigüedades de Israel. La unidad tiene un archivo de fotografías que originalmente servían como prueba incriminatoria y mostraban a los saqueadores en pleno asalto, así como excavando yacimientos, objetos robados y las herramientas que los saqueadores usaban en sus excavaciones.



Ampliadas a tamaño real, las fotografías hacen “revivir” a los saqueadores mediante la escala, representándolos casi cara a cara con el espectador. Otras fotografías muestran eventos sociales de la Unidad de Prevención; en una de ellas aparecen funcionarios vestidos de árabes.

En *Looters Baror* saca a la luz las imágenes que normalmente no están a la vista. Con sencillas técnicas de exposición, señala historias específicas, revelando narrativas que están presentes en el objeto en la fotografía. Al desvelar su potencial narrativo, desdibuja la fina línea que divide lo auténtico de lo falso, la propiedad y el robo, la ciencia y la ideología.











Michal Baror

Out of Context, (2017).

En esta obra de video, Jeris Murkus Ballan, que toca el bouzouk y además es arqueólogo y compositor, está sentado en el centro de un almacén que guarda la Colección Arqueológica Dayan, y que en 1986 el Israel Museum adquirió a la viuda del famoso general israelí Moshe Dayan. La colección, que se logró gracias al poder político de Dayan, se convirtió en el símbolo del robo de antigüedades y suscitó muchas cuestiones éticas cargadas de implicaciones. En el video, Ballan toca una pieza que compuso para el bouzouk. Contrariamente a la forma normal de tocar este instrumento, Ballan lo toca con arco. La penetrante música rompe el silencio del almacén del museo.



Ohad Hadad - Hillal Jabareen

República de Bamba, (2015/2017).

Bamba es un tentempié israelí hecho de cacahuete y maíz, producido y comercializado, con un éxito sin precedentes, por la compañía “Osem” desde 1964. Bamba es un tentempié de consenso para todo el mundo. Israelíes y palestinos, a ambos lados del Muro de Separación, consumen Bamba, como el denominador común. El tentempié amarillento no diferencia nación, raza o etnicidad. Hay un debate importante sobre la cuestión de si Bamba es salado o dulce, la respuesta probablemente sea que los dos. Hay estudios que demuestran que comer Bamba desde una edad temprana reduce la posibilidad de desarrollar alergia al cacahuete de la gente de la zona.



Hajj Jaldaman
20 años de edad
De Irán
El traser de tres hermanos
Madre Raül
Padre Amel ("Español" en árabe)
Todos nacidos en Irán

Mohabib
Madame & Ramon Jaldaman
Sufrir & Sufir Hussein
Todos nacidos en Palestina





Ohad Hadad - Hillal Jabareen
AUTOBÚS N° 300, (2017).

El 12 de abril de 1984, cuatro integrantes del Organización para la Liberación de Palestina (OLP) secuestraron el autobús n° 300 durante su trayecto desde Tel Aviv a Ashkelon, con 41 pasajeros, obligándole a dirigirse a la Franja de Gaza. Los secuestradores exigían la liberación de 500 integrantes de la OLP que por aquel entonces estaban reclusos en cárceles israelíes. Al día siguiente, justo antes del amanecer, una unidad de élite de las Fuerzas de Defensa de Israel asaltó el autobús, y a continua-



ción hubo notas de prensa en Israel y en todo el mundo que aseguraban que todos los secuestradores habían muerto durante el asalto. Unos días después, una fotografía de Alex Lavac, fotógrafo israelí, mostraba a uno de los secuestradores saliendo del autobús con vida y totalmente consciente. La publicación de la fotografía provocó protestas públicas y la exigencia de que se investigara las circunstancias de la muerte de los secuestradores. Una investigación posterior reveló que dos de los secuestradores habían muerto a golpes, lo cual obligó a dimitir a Avraham Shalom, jefe del Shin Bet (Agencia de Seguridad Israelí).







Ohad Hadad - Hillal Jabareen

No represento a nadie



Ohad Hadad
31 años de edad
De Ashkelon
El menor de tres hermanos

Madre: Mazal ("Suerte" en hebreo)
Padre: Israel
Todos nacidos en Israel

Abuelos:
Salem & Kadia Hadad
Salem & Bnaye Avhar
Todos nacidos en Yemen



8 CAIXAS DE LUZ
BONILLA

2 / 3

COF2008-0014

IÑAKI BONILLAS

Pequeña historia de la fotografía

2003

(Sin medidas)

915

ALMACEN

NV MAD-2011
7151

IBERIA
CARGO

AIR WAYBILL NUMBER	DEST.	PCS.
075-8781 0435	TFE	4

Tti

075

**FAST V
C/ Aguo
38005
Tel.: 92**

**Notify:
Santa**

□ Calle: Galilei, 21
Polígono Ind. Alcala-La Garena
28006 Alcala de Henares (Madrid)
Tel. 91 802 79 97
Fax 91 802 97 31
madri@tti-transport.com

□ Avda. C
110-124
Polígono
08191 B
Tel.: 93
Fax: 93
barcelona



UNA CIERTA INVESTIGACIÓN SOBRE LAS IMÁGENES: BUILDING GHOST TRANSMISSION

Curada por Michy Marxuach

Un ensayo largo e inconcluso

Por favor... expande, pásaselo a otros, usa y reusa el ciclo y las relaciones ininterrumpidas de las cuestiones que aquí se presentan. Es esta una tentativa por propiciar posibles encuentros con una comunidad de entusiastas que apuestan a continuar encuentros íntimos para compartir herramientas, ideas y prácticas. Deja que el espacio revele alianzas e implicaciones. Usa estos restos, fragmentos o pedazos de textos para encaminar nuevas conversaciones y vincular otras trayectorias que desaten fuerzas encaminadas a reconocernos en complicidad.

una oportunidad
para un "no adiós"?
Sino un

"¡ hasta pronto!"

... fondos, ruidos, capas enraizadas en
el tiempo y espacio

/ 8781 0435

WORLDS CARGO, SDAD LTDA
ere, nº 13 - Torres de Crista
SANTA CRUZ DE TENERIFE
22 21 17 00 / Atn. Juan Ram

TEA - TENERIFE ESPACIO
Cruz de Tenerife / Atn Mª D

San Sebastián, 16
E-48901 B
Tel: 94
Fax: 94
bilbao@
bilbao

San Vicente Martín, 16,
2ª planta, 1
46107 Valencia
Tel: 96 194 08 32
Fax: 96 151 64 17
valencia@bta.transpa.com

San Sebastián, 16,
E-48901 B
Tel: 94
Fax: 94
bilbao@
bilbao

bta-transpa.com

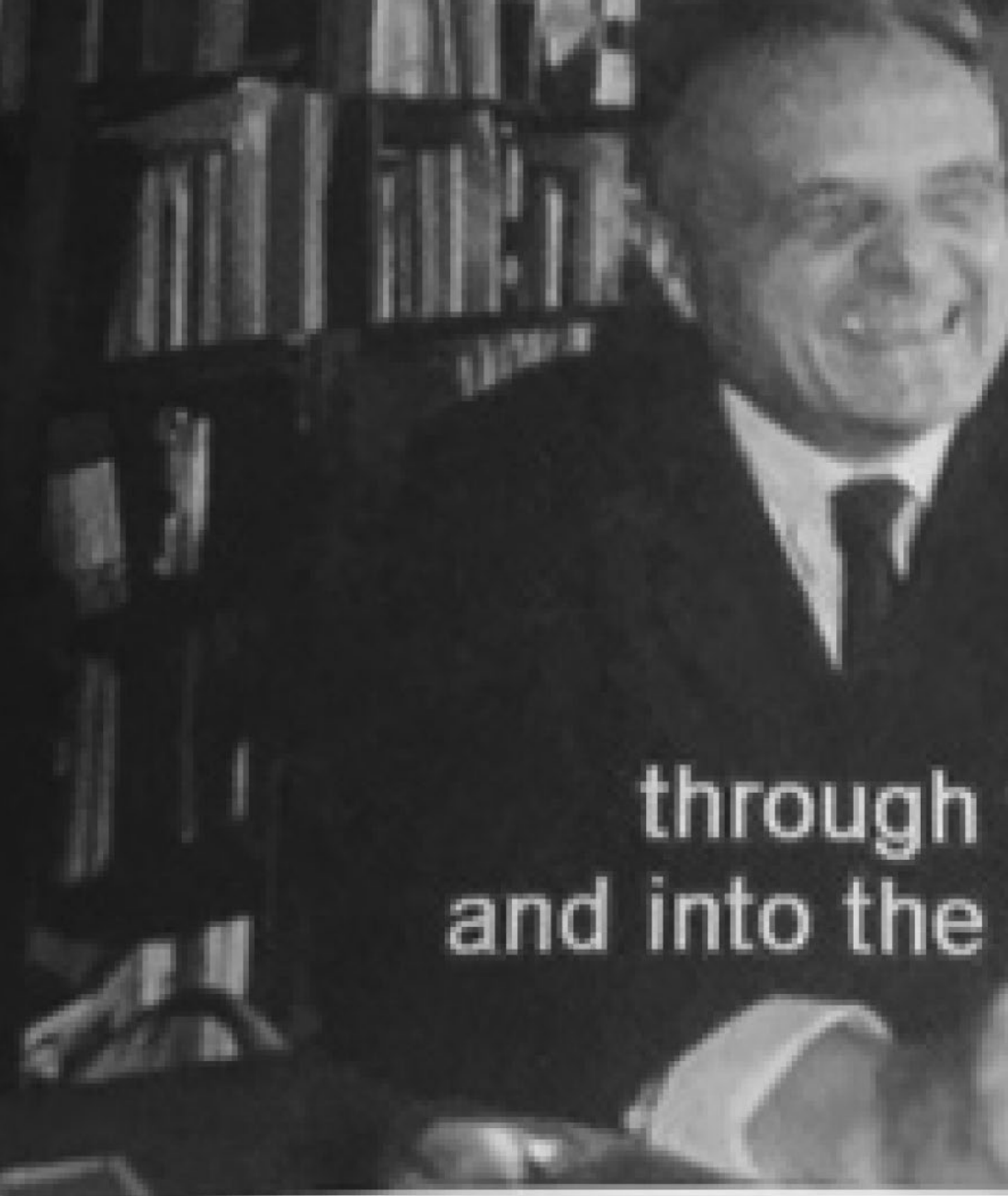
GR-CARGO
EUROTRANSMEX TFM

THE DESIGN

Academy
The guiding spirit of
isolated them from
in a fiction (art for
The lack of a vital
inevitably led art
by drawing was
no relation to rea
Yet the second h
stirrings of prof
academia, and
between creati
grew for prod
economically
could not sat
designs also
account the
technical pr
Tradit
the contin
a rapid tra
to traditio
Nov
we need
This new
instanc
How ca
our 100
under
ously

where France
of timber and stone both
as is the wooden lattice that supports the porch roof.

First published in Domus 191 (November 1943)



through
and into the

Unos meses después de regresar de Tenerife encontré una nota en mi cuaderno que decía: *¿Weeping or killing?* Recuerdo que fue después de una conversación con Sigal Barnir. Durante algún tiempo lo utilicé como marcador en estas páginas del libro *Una bala para Buñuel: fragmentos de una bala fallida*, que documenta el intento de Rick Meyers (2017) de completar un proyecto iniciado por el difunto cineasta Luis Buñuel: crear una bala con una carga tan débil que simplemente rebotara en la camisa del cineasta cuando le dispararan. Entre otras cosas Myers intenta persuadir al ejército de los EE.UU y el Servicio Secreto para que creara balas fallidas a su nombre. Hoy me hace eco junto a las palabras de Franco Tulio Viteri Gualinga (2020) quien en una conversación reciente llevada a cabo en el espacio cibernético nos dijo: "el mundo guerrero tiene que acabar. Tenemos que recuperar el amor, la sensibilidad y dejar los egos"

the wall
neighbor's!"

THIS WALL HAS NO IMAGE, BUT IT CONTAINS GEOGRAPHY

The m
Recu
fear
Eva
In
of
(m
t

1.

The cannibal did not appear out of thin air: it was the result of reading an unknown land through the prism of a dense archive of monstrous otherness. As Lorraine Daston and Katharine Park⁴ point out, the margins of the world, of what was known, were 'a privileged place of novelty, variety and exuberant natural transgression' to the medieval imagination. The European colonisers brought with them a compendium of medieval teratology and classical myths, popular folklore on witches and Jews, eastern travel chronicles and natural history treatises, in which unsubstantiated accusations of cannibalism among little known or despised cultures were common. The American

³ Carlos A Jaúregui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana · Vervuert, 2008), p. 14. Beyond appropriating its title for my research, Jaúregui's book stands as a central milestone and interlocutor of my curatorial research; the principal guidelines of this text and this project are influenced by its reading.

⁴ Lorraine Daston and Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature 1150–1750* (New York: Zone Books, 2001), p. 25.

¿Cuándo termina una exposición? Sigo pensando en cómo activar el espacio con lo iniciado mediante arreglos temporales de trabajo que generen a su vez nuevas repeticiones y patrones desde las observaciones y las formas que compartimos durante *Una cierta investigación sobre las imágenes*. No se me va de la mente la idea de la exposición como un aparato o, mejor, como un "transformer", donde sus partes se desarticulan de un espacio o tiempo y se fortalecen en el proceso para, en momentos de urgencia, volver a compactarse o dibujar nuevos volúmenes de revisión y engrosamiento.

THIS WALL HAS NO IMAGE BUT IT CONTAINS GEOGRAPHY

A Runo Largomarsino le escribí un mes antes de que abriera la exposición, en medio del Huracán María, para decirle que la imagen *Untitled* (2010 - 2012), parte del proyecto *Canibalia* (2015) —el mensaje "This wall has no image but it contains geography" inscrito en una pared— podía amarrar los temas que tocábamos sobre la cosmología de la fotografía y la idea de la imagen latente y fija. Nuestra comunicación comenzó, pero nunca se formalizó en el espacio. Sigue latente como parte de la exposición, esperando una posible iteración.

Estas páginas contienen un ensayo posible entre muchos otros. Traducir lo que el espacio fue es igual de fallido que pensar que la exposición solo fue su iteración en el espacio. Darle el espacio que cada proyecto requeriría para acercarse a la complejidad de cada uno de ellos también sería imposible en estas pocas páginas. Por esto, he decidido continuar con la estrategia o las reflexiones que nos convoca Georges Didi-Huberman (2011) para seguir practicando formas de continuidad a través de un ensayarse así mismo. Estas páginas contienen anotaciones variadas de los artistas, los proyectos y algunas otras referencias que se entrelazan. Para Didi-Huberman (2011:28), “el ensayo es la ausencia de una última palabra, de un final. Escribir un ensayo es ya decir que uno va a volver a intentarlo, a ensayarlo de nuevo”. Hoy sigo entendiendo la urgencia de espacios expositivos donde ensayar continuamente lugares que compartan, organicen y muestren fragmentos que, de alguna manera, enlazan los procesos para relatar y contar las relaciones, inquietudes y preguntas que nos planteamos colectivamente en este mundo. También me hago eco de Celine Condorelli (2007) cuando nos narra: “quiero contarles la historia de lo que se hizo, los obstáculos que hubo que superar y los momentos de gran optimismo porque, ¿no es lo que se espera de una relato?”

Detrás de estas páginas, y acompañando el diseño expositivo y de la publicación, están Pérez y Requena, con quienes durante los últimos años he mantenido ininterrumpidamente conversaciones variadas sobre la idea del ensayo. Ellos aportaron las butacas del antiguo Sindicato Vertical de Santa Cruz de Tenerife –vigente durante el franquismo y posteriormente conocido como La Sindical– al diseño de la exposición, que se añadieron al mobiliario *open source* de Enzo Mari.

Hoy todavía pienso que este proyecto ha sido un puente reflexivo que abraza diferentes perspectivas y que busca la continuidad de manera práctica. A des-tiempo y de forma generosa, ofrece la posibilidad de encuentros desde diferentes geografías, organizando una comunidad temporera en momentos particulares y a través de alianzas en común.

Sigo soñando con la posibilidad de que todos nos volvamos a encontrar.

El montaje cinematográfico a partir de fragmentos (Vertov,1973) propone un espacio de asociación, no solo entre nosotros, sino también entre todo el material, las sensaciones y los múltiples despliegues que la imagen ofrece susceptiblemente, sean estos táctiles, emocionales, expositivos, disipados, físicos, químicos, codificados o imaginados. No hablo aquí de fragmentos fetichizados, tampoco de compilaciones o archivos ni de procesos: propongo, en cambio, participar simultánea, consciente y emocionalmente en el material y en sus diversos montajes para activar las múltiples iteraciones e interacciones que se esconden bajo la superficie. Juntas, la razón y el instinto, así como la experiencia que habitamos, pueden desplegar parte del palimpsesto.

Lo decía antes: es un relato largo. Parte de él arranca con la incómoda instrumentalización de la formalización de la comunicación en el espacio expositivo mientras nos enfrentamos a la creencia habitual y compartida de tener que explicar y trasladar al gran público procesos complejos con formas condensadas. Me identifico con Donald Judd (2016: 156) cuando decía que, “lo complicado es lo opuesto a lo simple, pero no a lo complejo, eso pueden serlo ambos”. La condensación no es una de mis virtudes, ni la complicación algo que busque. Pero en esa dualidad, tan presente en el mundo de la *fast food* donde la condensación limita la posibilidad de re-implicarse en la frontera entre un cuerpo humano y su exterior, es donde realmente creo que existe una agencia de importantes conexiones entre lo percibido y el perceptor. El desmantelamiento de la jerarquía entre lo percibido y el perceptor, y la adición de piezas tejidas al otro como acompañamientos –de uno con otro– nos permiten tejer nudos relevantes usando esas estructuras de apoyo que señalábamos como herramientas. Algunas de esas herramientas son más visibles, otras menos perceptibles por el ojo pero igual de importantes, y son repositorios de conocimientos con los que crear un andamiaje. Downey (2008:68) no anda del todo desencaminado cuando afirma que ni siquiera las iniciativas humanas son exclusivamente humanas. Flirtea con una concepción post-humana de la acción: “La epidermis es tan solo la forma más superficial de indicar dónde acaba un organismo y comienza su entorno. El cuerpo encierra en su interior cosas ajenas a él, igual que fuera de él hay cosas que le pertenecen *de jure*, si no *de facto*; de eso habrá que apoderarse si se quiere que la vida continúe. La necesidad que se hace patente en las impulsiones urgentes que demandan la completitud a través de lo que el entorno –y solo él– puede proporcionar, constituye un conocimiento dinámico de esa dependencia que el yo tiene de su entorno para alcanzar la completión”.





En una ocasión Carolina Caycedo me dijo: “Hay que cambiar la palabra construir por constituir. Si lo hacemos empezaremos a crear una sociedad más justa”. No deseo construir tu narrativa, sino estar en este módulo de la narrativa, lo mismo que te invito a hacer. No me relacionaré contigo como si estuvieras construyéndome, sino posicionándome como parte del proceso mientras tú me constituyes también a mí. Tengo un sueño que se repite: me encuentro dentro de un tablero de control eléctrico en donde disfruto de las distintas combinaciones de colores y curvas que transportan la energía. A él me han llevado los artistas y la generosidad que me han obsequiado al permitirme formar parte del proceso dejándome existir en el todo mediante la participación en las partes, dejando/consintiendo con ello la posibilidad de orientarme/orientarnos y participar no solo como espectador. En su ensayo “Resistance and minority, the outer face of power, Armen Avanesian” señala que “para orientarnos en un todo dado no existe otra forma que la de manipular las partes que analizamos y que esa navegación transformativa del todo adquiera un potencial emancipador” (2017: 83). En un impulso diagramático, manipulemos y continuemos tejiendo patrones y sintiéndonos invitadas a apropiarnos de esa porosidad. que se me dio y que aquí transfiero.

Carolina Caycedo

"Mujer Criminal" es una serie continua de dibujos que retratan a mujeres que han sido criminales o criminalizadas legal o socialmente, por sus acciones o por sus pensamientos. Los dibujos son copias de imágenes encontradas en periódicos, revistas, libros e Internet, explorando la representación contemporánea e histórica de esta "desviación femenina" en los medios. La serie se clasifica en cinco grupos diferentes: *Asuntos Políticos*, *Crimen Organizado* y *Delincuencia Común*, *Fuera de Este Siglo*, *Placeres Sexuales* y *Asesinas*.

Los dibujos sirven como un ritual de exorcización para la artista, que canaliza y exuda su propia ira, negatividad, criminalidad y perversiones a través de la apropiación de cada caso de estudio y la representación consiguiente.

Cada representación criminal se convierte en una encarnación mórbida de su feminidad, sentimientos e imaginación más oscuros. Existe una fascinación implícita con la violencia y la aceptación de que las mujeres pueden ser, pensar y actuar mal.

Sin embargo, la serie también es un guiño a las mujeres que construyen dimensiones de poder que chocan con las estructuras formales del patriarcado y socavan profundamente las nociones convencionales de feminidad. El reconocimiento de criminales tanto históricas como contemporáneas (como el colectivo "Pussy Riots") funciona como un intento subjetivo de comprender, rastrear y reconstruir una explicación "masculina suave", de excentricidad, rebeldía, disenso, lucha y resistencia.



Te invitamos a tomar un retrato de la pared y a reproducirlo con los materiales dispuestos en la mesa. Cuando termines, por favor, devuelve el retrato a su sitio.

Puedes llevarte una copia.



"Yo no vine a matar a nadie, yo vine a morir por Puerto Rico"
"I did not come to kill no one, I came to die for Puerto Rico"



Rastros de sospechas, articulaciones literales presentadas mediante objetos físicos de procesos construidos a lo largo de largas conversaciones que me han ayudado a cuestionarme la construcción de imágenes... ¿Cómo vemos? Y, ¿para qué vemos? Momentos de entendimiento, incluso de pensamiento, que, aunque posteriormente se difuminen, me han permitido trazar rutas que jamás habría imaginado y que agradezco a todos los artistas y compañeros de pensamiento. Podría parecer un bucle, pero es justo lo contrario: no es cerrado ni lineal; pone de relieve que se trata de un territorio complejo de la imagen fija y latente, así como de la importancia de reflexionar sobre la cosmología de la fotografía. El revelado de algo simple –entendido como lo opuesto a lo complicado, lo que no significa que no sea complejo–, es un proceso en el que me gusta implicarme con hospitalidad y generosidad, participando hombro con hombro con él para acercarme a la construcción de imágenes y a la empatía que ello supone. En mi condición de fotógrafa educada en un mundo pixelado, en el que no se precisa formación, me siento incapaz de separar lo uno de lo otro, sobre todo tras haberme visto envuelta en procesos de disolución, desaparición y aparición: procesos de una realidad siempre imperfecta. Soy, como ustedes, público y participante de la exposición.

Una herramienta personal a la que a menudo recurro para moverme por la complejidad, la realidad y la ficción, consiste en una caja con un conjunto de frases sueltas procedentes de compañeros de pensamiento. Algunas de las frases de esa caja que quiero compartir con ustedes las encontré en el ensayo de Lars Bang Larsen "Tracing Circles with other centers: notes on print and the materiality of affect", incluido en el libro *Can you feel it? Effectuating tactility and Print in the contemporary* (2016).

Son las siguientes:

Cronopolítica de la impresión y concepto de reverberaciones expresivas retardadas: Agamben alude a la densidad y la materia como espacio-tiempo diferenciado de las esferas de circulación fluida del capital y del poder arrollador del estímulo, al que la cultura nos tiene acostumbrados, para reaccionar con la respuesta interiorizada a una intensidad dada. Agamben dijo: "Aquellos que coinciden demasiado con la época, que concuerdan en todos los aspectos con ella, no son contemporáneos pues, precisamente porque no logran verla, no pueden mantener fija la mirada en ella"... "No podemos conectarnos a algo impreso –lo impreso no es conectivo–, pero todo aquello que es más grande que nosotros genera retardo e intervalos en el mundo, nos lleva a detenernos e interrogarnos: redirigir el ser".

El concepto de sobredeterminación: Althusser + Deleuze y Guattari: se refiere a la forma en la que nuestra subjetividad 'se filtra' en el proceso que nos saca de nuestro espacio histórico.

El declive del afecto: Frederic Jameson: un razonamiento que nos remite al mundo tardo-capitalista y a cómo este ha convertido a todo en superficie.

La vergüenza como paradigma de la recepción y producción de imagen: Andrea Büttner: su posición es en relación a la forma en la que la vergüenza marca el umbral de la representación visual y de la imposibilidad, y al mismo tiempo, de su representación. La vergüenza determina tanto lo que vemos como lo que ocultamos, lo que exponemos y lo que velamos.

El problemático encuentro de lo humano y lo no humano: Søren Andreasen: habla sobre los espasmos incomprensibles del sistema nervioso que distorsionan la percepción y hacen que experimentemos únicamente el mundo humano.

Los efectos represivos de una jerarquía de los sentidos que pone el de la vista en la cúspide: Marshall McLuhan alaba los modos simultáneos, tácticos y laterales del comunicador traídos por la era electrónica y la conectividad de la “aldea global” de mediados del siglo XX, y anticipa un progresivismo futurista en el regreso a una temática artística de corte e impresión que trabaja físicamente con rastros, diferencias, censuras. Sigue diciendo... “porque nuestro entorno vital se ha vuelto tan abstracto, existe un deseo comprensible por todo aquello que no está mediatizado por los medios digitales o concebido como información lista para ser transmitida; por aquello que no ha sido corrompido por flujos de bits, dinero e imágenes, aquello sobre lo que pueden caer las sombras de lo real”.

Otra cosa que siempre me ayuda en momentos de desesperación son unas publicaciones a las que regreso como quien regresa a su amuleto. *Herramienta Generosa Vol. 3* (2017) me ayudó a navegar por la vida social del objeto. Sin embargo, después de su publicación encontré una referencia que podría arrojar luz sobre algunos elementos de las ideas presentadas en ese libro y que ofrece también un punto de apoyo a este texto: “La materia aspira a mantener su secreto. Mi deseo es comprender lo sucedido, aquello que la materia oculta realmente, y revelar al final su carácter viviente” (Blanchard, 2016:16). Una buena forma de comenzar es “mostrar más dejando cosas fuera” (De Boeck, 2016:19).

¿Qué formas podemos proponer para que nos acompañen en una reinterpretación que desborde la historia visual unilateral de una imagen? ¿Puede la exposición ayudar a cambiar formatos? ¿Qué estructuras proponen translaciones (que no es lo mismo que transferencias)? ¿Qué puede enseñarnos el proceso de transferencia? En ese proceso ganamos y perdemos. ¿Seremos capaces de rellenar los espacios en blanco de lo intermedio? ¿Cómo puede la atención a los fragmentos en nuestros registros o frases pixeladas, ayudarnos a jugar con la razón y el instinto y situar en primer plano relaciones que puedan reequipar procesos de descolonización de la imagen-texto-nosotros?

Lejos de constituir un anacronismo, considerar la impresión como antepasada de la fotografía supone justo lo contrario: es una forma de cuestionar nuestra propia concepción del tiempo, de comprender la imagen y el tiempo a partir de algo tan tangible como lo impreso dada la distancia generada por la congestión mediática. Me siento cómplice en un diálogo sobre la idea y la ejecución de la inevitabilidad de las imágenes. Navegando por el sistema complejo de los elementos interconectados —reales e imaginados— que construyen la imagen, desenmarañando el orden del dispositivo de percepción y diseccionando la representación de la historia visual unilateral, podemos recobrar evidencia e influir en las fuerzas de representación para poder preguntarnos sobre los sistemas de control derivados del capital y sus imágenes (Farocki, 2016). Edición, investigación, transformadores, procesos, y sobre todo impresiones, huellas, quemados, copias... son elementos inevitables a la hora de reflexionar sobre la cosmología de la fotografía. El instante en el que el cuarto oscuro se abre a una fuente de luz, o en que un píxel se une a otro para dar nacimiento a una imagen, irremediamente, coloniza. Sin embargo, si en el proceso de retorno a la visualización, como Gilberto González (2016) afirma, en relación al proyecto Escuela de Oficio, que no solo trascendemos el mero acto de recuperar una habilidad, sino también el autoexamen de cómo nos percibimos nosotros mismos como individuos o como individuos políticos dentro de una comunidad. Podemos abordar un proceso de descolonización de la propia imagen que hemos creado, y pasamos a ser parte de, y no una parte de, esa misma imagen, que, a su vez, deja de estar aparte y pasa a formar parte de. Construyéndote no te ves. Sin embargo, constituyéndote formas parte de ese otro que te constituye.

Una cierta investigación sobre las imágenes: building ghost transmission comienza, hace ya dos años, con un diálogo en torno al drama del colonialismo y el efecto multiplicador de la imagen que da lugar a la desaparición y a la distancia en lugares donde los píxeles están velados en la

oscuridad de un espacio de captura. La distopía –en tanto que es una malformación de una parte anatómica– hace que el cuerpo se distancie de la escala y de las condiciones geográficas en las que existe, creando un posicionamiento deficiente en el espacio. Es como si nos concibiéramos por fuera de una situación y nos adentráramos en los procesos que nos han traído aquí. El diálogo y los interrogantes deambulan entre esa vida pixelada y las múltiples formas de aproximación mientras nosotros mismos nos emancipamos de ese constructo que es la producción de imágenes en lugar de la acción de distanciamiento.

¿Qué estructuras de acompañamiento podemos incorporar al proceso de comprensión del mundo y a nosotros mismos para lograr un método más pausado que el del 000011100000? ¿Qué puede decirnos la consciencia técnica que se esconde tras la impresión, la quemadura, la copia, en tanto que es parte integral de la creación de imágenes? ¿Cómo dejarnos seducir por la propia imagen y a la vez construir elasticidad para revelar capas que nos lleven más allá de la superficie y nos enreden en la relación de todos sus elementos, sobre todo en una cultura que, en su tendencia actual, esciende al observador de lo que está siendo observado? ¿Es posible llevar el hechizo del texto como única capa de conocimiento de nuestras sociedades modernas a la imagen y a su superficie?

¿Qué parte inicia y transmite? ¿Qué parte recibe y documenta? ¿Qué parte ignora y oculta? ¿Podemos seguir separando unas de otras?

Me propongo reactivar alguna de estas ideas, en particular aquellas que consideran que el vaciamiento, la imagen de sentido, es un elemento que debe ser constantemente cuestionado por el yo y/o por el colectivo. Se trata de un intento. Para Silvia Rivera Cusicanqui (2015: 23), “la descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales. Sería entonces una suerte de memoria del hacer, que como diría Heidegger, es ante todo un habitar”. Parfraseando a Rivera Cusicanqui (2015: 22), habitar la experiencia e integrarla como parte de la memoria para liberar la mirada colonizada es un objetivo ambicioso. Sin embargo, no se trata únicamente del habitar, sino de reflexionar sobre “lo latente, poner en primer plano la constelación en la que se ha situado para abrir nuevas conexiones” (Lütticken, 2010: 201), como en un montaje que

“aspira, no a luchar por la sugerencia de una transparencia total, capaz de reducir los objetos a puntos geométricos en los que un sujeto soberano pueda aprehender de un vistazo, sino a ubicar objeto y sujetos en una constelación desordenada en la que cosas y gentes se vuelven cuestionables, problemáticas” (Lütticken, 2010: 203). En el marco de esta iniciativa decidí apropiarme de la definición de arte de Jeff Rian (2017: 36): “usar una fusión especial de juego y propósito –en realidad, la bolsa de trucos de un chamán– para crear contra-entornos con los que observar las pautas conectivas y realizar imágenes sobre imágenes y cosas sobre otras cosas, todo lo cual trata de nosotros mismos”.

Una imagen que acompaña al proceso de vaciamiento de la imagen lo ve como un palimpsesto, como un manuscrito reutilizado que conserva aún en su superficie rastros de escritos pasados, elocuentemente borrados para hacer sitio al texto existente hoy –una práctica muy antigua que se popularizó en el siglo XVII debido a la falta de papel y que funcionó como una forma de economía sostenible. Plantearse las desapariciones deliberadas que no responden a esta antigua práctica de la sostenibilidad, que producen más que capas, agujeros, podría quizás ser un comienzo hacia el objetivo ambicioso de liberar la mirada colonizada y emanciparla de la colonización de la imagen. Las capas o huellas del mismo registro que forman en sí parte del tejido que materializan nuestros complejos movimientos en tiempo y espacio actúan como transmisores.

Planteémonos qué territorio-espacio podemos cada uno de nosotros elegir para promover un diálogo entre el tiempo y las experiencias compartidas, no solo entre nosotros, sino con los objetos, los materiales y las múltiples capas que problematizan la propia realidad. ¿Qué métodos podrían prender la experiencia de habitar las imágenes y ese todo indisoluble suyo en el que los sentidos corpóreos y mentales se funden? ¿Puede adoptarse la porosidad? ¿Cuál es el resultado directo de manipular el objeto, de las capas disueltas por las técnicas, de las posibilidades táctiles de la imagen (previas a su copia) en la virtualidad de nuestro tiempo? Todo eso me lleva a la impresión y a las claves necesarias que quedan en aquellos documentos, que solo una combinación de narrativas y el campo expandido de la cosmología de la fotografía son capaces de capturar. Creo en la capacidad y en la agencia que resultan del desbordamiento mientras navegamos por lo incierto. Reconstruir o apilar (Glissant)

(2010/2017) fragmentos para reocupar la complejidad del todo me ha ayudado a redirigir las ecuaciones colonizadoras que promueven la desconexión, el profesionalismo y la compartimentación como único vehículo para crear conocimiento.

El sentido puede alterarse en cada muestra/forma y esta puede variar, pero mi práctica es un ejercicio permanente hacia la descolonización del pensamiento, un estudio inconcluso que contiene una visión parcial de una conversación larga y subjetiva. Este es un largo ensayo en donde continuamente aflora la frase de Bataille : “Qué difícil es el inventario de la realidad”.

Teresa Margolles

Caminando por el elefante moderno de cemento que ocupa el espacio de lo que antes fue una comunidad y hoy es un museo, Teresa Margolles y yo hablamos sobre los barcos fantasmas y cómo jamás se olvidarán los asesinados durante la represión franquista en Santa Cruz de Tenerife. También imaginamos las noches en las que estos barcos zarpaban del puerto desapareciendo en silencio sobre las fosas marinas. Esta es una imagen que la obra de Adrián Alemán entalló en mí. Las especulaciones o certezas censuradas, como Alemán (2010:54) las describe, en lugares donde se lleva muy mal la conciliación histórica y donde los archivos están cerrados son algo que constantemente trae a relucir la obra de Margolles. Gilberto González, quien ha sido parte de este recorrido, también nos recuerda que por esta área estaba la morgue. A ese punto pensaba que a veces la violencia del olvido es más fuerte que el mismo acto violento del proceso de la muerte. Actuar e involucrar-

nos con quienes han desaparecido nos empuja a pensar en lo que estamos haciendo sobre el olvido en momentos de violencia. Nos hace tomar conciencia sobre nuestros ancestros pero, también sobre las formas violentas que construimos para olvidar. Vaporizar una habitación con una mezcla de agua resultante de humedecer un paño que se usa para limpiar el cuerpo de un cadáver y llenar así el espacio no es una metáfora. Es un gesto permanente de solidaridad humana. No es el espíritu de alguien ni un aire fantasmal que se disipa en el espacio en recuerdo de un muerto, sino el acto mismo que nos involucra. Participamos, fijando con nuestros cuerpos una imagen latente que revela esta parte de la historia que se desvanece, que se silencia o se oculta sobre aquellos que han muerto sin previo aviso. En el silencio se escucha el sonido de la cámara, pero en el momento que entramos, y nos encontramos en este espacio, fijamos con nuestros propios cuerpos lo que ha estado latente hasta entonces.

Jorge González

Jorge González encuentra en la Biblioteca de TEA dos publicaciones de dos autores que no llegamos a conocer: Jose Farrujia (2015) y Pablo A. Novoa (2005). Farrujia da inicio al reclamo que culmina con el traslado de las piezas custodiadas por el Museo Canario y su nueva adscripción.



Esta adscripción revisa y trata de llenar con las procedencias, errores y violencia colonial que ocupan las narrativas oficiales en las agendas históricas y que despojan a los artefactos de su cosmovisión indígena.

La pregunta que nos presenta Novoa, establece vínculos entre los Guanches y los Taínos, cuestionando la narrativa que relaciona lo canario con lo europeo —estás fueron cuestiones que también Fernando Estévez nos lanzó.

La Cultura material Arawak, Aruaca o Sub-taína, pobladores del arco antillano del 200 al 600 de nuestra era, se inserta dentro del denominado período cerámico, el cual se define por el uso extendido de piedra pulimentada. Dentro del repertorio de objetos líticos pulimentados de esta cultura, el artefacto más presente, frecuente y extendido lo representa el hacha “petaloide” o “amigdaloides”, realizada en peridotita, diorita, nefrita, jaspe o jadeita. Este personaliza el instrumento lítico del período cerámico en su totalidad, con medidas que oscilan entre los 35 y los 2 centímetros —aunque lo normal es que sus dimensiones estén en torno a los 15 centímetros. Los ejemplares depositados en el Museo Canario son idénticos geológica y tipológicamente a los arawakanos o aruacanos. Además, en relación con la tipología de las hachas amigdaloides de Puerto Rico, es sumamente importante destacar otro dato: estos artefactos son conocidos igualmente en la literatura arqueológica con el calificativo de celtas, dadas las similitudes que presentan con los ejemplares documentados en Europa.

Domingo Bello y Espinosa (La Laguna, 1818-1884), remitente de las dos hachas, miembro honorífico del Gabinete Científico de Santa Cruz de Tenerife y autor, entre otras obras y artículos, de "Un jardín Canario" (1880) y "Apuntes para la flora de Puerto Rico", publicados éstos últimos en dos entregas en los Anales de la Sociedad Española de Historia Natural (1881 y 1883). En el prólogo de los apuntes, Bello afirma que había residido treinta años, donde efectuó excursiones botánicas a las jurisdicciones de Mayagüez, Aguadilla y San Germán, prolongándose hasta Lares —es decir, un triángulo, que tiene por base la costa Oeste, desde Aguadilla a Guanica, y por vértice el barrio de los Ángeles, territorio de Lares (Bello, 1881: 231-232). Parece indicar que Bello obtuvo en Puerto Rico las dos hachas que luego remitió a Pedro Maffiotte (1816-1873) y que luego fueron entregadas a Gregorio Chil y Naranjo (1831-1901), fundador del Museo Canario, considerado por su papel pionero en la concepción del indígena canario, a partir de parámetros arqueológicos, antropológicos y raciológicos. Estas hachas fueron insertadas por Chil en el periodo Neolítico, y ubicadas bajo la localidad de Arucas, al norte de Gran Canaria, al estar depositadas junto a otros artefactos de esa villa. Una vez supuesta la inserción de las hachas dentro de la Edad de Piedra Pulimentada, Chil hizo referencia a un ejemplar proveniente de Puerto Rico que le había sido entregado por el comandante naval Eduard Fari-

nos y Vicente, obviando las dos hachas mediadas por Maffiotte.

Las hachas halladas en Gran Canaria venían a reflejar, por consiguiente, la existencia de un primer poblamiento neolítico para Canarias y la pertinente relación de los estudios arqueológicos canarios con la Prehistoria europea. Ello implicaba, a su vez, que los primeros pobladores de las islas habían compartido un grado de desarrollo cultural idéntico al constatado entre los pobladores prehistóricos de Europa. Es decir, era posible insertar a Canarias en la corriente de las grandes culturas europeas prehistóricas. En relación con esta finalidad vindicativa y las tesis evolucionistas y positivistas por entonces en boga en Europa, premisas que desde la óptica de Chil, permitían renegar de la identidad africana para insertar los guanches dentro de la línea evolutiva de las grandes culturas europeas.

Todo apunta, en última instancia, a que la ubicación norteña y litoral de Arucas fue el factor que acabó condicionando a Chil a la hora de ubicar allí definitivamente el hallazgo de las hachas. Tampoco se debe menospreciar, en relación con esta ubicación, la propia homofonía existente entre el nombre de la villa (Arucas) y la verdadera adscripción cultural de las hachas (Arawak o Arauca).

En función de los datos examinados, de las siete hachas pulimentadas de El Museo Canario, tres de ellas proceden de Puerto Rico, dos supuestamente de Galdar, una del Lomo de San Gregorio, en Las Palmas de Gran Canaria y otra de La Gomera.





Walid Raad - Atlas Group

Se encontraron 29 impresiones fotográficas enterradas bajo los escombros durante la demolición en 1993 de los distritos comerciales devastados por la guerra de Beirut. El Grupo Atlas envió para su conservación y análisis algunas a laboratorios para aná-

lisis químico y digital. Encontraron en ellas imágenes latentes que posteriormente se identificaron de individuos que se habían ahogado, muerto o fueron encontrados muertos en el Mediterráneo entre 1975 y 1991.





Alia Farid

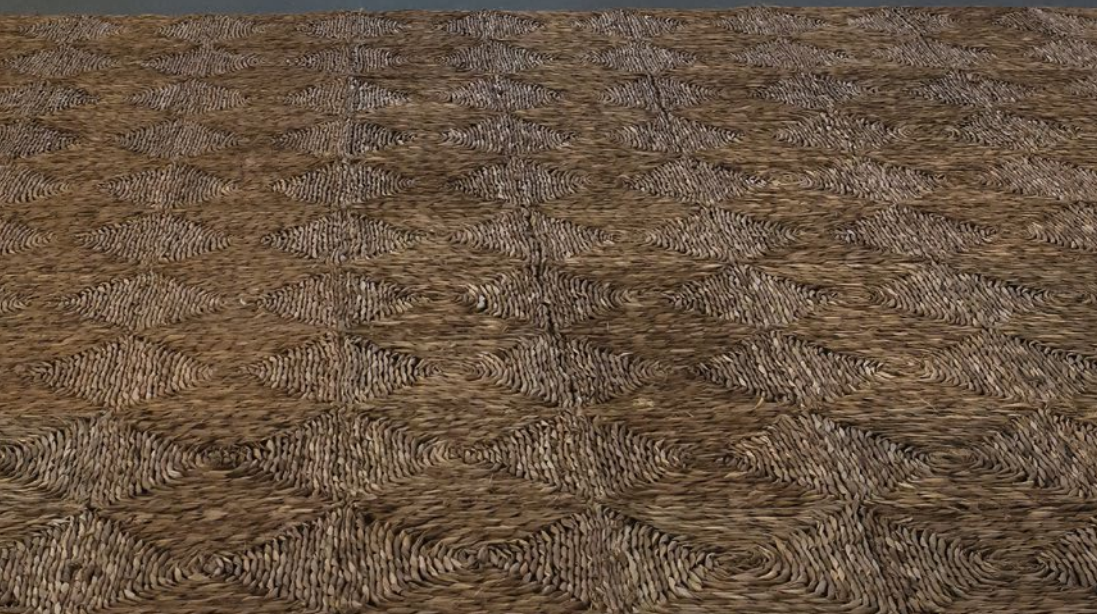
En 1990, la invasión iraquí de Kuwait cambió la forma en que el mundo miraba las imágenes. Fue la primera guerra televisada y un marcado cambio de paradigma en términos de cómo se librarían los conflictos bélicos. Era la primera vez en la historia que una guerra se transmitía en vivo a través de la televisión, no tenía precedentes.

Theatre of Operations (La Guerra del Golfo vista desde Puerto Rico) compila imágenes grabadas en VHS por la abuela de la artista kuwaití-puertorriqueña Alia Farid durante la invasión iraquí de Kuwait. La filmación comienza cuando la fa-

milia de la artista está en el país árabe cuando estalla la guerra. Registros posteriores capturan su llegada a Puerto Rico y las entrevistas donde relatan su escapada. La presentadora de televisión Jennifer Wolff llega a entrevistar al lado kuwaití de la familia que quedó atrás. Esta es una de tantas historias de familias de soldados puertorriqueños que sirven en el ejército de los EEUU, planteando todas las paradojas de una nación que ha matenido la isla caribeña de Puerto Rico en un lugar indeterminado y subordinado por más de 100 años.







Michy Marxuach

October 20, 2017 at 11:16 AM



Re: FOTONOVIEMBRE

[Details](#)

To: Gilberto Gonzalez, Cc: Antje.Ehmann@freenet.de

Dear Mrs. Ehmann:

First nice to meet you cybernetic-ally, Sorry I haven't been in much direct contact in the last month we have been hit by two huracanes in Puerto Rico and we are still with communication infrastructure issues.

As Gilberto mention in the email we have been working now for a while in the exhibition Kenosis and I am working a section (which I name: A certain Investigation about the image: building ghost transmission). I am approaching the module from the idea of the double life of an image, the disappearance as a source that bring upfront the transfer of the image and the presentation within it of a group of works that ignite/invite us to helps experience/inhabiting the images and their indissoluble whole (where I have felt the bodily and mental senses merge). Direct handling of the object, the layers dissolved by the techniques, the tactile possibilities of the image (before its copy), the imprint and the needed clues left in the documents that can only be captured by a combination of narratives and the expanded field of the cosmology of the photograph.

Harun Farocki's work is key to our discussion and has being a great partner in thought that although I never met it has co-existed in many of our discussion and has help us approach the latent and fix images that are part of the process of the creation if images. The construction of images is then as we are approaching it not separate but part of the construction and existence of ourselves and sharing with as many people as we can this discussion is part of also moving toward the ambitious goal of free-ing the colonized gaze specially from the place I come from. The layers or traces in the same registry, that is in itself part of the tissue that constructs our complex movements in time and space, are transmitters and to bring forward works that help in the process open our eyes to re-route and inhabit this construction as a way to move layers an steps toward emancipation is why I accepted to put forward this proposal in a Photographic exhibition.

It will be super if we could talk more personally but I wanted to write now that I have a window of opportunity inside the cybernetic highway to introduce myself and some of the ideas. I am including a PDF (which is not a public document) but a working sketch that introduces some notes around the module I am curating. Sorry is in spanish.

We are very exited to present La Plata y la Cruz in this context. Since I saw it, it has accompany me and had grown to make me each day be more conscious about our own perceptions and the hidden wholes that are uncover when we scrap the surface.

I hope we can have the opportunity to show it in the exhibition. I believe it will be a great contribution and an important work that everyone should see even if just once in their life.

Please write, although I will be without any celular or internet connection until next Tuesday, Gilberto who has being a great partner and who has being very close in the discussion of many of the ideas and questions can also add more details of information if you need,

Thanks for the opportunity to open this dialogue.

Best
Michy

[See More](#) from Gilberto Gonzalez



Mapa Espacio
Conver...3 .pdf

Antje Ehmann

October 26, 2017 at 5:29 AM

Re: FOTONOVIEMBRE

[Details](#)

To: Gilberto Gonzalez, Cc: Michy Marxuach



Siri found new contact info Antje Ehmann Antje.Ehmann@freenet.de

[add...](#)

Dear Michy, dear Gilberto,

thanks a lot for your interest in Harun's work. I'm happy if you include it into your interesting project.

I can provide you with a link to the spanish version of the installation. Here it is:

Silver and the Cross, The. Spanish and English	Silber und das Kreuz, Das	C version (both channels A/B combined in a single stream); voice over and credits in Spanish and English (Spanish audio channel right, English audio channel left)	SilverCross_HFarocki_RightES_LeftEN.mpg
---	------------------------------	--	---

Please note that the Spanish voice over is on the right channel.

Here you have also access to still images:

[The Silver and the Cross](#)

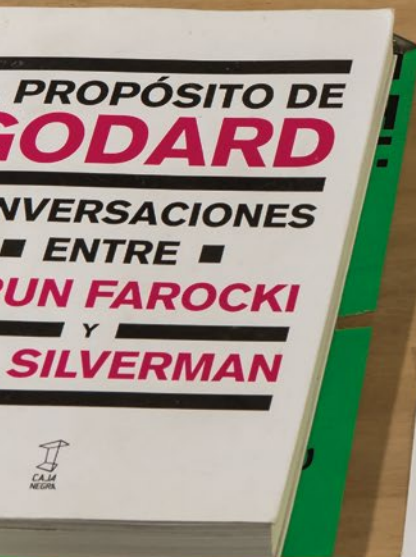
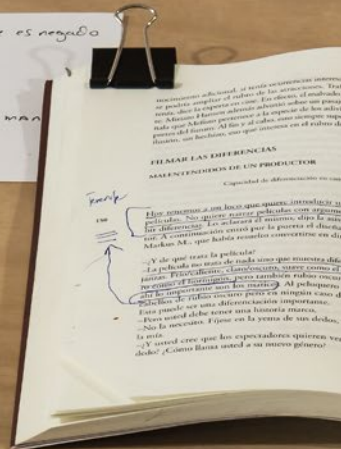
It would be nice if you could offer a small licence fee, if possible?

With best greetings from a bit hectic Berlin, (we have a big retrospective running right now, best, Antje

Antje Ehmann
Harun Farocki GbR
Pflarrstr. 96
10317 Berlin
Germany
0049 30 5533643
Antje.Ehmann@freenet.de

<http://labour-in-a-single-shot.net>
[See More](#) from Gilberto Gonzalez

@-linea el gesto, marcara el campo
 hacia un horizonte sobre aquello que es negro
 el sujeto que se retrata
 las razones del des acuerdo
 el espacio curvo del deseo
 el lenguaje de las asociaciones
 Un proceso que tiene un punto de partida, que es la observación mas
 El casquillo eléctrico que la imagen nos provoca
 Mostrar lo que rechaza del ojo

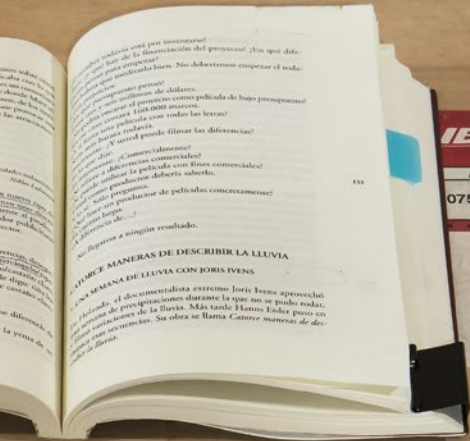


Este es mi ensayo como cualquier otro. Es un ensayo de palabras que no son mías. Palabras en las que encontré resonancia. Todas ellas me hicieron sentir, escuchar y apalabrar algunas cosas que no he podido decir sobre los procesos que estamos compartiendo.

La construcción del siguiente texto/imagen/ensayo sale directamente de frases tomadas del libro "Las Palabras" de Clarice Lispector con excepción de algunas transiciones. Este texto/imagen/ensayo es una herramientas para navegar también el espacio.

Farocki toma una imagen y la devuelve, dice: "esta imagen viene de allá", "esté hecha así", "yo trabajo de este modo".
 El te dona la imagen y uno tiene todos los elementos para recibirla. Quiérs sea menos poética, más rítmica, menos bello, pero hay algo profundamente ético en el hecho que Farocki les devuelve a espectadores cada imagen que usa

SER
 TÉCNICAS
 FICLIDAD



6 CAIXAS DE LUZ
BONILLA
3/3

IBERIA CARGO

AIR WAYBILL NUMBER	DEST.	PCS.
075-8781 0435	TRE 4	

COF2008-0014
3/3

IBERIA BONILLAS
Pequeña historia de la fotografía
2003
(Sin medidas)



ertos
renos
ente
sus

Georgs D.Di - Haberman

Me sentiría contenta si fuese leído sólo para que te aproximes a lo que quieres ver, a lo que quieres que sea, atravesando incluso lo contrario de aquello hacia lo cual intento aproximarme. ¿Por qué no tengo el coraje de encontrar sólo una forma de entrada? ¿Cómo se explica que no tolere ver, sólo porque la vida no es lo que pensaba y sí otra cosa? Fatalmente, sucumbiré a la necesidad de forma que proviene de mi pavor de quedar ilimitada. Muchas cosas sólo se tienen siendo autodidacta, teniendo el coraje de ser. Para otras, hay que saber y sentir de a dos. En mi aprendizaje falta alguien que me diga lo obvio con un aire extraordinario. Querría que, sin una palabra, sólo vieras. Pero existir es tan completamente fuera de lo común que si la conciencia de existir se demora más de unos segundos, enloqueceríamos. Comprender era siempre un error. Prefería la largueza tan amplia y libre y sin errores que era no entender.

Hablar de lo que realmente importa se considera una metida de pata. Está prohibido decir el nombre de la vida. Porque estoy tan poco preparada para entender, sustituiré el destino por la probabilidad. Nada planeo en mi trabajo intuitivo de vivir: trabajo con lo indirecto, lo formal y lo imprevisto. Lo que no veo, sin embargo, existe. La explicación exige otra explicación que exigiría otra explicación y que volvería a abrirse hacia el misterio. Un día paré para tomar agua fresca: el vaso en ese instante era de grueso cristal facetado y con millares de chispas de instantes. ¿Los objetos son tiempo detenido? El futuro está hacia el frente y hacia atrás y hacia los costados. No es necesario tener un orden para vivir. Somos los contemporáneos del día siguiente.

No es un mensaje de ideas que te transmito, sino una instintiva voluptuosidad de aquello que está escondido en la naturaleza y que adivino. Este texto que te doy no es para ser visto de cerca: gana su secreta redondez antes invisible cuando es visto desde un avión que vuela alto. Voy hablándote y arriesgándome a la desconexión: soy subterráneamente inalcanzable por mi conocimiento. Me es imposible profundizar y tomar posesión de la vida; ella es aérea.

Porque pensar es un acto y sentir es un hecho, me pregunto: ¿cómo comenzar por el comienzo, si las cosas ocurren antes de ocurrir? Una investigación inconclusa, una piedra vista como piedra, recién entonces se vuelve piedra con su eternidad relativa. Esta expo es una pregunta. Esta expo es un silencio. Esta expo son sonidos transfundidos de sombras que se entrecruzan desiguales, estalactitas, encajes, música transfigurada de órgano.

La cosa propiamente dicha es inmaterial. Lo que llamamos “cosa” es la condensación sólida y visible de una parte de su aura. No es contradictorio concretarse y abstraerse. Siempre le falta trama y suspenso y misterio y climax al sentido del tiempo que corre. Usualmente o será siempre que en el momento del acontecimiento no aprovecho nada y después me acomete una ilógica añoranza.

Sólo sé una cosa: soy constantemente real. La vida real sólo es alcanzada

por lo que hay de sueño en la vida real. ¡La imaginación antecede a la realidad! Estoy en la vida fotografiando el sueño. La vida real entra en nosotros en cámara lenta; hasta el raciocinio más riguroso es sueño. En los sueños de los despiertos hay una ligereza inconsecuente de riacho burbujeante y coherente. Y aunque siento extrañeza como si una cámara de cine filmara mis pasos y se detuviera de golpe, dejándome inmóvil en mitad de un gesto, intento entre no querer y querer, entre no poder y poder reconciliar.

Esto que escribí es un dibujo electrónico. Este texto que te doy no es para ser visto de cerca: gana su secreta redondez antes invisible cuando es visto desde un avión que vuela alto. Voy hablándote y arriesgándome a la desconexión: soy subterráneamente inalcanzable por mi conocimiento. Me es imposible profundizar y tomar posesión de la vida; ella es aérea. Nada planeo en mi trabajo intuitivo de vivir: trabajo con lo indirecto, lo formal y lo imprevisto. Lo que no veo, sin embargo, existe. La explicación exige otra explicación que exigiría otra explicación y que volvería a abrirse hacia el misterio

El género ya no me atrapa. Porque estoy intentando captar la cuarta dimensión del instante—ya que de tan huidizo no lo es más porque ahora se volvió un nuevo instante— ya que también ya no es. El próximo instante es lo desconocido. ¿El próximo instante está hecho por mí? Lo hacemos juntos con la respiración. Prefiero la verdad que hay en el pre-anuncio.



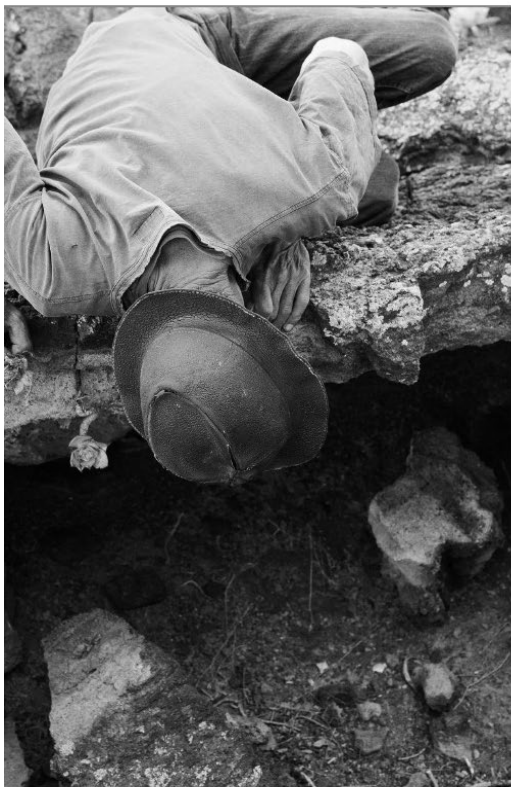
Me detengo en este punto del camino para reflexionar, por un instante, sobre la espontaneidad y la emoción. Me quedo con la idea de una óptica de 360° que trasciende disciplinas y especializaciones, que razona o deriva pero que también la abraza con libertad de teorizar. Veo el contenido llenándose o vaciándose en el espacio, un movimiento hacia zonas incómodas, un habitar y trascender la superficie con el fin de revelar algunas transmisiones e imágenes más allá de nuestra mirada.

"Veía elefantes gordos acercándose, elefantes dulces y pesados, de piel seca, aunque sumergidos en el interior de la carne por una ternura casi insoportable; les resultaba difícil cargarse a si mismo, los que los volvía lentos y pesados"

Silvia Navarro

Pensemos, por un momento, cómo se construye la historia. Capítulos narrados que a su vez se tienen que volver a narrar con nuevos datos encontrados. Navarro aborda la construcción del imaginario colectivo sobre el guanche a través de los textos de conquista y su influencia en los arqueólogos para reflexionar sobre cómo se edifica nuestra historia y nuestro imaginario. Varios capítulos se adentran en desdibujar la evidencia para evocar otros espacios significantes (grietas, cuevas, cráneos). Para Navarro los mitos y todos los trazos, tanto de mapas como de anécdotas, nos llevan a revisitar relatos y reflexionar sobre la instrumentalización de la historia en los procesos coloniales. Subrayan además la importancia de la antropología física y la creación de imágenes para determinar y clasificar poblaciones —en este caso la del guanche. El proyecto incluye imágenes que parten del archivo fotográfico del laboratorio de pre-historia de la Universidad, negativos del archivo de Isle, científica que se dedicó al estudio de cráneos, entre otros. Estos materiales son referencias que destacan la construcción de las imágenes y nos dan pistas para acercarnos a espacios y escondrijos de transición de distintos tiempos históricos y las resistencias dentro de esos tiempos.

Como Navarro nos comenta: "desde la mentalidad fascista donde una España única y unida no podía permitirse una Canarias africana, nos adentramos a subcapas que entran en conexión y reflexión sobre la colonización de la imagen misma".





Extracto del audio grabado por Céline Condorelli, 2007/17, interpretación *in situ* de ‘The so-called utopia of the centre Beaubourg’ de Luca Frei, en sí misma una interpretación de ‘La soi-disant utopie du centre Beaubourg’ de Gustave Affeulpin, seudónimo usado por Albert Meister en la última traducción italiana ‘Sotto il Beaubourg’.

Quedémonos aquí un momento a observar esta sala. Es buena idea empezar aquí pues, de algún modo, es donde empezó todo. Este lugar sorprende si se mira con detenimiento.

Pasados 40 años desde la inauguración del centro Pompidou, la gente sigue pidiéndome mi versión de una experiencia que, en el mejor de los casos, se consideró una utopía y por lo general un intento de sabotear nuestra cultura, una amenaza a los valores fundamentales de nuestra sociedad.

Pero no se preocupen: no pretendo volver sobre aquello ni sobre lo dicho y escrito desde entonces, pues la utopía empezó a parecer menos descabellada y los pensadores a abrazarla de nuevo, analizándola, diseccionándola, conceptualizándola, lacanizándola. Resumiendo, a demostrar que, en realidad, no era una utopía real sino vacuidad y sinsentido. Es por tanto inútil que nos centremos en esas tonterías, en los razonamientos a favor y en contra. Para eso vamos a una biblioteca y buscamos lo que haya sobre el tema. Para nosotros, más que lo dicho, cuenta sobre todo lo hecho y lo vivido. Cuentan las cosas, no su apariencia.

Por eso, quiero contarles la historia de lo que se hizo, los obstáculos que hubo que superar y los momentos de gran optimismo porque, ¿no es eso lo que se espera de un relato?

Vayamos hacia la salida. Por aquí.

Nos encontramos fuera del edificio. Vamos hacia el río, junto a la barandilla.

Aquí estamos. ¡Qué vista! Te da perspectiva.

Seguramente los periódicos habían hablado de ello, pero yo no me acordaba. En resumen: sabía tanto como cualquier vecino, y tenía ese miedo e inseguridad que se siente cuando el poder se interesa por lo tuyo.

Se hablaba de una biblioteca de investigación,

un cine, un teatro, una sala de baile y un museo de arte moderno. También de que el lugar estaría “animado” (ese fue el término utilizado, tengamos en cuenta que se ha avanzado bastante desde entonces) con actividades lúdicas y de entretenimiento.

Subamos.

Vayamos bajo el puente.

Hacia las 7:30 el espacio ya estaba repleto de gente, jóvenes sobre todo. Pronuncié el breve discurso que había preparado y que os leeré aquí ya que en mi opinión la prensa de entonces no lo reprodujo fielmente. Lo que dije fue:

Quedémonos aquí un minuto.

“Encima y debajo de este nivel hay muchos otros, todos equipados de la misma forma (aquí fui interrumpida por algunos, pero los altavoces eran fuertes y mi voz ahogó las suyas). Es decir, están iluminados y ventilados y, exceptuando los lavabos, sin tabiques. Todos los niveles se destinan a la cultura, a la cultura que vosotros crearéis, pues ni tengo una idea preconcebida de cultura ni capacidad para imponerla. Ni siquiera sé realmente qué es eso de la cultura. Todo en esta casa, o en este agujero, como preferirás llamarlo, debe decidirse entre todos: qué entendemos por cultura y los contenidos y los métodos de organización de las actividades culturales”.

Vamos hacia el puente por esa escalera de la izquierda.

Dije: “Naturalmente, al principio habrá inevitablemente algo de caos, como siempre que hay ganas de hacer algo nuevo, de replantearse problemas viejos y solucionarlos de formas novedosas. Por ello es fundamental que quien quiera hacer algo lo diga, para poder organizarnos y empezar a trabajar. Para convocarlo y hacerle saber que puede usar las paredes, que están para eso”.

Subimos por aquí.

Para entonces eran ya las 8. Aún me acuerdo. La gente se miraba entre sí, sorprendidos de que todo hubiera ido tan de prisa, como esperando a que alguien rompiera el silencio.

Detengámonos en la línea del suelo y miremos alrededor...



Céline Condorelli

Los arquitectos y los profesores tienen algo en común: se quejan de una sociedad restrictiva, pero no se toman el tiempo necesario para convencer a las personas cuyo comportamiento moldean, con un modelo habitado en un caso y un modelo cultural en otro. Esos son los dos tipos de moldeadores con los que nos las tenemos que ver. Hubo que lidiar, en primer lugar, con los arquitectos, que no entendían que dejáramos tanto espacio vacío sin un programa concreto. Lo hacen con el urbanismo, la vivienda, los edificios culturales. Fingían ayudarnos desde una perspectiva arquitectónica con las diferentes funciones de las salas: aquí danza, aquí descansan, aquí se corre... En otras palabras, una réplica exacta de lo que hacen en las ciudades y en los complejos que construyen, dónde las personas que van a habitarlos saben de antemano dónde podrán, y sobre todo dónde no podrán, dormir, correr, comer, etc. Todas esas imposiciones e intrusiones en la vida de los afectados se

acompañan, claro está, de los habituales tópicos sobre la libertad del hombre y el humanismo de los diseñadores. ¿Cuándo se enterarán esos individuos rígidos e ingenuos de que son los más fieles portavoces de la sociedad integrada, y de que sus audacias timoratas y su hormigón patético solo a ellos engañan?

Nosotros defenderemos la antiplanificación, el antiurbanismo, la no arquitectura, y como en las ciudades del pasado, las estancias duplicarán funciones. Habrá espacios mal usados, esquinas perdidas. Y haremos cambios cuando creamos que toca hacerlos. Y no nos construiréis anfiteatros, ni fosos de orquesta, ni palcos, ni salas de música, ni laboratorios fotográficos.

Mirando alrededor sabes que esta es la historia que la gente ha escogido para sí.

Raimond Cháves & Gilda Mantilla

En la selva hay una ciudad, en esa ciudad hay una biblioteca y dentro de ella está la selva.

Un afán incómodo se fue elaborando a partir de la constatación de que selva, ciudad y biblioteca existían como tales y que a la vez se duplicaban y se contenían a sí mismas al existir todas ellas también como documentos (imágenes, textos y partituras).

Con los materiales obtenidos digitalmente vía scanner Cháves & Mantilla llevaron a cabo diversas operaciones, entre otras: elaboraron videos híbridos mitad relato, mitad investigación mediante los que preguntan sobre las imágenes, el contexto y su rol extraño en todo esto; hicieron copias de dibujos de diverso origen al papel carbón para cruzar esa disparidad de visiones; pusieron en evidencia determinados discursos de construcción del territorio mediante *slideshows* y a partir de un trabajo de abstracción de imágenes intentaron despojarlas de cuanto más sentido/capas mejor y ver qué pasaba al final al reducir las casi a nada.

En definitiva y pese a lo que pudiera suponerse, un afán incómodo no apunta tanto a un territorio físico concreto –la Amazonía–, ni alude a una floresta o a una ciudad determinadas, como a cuestionar las maneras en que esos lugares son construidos por las imágenes.

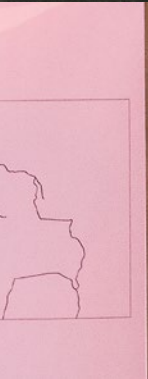
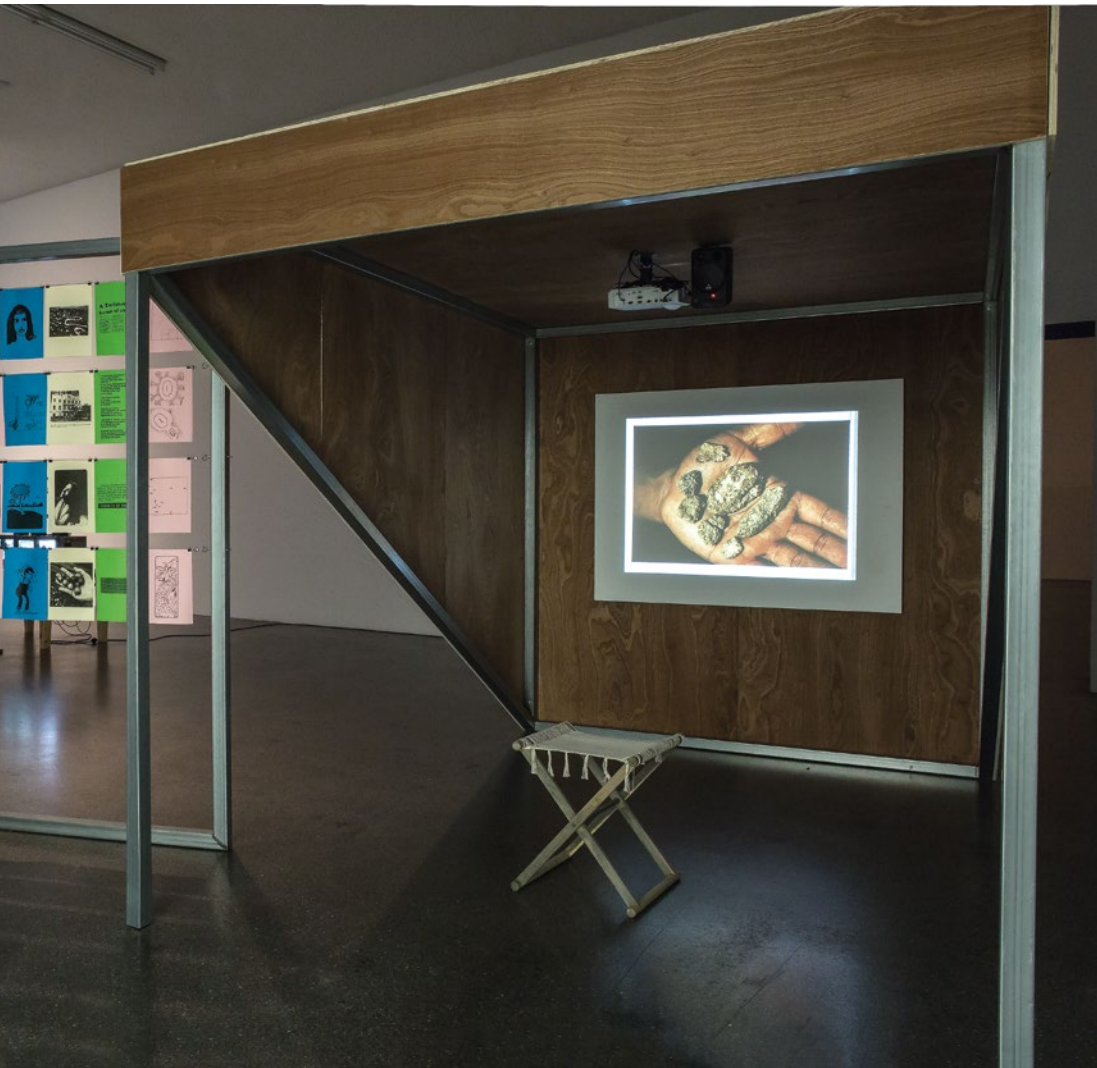
Los artistas no buscan, por tanto, confirmar algún tipo de naturaleza, entendida como “esencia y propiedad característica”, ni tampoco dar fe de hallazgo alguno, sino preguntarse si creemos a pie juntillas en aquello que cuentan las imágenes o si por el contrario somos capaces de adentrarnos por sus resquicios, de desdoblarnos en sus fuera-de-registro, de diluirnos en sus brumas, de descomponer su luz. Si podemos reordenarlas y orientarnos diferente, para encontrar otras –nuevas y desconocidas– certezas. O yendo más allá, si osamos renunciar a ellas, pues a la selva desde aquí solo la (in) comprendemos como imagen, algo que nos aleja de su entendimiento.

No pudiendo ni queriendo hablar por otros, renunciando a la etnografía y a la antropología y dejándose llevar por la corriente de una metodología sin lógica, quedan en un estrecho limbo en donde practicar –con suerte– una especie de anti-paisajística, y abocados a un turismo escéptico, a perderse a propósito en la frondosidad del papel, las manchas y los signos. Una ciega labor termita, arbitraria y desorientada. Unas pocas intuiciones, esperamos, tan lejos de la ingenuidad como del cinismo. Un afán incómodo.



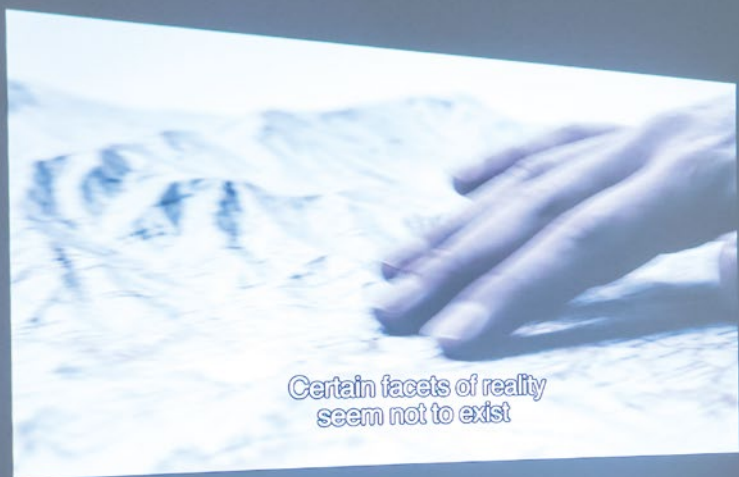
ciudad nacional peruana como consecuencia de sus graves éxitos. En nombre del “desarrollo”, la sociedad Tupi-Cigana ha sido “civilizada”, cada uno por su propia vía independiente y diferenciada. Hasta hace unos pocos años no se podía hablar de la irreversibilidad de este fenómeno. Desgraciadamente, en los últimos días, el pueblo Tupi-Cigana quiere a la memoria del abuelo específico de sus antepasados, desde donde surge nuevamente el proceso integracionista del “desarrollo”, identificado y controlado por los sectores subordinados de la sociedad nacional. Este momento se genera desde una “intencional no integrada” (Giles, F. 1980: 18) manipulado por el sistema v, no fortuitamente, empataja en el campo indígena. Se trata de una resistencia de carácter indígena en la que la realidad social se cuestiona desde la periferia por medio de las instituciones descentralizadas de planificación bi-cultural: realidad indígena. Para los Tupi-Cigana contemporáneos: “El mundo está dividido”, como en el pasado para los habitantes de esta los Estados





Cámara cinematográfica de Arlindo Wong con que se filmó la película "Bajo el Sol de Loreto" (1996)

Nunca antes una empresa nacional había logrado descubrir el misterio que nuestra selva encierra, nunca y con tanta entrega miles de loretanos y de otras zonas geográficas del Perú, se empeñaron en hacer realidad un sueño que para el mundo parecía absurdo e irrealizable. Ese esfuerzo no fue hecho en vano. Hoy, el petróleo que se extrae de la selva peruana, contribuye significativamente a la economía del Perú y en especial a la economía de la Región Loreto.



Certain facets of reality
seem not to exist





Diego del Pozo Barriuso

¿Cómo vemos? ¿Para qué vemos?
¿Quién tiene el privilegio de
manejar varios puntos de vista y
por qué? ¿Por qué hay gente que
ciega a otros o por qué hay gente
que deliberadamente se tapa los
ojos?...

Del Pozo Barriuso plantea la importancia de reinterpretar la historia, leer el presente y su posible transformación como un ejercicio de cuestionamiento de lo que se ha experimentado. Pero también, de la visión, de cómo vemos, para qué vemos o de quién tiene el privilegio de manejar varios puntos de vista y por qué. Aborda la problemática de la visión a la hora acordar los límites de los territorios y de su organización, los límites entre lo variable y lo invariable en la imaginación y construcción de futuros.

En este trabajo se convocan distintos materiales:

- Un el video ensayo también con título *Aprender Física* (13 min. 33 seg.), en el que se establece una conexión entre la actual crisis económica contemporánea, las revoluciones científicas y las experiencias colectivistas de Huesca y Jaén en la década de los años 30 en España.

- La Colección I de documentos de colectividades de Huesca y Jaén para *Aprender Física*. Impresiones de escaneados de documentos originales montadas sobre aluminio. (25 impresiones de 35´55 x 26 cm y 3 impresiones de 26 x 15 cm). Los documentos son fundamentalmente actas de los acuerdos de las asambleas soberanas de las colectividades de distintos pueblos de Huesca y Jaén que emprendieron un proceso de colectivización de la tierra y una nueva organización social.

(Una asamblea en Tamarite de Litera)

El pregonero se ha presentado en las esquinas y en los lugares más habitados. Empezó por tocar tres veces seguidas el pequeño cuerno con el cual se anuncia, y con voz lenta y de tenor ligero que no sabemos por qué razón adoptan todos los pregoneros de Aragón, anuncia que los miembros de la colectividad eran invitados por la Comisión Administrativa a tomar parte en la asamblea general que tendría lugar a las nueve de la noche.

A las nueve y media, la mitad de la sala del cine local estaba llena. A las diez lo estaba por completo. Había unas seiscientas personas entre las cuales unas cien mujeres, muchachas y algunos chicos.

Mientras empieza el acto todos hablan ~~sin~~ ^{de} gritos a pesar del temperamento alegre y ~~fuerte~~ ^{buena} de los habitantes de la comarca. El secretario de la colectividad sube por fin a la tribuna. Debemos, empieza diciendo, nombrar una mesa de discusión. Uno de los presentes, pide la palabra y declara que se encuentran en el local individualistas enemigos de la colectividad a los cuales se debe expulsar, y que además es preciso exigir a las mujeres que se callen durante la discusión so pena de expulsarlas también.

El secretario contesta que a juicio suyo los individualistas pueden asistir a los debates. Nada tenemos que esconder y es viendo nuestro modo de obrar cuando se convencerán. En cuanto a las mujeres, es seguro que no molestarán durante la discusión, y que no será necesario tomar contra ellas medidas tan violentas. Todos aprueban. Los individualistas se quedan.

La mesa es nombrada. El presidente expone extensamente las razones que movieron a convocar esta asamblea extraordinaria. Se trata de un buen militante, inteligente pero que habla demasiado. Sus ideas muy claras y acertadas se enredan en la abundancia de las palabras, lo que a veces las torna confusas. Pero acaban generalmente por ser entendidas.

Hay primero que reemplazar a cuatro miembros de la Comisión Administrativa que no cumplen bien su misión, no por mala voluntad sino por falta de conocimientos. Hayx también descontento contra el delegado de abastos. Cumple muy bien su misión, especialmente en los cambios con otras regiones, pero tiene mal genio. Será mejor que en adelante siga ocupándose de las operaciones comerciales con el exterior, pero que el delegado de industria y

comercio se encargue de la distribución local y de las relaciones que ella supone con los miembros de la colectividad.

Uno tras otro los cuatro delegados son nombrados. Habían sido elegidos previamente por su capacidad y su concepción revolucionaria, en el sindicato, al cual pertenecen casi todos los colectivistas. Por lo demás, quien quiera puede proponer otro candidato, pero nadie lo hace.

Segundo punto. Un grupo bastante numeroso acaba de retirarse para volver a la práctica individualista. La colectividad que se hizo cargo de toda la industria, tiene los hornos y el grupo reclama uno para fabricarse pan. ¿Qué conviene hacer?

Los rostros son serios, atentos. Las mujeres comentan sin elevar la voz. Un colectivista pide la palabra. Debemos, dice prestarles un horno por quince días o un mes para que tengan tiempo de construir uno. No, contesta otro, ya que se fueron, que se arreglen. Otro declara que ya hay demasiados hornos en el pueblo y que por consiguiente no deben construirse más. Hablan tres o cuatro más, con la parquedad característica de los campesinos, y el presidente interviene.

Plantea el problema de la buena organización económica. Construir un horno más, es emplear material que hace falta para otros fines, y mañana constituiría esto un gasto de leña y de electricidad que debemos evitar porque los daños de la mala administración no recaen solamente sobre los individualistas sino sobre toda la economía nacional, y debemos demostrar que somos capaces de hacer mejor que el capitalismo. Debemos, al contrario reducir a dos el número de hornos que trabajan. Hagamos pues el pan para nosotros y para los individualistas, pero estos suministrarán la harina y aceptarán la calidad que se fabricará para todos. No debemos, añade, negarles el pan, pues a pesar de su error deben comer, y dichosos seríamos si, ^{diesen} en el caso opuesto los individualistas ~~negarían~~ a los colectivistas lo que ~~xxxxxxxxxx~~ necesitarían.

La asamblea se manifiesta conforme. Se discute ahora si conviene racionar el pan. Los salarios pagados por la colectividad permiten comprar mucho, lo cual produce cierto despilfarro e incluso a veces un reparto ~~sin~~ desigual que la revolución no puede permitir. Conviene por lo tanto fijar un límite que permita a cada familia obtener lo que precise pero no despilfarrar aun cuando tenga dinero para ello.

Luca Frei

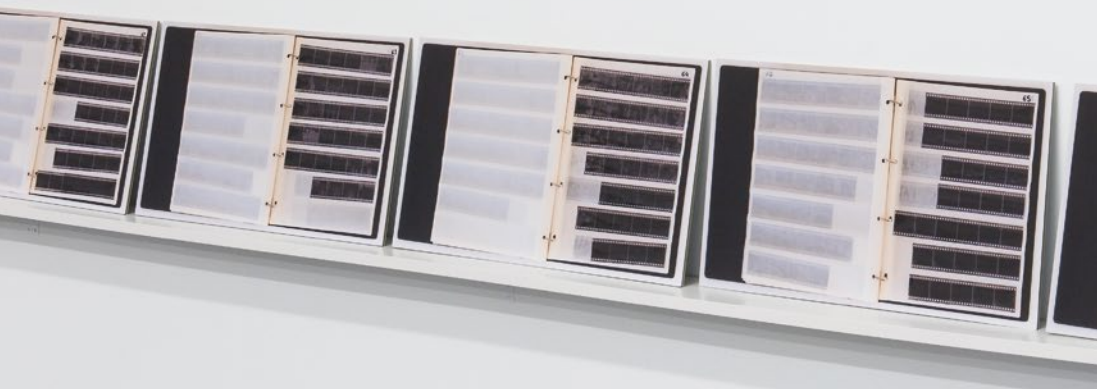
Luca Frei recibe después de la muerte de su padre (un fotógrafo profesional) un archivo de negativos fotográficos.

Refotografía las carpetas que su padre utilizó para guardar los negativos. El archivo sirve como suministro para una selección de impresiones fotográficas.

Estas son fotografías de la vida cotidiana del Cantón del Tesino, Suiza Italiana donde creció el artista en los años 70 y 80.

Las imágenes de los pasaportes, los espacios interiores, los eventos deportivos, las historias visibles y ocultas, conscientes e inconscientes, personales y colectivas se extraen del archivo.

Al hacerlo, las imágenes entran en diálogo con el público, sus recuerdos o expectativas. En la naturaleza aparentemente aleatoria de los momentos arrancados del flujo de la historia, surge un espacio cargado de intereses en competencia entre la historia colectiva y el carácter anecdótico de la vida como lo atestigua el individuo.





1 — Jorge González Proyecto Escuela de Oficios

Una adscripción antillana, (2017). conservador de cristal y hachas petaloideas (cultura arawaka, pobladores del arco antillano del 200 al 600 de nuestra era).

Programa entre mayo y noviembre de 2017, junto a José Ángel Hernández, Gilberto González, Israel Pérez y Michy Marxuach.

Soportes utilizados alrededor de la exhibición:

Banquetas Chéveres, (2016).

Edición: 359 días en 19 meses.

Mesas Autoprogettazione (auto-construcción),

(2017). Resultado del diálogo entre Jorge

González con Zebenzui González, Gilberto

González, Michy Marxuach e Israel Pérez.

Alfombra de enea [La nébula en el medio], (2017).

Resultado de un aprendizaje en curso con el artesano puertorriqueño Fernando Torres Flores desde el 2014. Petates de la familia Montalvo Pagán, petateros del bosque de Susua, Sabana Grande, Puerto Rico, resultado del diálogo con la artesana Ángela Marrero.



Taller La nébula en el medio Noviembre 2017

2 — Harun Farocki

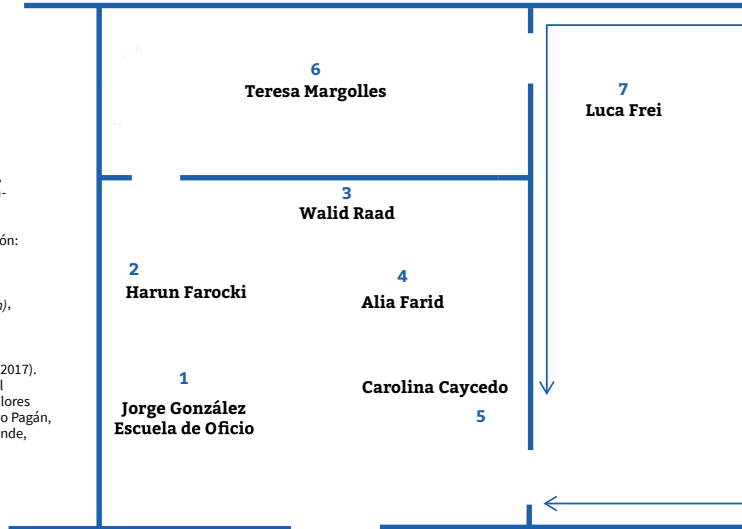
La Plata y la Cruz, (2010).

Vídeo instalación, 2 canales, color, sonido, 17.

3 — Walid Raad-Atlas Group

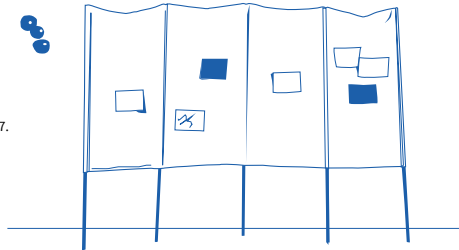
Secrets of the open sea, (1994-2004).

El archivo del Atlas Group tiene sede en Beirut y Nueva York y en él se reúne un vasto conjunto de documentos —visuales, sonoros y escritos— que abordan la vida cotidiana en un periodo histórico fuertemente marcado por el trauma de la guerra civil en Líbano. Algunos de estos documentos han sido creados por el propio artista, mientras que otros han sido encontrados, apropiados y resignificados como parte de un dispositivo que cuestiona los procesos de investigación y de documentación. The Atlas Group documenta y reflexiona sobre la estructura y determinación de la historia contemporánea, analizando especialmente la censura y los mecanismos de transformación de la información en narración histórica, con la dificultad que supone corroborar sus causas y su veracidad. Además de su valor estético y conceptual, el proyecto Atlas Group promueve una reflexión sobre cómo la Historia puede ser contada y organizada, pero también 'construida' y 'fabricada'.



5 — Carolina Caycedo

Mujer Criminal, (en curso).
Instalación de copias en acetato de los dibujos en lápiz, bolígrafo, y rotulador, papel de calco y mesa de trabajo.



Taller Zigzag mnemónico: Reordenando el almacén Noviembre 2018

4 — Alia Farid

Theatre of Operations (La Guerra del Golfo visto desde Puerto Rico), (2017).
Vídeo a tres canales, 70' 1" / 73' 14" / 69' 13".

Alia Farid divide en tres partes todo este material de VHS, tomando como referencia el libro *The Gulf War Did Not Take Place* de Jean Baudrillard: Parte 1: "The Gulf War will not take place", Parte 2: "The Gulf War is not really taking place" y Parte 3: "The Gulf War did not take place".

7 — Luca Frei

Inheritance, (2013).
24 fotografías blanco y negro en papel barite (cada una 36,5 x 27,5 cm) enmarcadas, 70 impresiones digitales en cartón pluma (cada una 33,3 x 61,5 cm), tablilla de madera pintada cortesía del artista y Barbara Wien. Berlín.

6 — Teresa Margolles

Vaporización, (2001-2017).

Vaporización realizada con una mezcla de agua procedente del resultado de humedecer un paño con el que se limpió el cuerpo de un cadáver.

Diego del Pozo Barriuso

10

Raimond Cháves
&
Gilda Mantilla

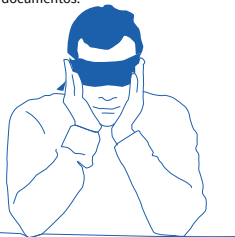
8

11— Céline Condorelli

So-called Utopia, (2007/2017).
Audio, 16' 28" y fotocopia blanco y negro
pegada a la pared. 150 X 158 cm.

10 — Diego del Pozo Barriuso

Aprender Física, (2012).
Instalación audiovisual, video 13' 33",
diaporama de diapositivas y mesas con
documentos.



Taller *Aprender Física*
Enero 2018

“Espacio-Intervalo”

Lugar para añadir, compartir, organizar y mostrar fragmentos que de alguna manera enlazan con las conversaciones que hemos tenido durante el proceso de la exposición *Una cierta investigación sobre las imágenes: building ghost transmission*. Estos, a su vez, fueron intercalados con una serie de referencias que se añadieron durante el habitar en Tenerife por su relación con las inquietudes y preguntas que nos planteamos en Fotonoviembre.

Céline Condorelli

11

8 — Raimond Cháves & Gilda Mantilla

Un afán incómodo, (2011).
Vídeo monocal con audio, 20' 33".
Con la colaboración de la Fundación Botín.

Un determinado relato, (2016).

Taller *La imagen es un tigre de papel*
Febrero y marzo 2018



Dibujo del Taller *La imagen es un tigre de papel*

Archivo de imágenes para ser trabajado en formato taller.
160 impresiones inkjet A4, selección de un archivo de dos mil documentos.

Para Raimond y Gilda estos trabajos se basan en cuestionar el rol de las imágenes en relación a la construcción de un contexto determinado y a la capacidad de agencia que se deriva de una lectura crítica de éstas. Por un lado, abordar su relación con las imágenes para entenderlas en la complejidad de los contextos culturales, sociales y políticos donde se inscriben. Por otro, cuestionarlas, re-elaborarlas y/o desmontarlas poniendo a jugar deseo, reflexión, esfuerzo y placer para repensar y rehacer nuestra relación con el mundo.

9 — Silvia Navarro

Torrente de piedra quemada, (2017).

*Vídeo instalación en colaboración con Miguel G. Morales.
*Fondo fílmico y sonoro Luis Diego Cuscóy. Museo Arqueológico del Puerto de la Cruz de Tenerife.
*Filmoteca Canaria.
*Fondo Juan Francisco Navarro Mederos.

Este proyecto indaga en la conformación de imaginarios colectivos forjados en las luchas de poder y en la formación ideológica del discurso histórico. Imaginarios que acaban tomando cierta materialidad, en cuanto la asimilación y reproducción provocan efectos en la realidad.

Proponemos una inmersión en la ficción como medio de reflexión sobre los universos de significaciones que cimientan la construcción del relato histórico. La propuesta expositiva se enmarca en una línea compositiva de fondos arqueológicos y fílmicos, mediante una vídeo instalación a tres pantallas y la digitalización de negativos fotográficos.

Soportes de exposición:

Se han utilizado algunas butacas de banco compartido del espacio del antiguo “Sindicato Vertical” de la dictadura de Franco, que albergaría después del 78 la casa de todos los sindicatos, “La Sindical”, de Santa Cruz de Tenerife. Las sillas son parte de un proceso de investigación de la pareja de artistas tinerfeños Pérez y Requena.



La nébula en el medio

Jorge González, José Ángel Hernández,
Gilberto González, Michy Marxuach,
Israel Pérez, Néstor Delgado, Under The
Mango Tree

Aprender física

Diego del Pozo Barriuso

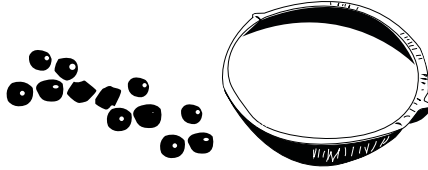
La imagen es un tigre de papel

Gilda Mantilla & Raimond Cháves

Zigzag mnemónico:

Reordenando el almacén

Carolina Caycedo, Mayte Henríquez, Larisa Pérez
Flores y Ebbaba Hameida Hafed



Después de años acumulando y compartiendo notas de socios en vigilancia y pensamiento, comparto algunas de estas capas que se desarrollaron de forma activa en encuentros. Actuar y posibilitar el amor cómplice con acciones que de-construyen la separación de mundos en nuestro presente es importante para mí. Pensar las interferencias constructivas que acogen conexiones, conversaciones y colaboraciones imprevistas en espacios seguros y de experimentación, para escapar de las limitaciones continuas que responden a la idea éxito, es una forma de continuar visibilizando las ausencias deliberadas que no nos dejan conocernos mejor.

Gracias a todos los artistas y cómplices que siguen apuntalando y enseñándonos los pasos en este caminar de las co-dependencia. Ellos nos guían para dibujar juntos los múltiples caminos que nos permiten acercarnos a formas solidarias para la continuidad de vidas en el universo.



La nébula en el medio, (2017).

Jorge González, José Ángel Hernández, Gilberto González, Michy Marxuach, Israel Pérez, Néstor Delgado, Juan Brito, familia Chéveres, Menandros Papadopoulos, Nikos Sklaventitis, Under The Mango Tree, Taller Cabachuelas, Escuela el Alfar, Mathimata Keramikis, Oficina Para La Acción Urbana, Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Jornadas Internacionales de la Roseta (Museo de Artesanía Iberoamericana de Tenerife)

Esta fue una conversación entre islas dedes talleres en, Tenerife, Lanzarote, Borikén y Greacia. La idea del lugar, su elasticidad / plasticidad cuando nos acercamos a su suelo nos permite conocer sobre sus transmisiones. El proceso de Escuela de Oficios parte por reconocer y experimentar el barro sin separarlo de su orden cosmológico para aprender juntos mientras le damos forma a una vasija ¿Qué pistas nos puede lanzar la materia sobre geografías diversas? ¿Qué desplazamientos entre los continentes y las islas y su relación al tiempo podemos auscultar cuando manejamos el barro? ¿Qué asumimos de la educación académica occidental y qué posición tomamos sobre nuestra indigeneidad?

Desde el 2017, hemos armado una serie de diálogos continuos junto a Escuela de Oficios basados en intercambios pedagógicos mientras aprendemos de manera colectiva las prácticas artesanales y compartimos los objetos con la comunidad a la que pertenecen. Ha sido un proceso para acercarnos a los cuentos del camino que nuestros ancestros canjíbaros nombraban como *CAAN-HAU CAN-TAH*. Muchas horas de escuchas mientras trabajamos nos añaden pistas que todavía hoy nos proveen herramientas para aprender. En uno de nuestros encuentros con José Ángel Hernández, alfarero de Tenerife, nos confiesa: “No puedo decirte cómo hacerlo, tienes que practicar y hacerlo una y otra vez, pero necesitas tomar el objeto, las piezas que encuentras y hacer su dibujo, su boceto reconstruido, y aprender de eso. Hay técnicas de trabajo de la cerámica que han sido sistematizadas a través de escuelas en todo el mundo, que presentan dificultades para comprender formas ancestrales y populares de hacer.”



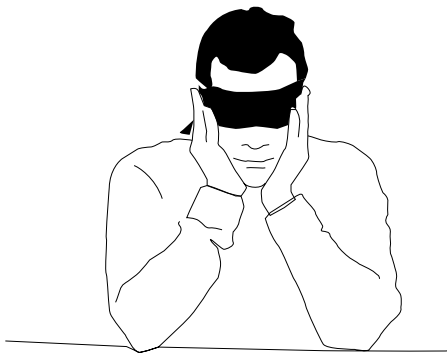


Dibujo del Taller *La imagen es un tigre de papel*

La imagen es un tigre de papel, (2018).

Gilda Mantilla & Raimond Chaves

Este taller se sumergió en un proceso para repensar y desmontar nuestra relación con las imágenes. A partir de la destrucción y re-elaboración, tuvo como punto de partida un vasto cuerpo de impresiones de archivos digitalizados de la Biblioteca del Centro de Estudios Teológicos de la Amazonia en la ciudad peruana de Iquitos. Al tiempo que se manipulaban manualmente fotocopias y recortes (dejando de temer a ese “tigre de papel”) se generó una dinámica de trabajo orientada tanto a abordar el modo de existencia de las imágenes en nuestro mundo como a su inserción en archivos y otros formatos de almacenamiento y circulación. Una serie de metodologías sencillas de manipulación puso en juego la distancia entre nosotros y las imágenes, mostrándonoslas como una presencia maleable en nuestra realidad cotidiana.



Aprender física, (2018).

Diego del Pozo Barriuso

Ejercicios, lecturas y juegos de imaginación colectiva a partir de hipótesis narrativas. Diego ahondó en la idea de que el lugar desde el que miramos se construye a través de un consenso colectivo y un espacio de afectos. A través de la lectura de fragmentos de las actas de las asambleas de los pueblos que llevaron a cabo procesos de colectivaciones agrarias y ayuntamientos de la provincia de Huesca en los años 30, se trató de desvelar qué vieron e imaginaron sobre su situación aquellos que crearon otra forma de habitar y relacionarse con el territorio.



Zigzag mnemónico: Reordenando el almacén, (2018).

Carolina Caycedo, Mayte Henríquez, Larisa Pérez Flores y Ebbaba Hameida Hafed

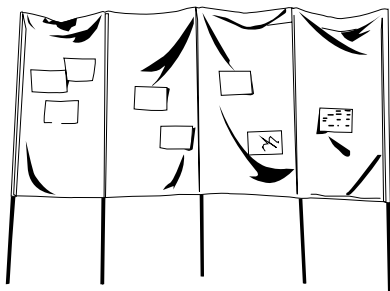
El 26 de septiembre de 2018, comenzamos una conversación con Mireia Sallarés sobre la posibilidad de compartir de manera temporal el espacio de su exposición *Campos de Batalla* (2018 - 2019) en el TEA. Nuestra propuesta consistió en intervenir, teniendo la muestra como referencia, escenario y contenedor de nuestro taller. Partiendo de la idea de “contar las cuentas”, que viene del gesto de rezar el rosario en grupo, propusimos una socialización de este ámbito ritual, una translación de la abstracción matemática, y como una forma de ‘llamar a cuentas’ y cantar las responsabilidades para armar espacios sociales a partir de conversaciones enfocadas en genealogías feministas y descoloniales.

Luego titulamos el encuentro como *Zigzag mnemónico: Reordenando el almacén*: un ejercicio de colaboración, confianza, articulación de sinergias y fortalecimiento de nuestras redes de afectos. Más tarde, Ebbaba Hameida Hafed lo subtítulo “Feminidades inexactas”, aunque en realidad no sabemos si este sería el título que podría ayudarnos a describir nuestro encuentro.

En una comunicación redactada por Ebbaba y que juntas firmamos para agradecer a Mireia su generosa aceptación de permitir que nuestras voces se mezclaran con las suyas dijimos: “un encuentro que parecía improvisado de unos talleres o charlas inusuales donde nuestros cuerpos de forma inconsciente se juntaron con



los tuyos, en un tiempo y espacio que en sí mismo era institucional, pero donde tú creaste una atmósfera para compartir. La exposición y su mensaje nos trasladó a México, pero todo el rato volvíamos a España, a las islas, al mar, a África o al desierto. Para algunas, era la primera vez que nos veíamos, para otras era la primera vez que nos acercábamos al arte, otras no habían compartido hasta este momento su genealogía. Creamos un espacio multidisciplinar como tu propia obra. Veníamos de realidades distintas, de diversas culturas y continentes; de más de dos “géneros”. Porque no existe ni uno, ni dos, ni tres... Hablamos de las variables comunes. Ser, no ser y ¿por qué somos? Fuimos capaces de plasmar los valores que de todas las mujeres que nos habían marcado. El resultado ha sido espectacular... Nos encontramos con que teníamos muchas palabras que hablaban de nuestra identidad femenina, global y transversal. Por ello, recurrimos al diálogo, al cara a cara. Sin miedo, nos íbamos quitando capas desde dentro hacia fuera, siendo generosas y compartiendo nuestras dudas y perspectivas, derrumbando conceptos que luego volvíamos a construir juntas. Recurrimos a la Atrarraya. Seguro que sabes lo que es: un instrumento que utilizan los pescadores que tiene un aspecto de red de redes y que es flexible, de manera que entre todas podíamos estirar o doblar... Creamos, desde nuestro humilde punto de vista, qué podría reflejar la resistencia feminista. Permitiéndonos la entrada y salida, tachar o añadir palabras que seguíamos repitiendo como características importantes en mujeres que admiramos o quisiéramos ser. Una resistencia que parte de la diversidad de contextos; que es global; que no conoce edad, ni sexos; que tiene mucha fuerza, aunque a veces, muchas, sufre. Arroja un pensamiento y vive en una sociedad, en un colectivo y en un territorio.”





minar una
lo desde el
vista de la
ronológica

Experiencia visual
es el resultado
de
de edades gluvales y
líneas que se
siempre de un
que tiene que
el pasado, un
memorial; de un
o presente, y por ello
amente imprevisible;
tmo, de lo que
se llamaba un
mirrito, un elemento
de que vez, en
con el disco y la
del futuro.

a ves, pero más
menos logras
: es la mala
ón, la duración
spiro

dad y memoria de lo visual
Dici-Huber, María
ofia, Estre. Sta FATA Morgana

Tratamientos para evitar la erradicación: objeto enigmático



HERRAMIENTA GENEROSA VOL.#3

Es deliberado que esta publicación ha sido
impresa en papel autocopiante (CFB). En este
papel una parte inicia y transmite; otra recibe
y documenta: v otra ignora y esconde.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, A. (2010). *Socius*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
- Avanessian, A. (2017). *Overwrite. Ethics of Knowledge - Poetics of Existence*. Berlín: Sternberg Press.
- Bello, D. (1881). *Apuntes para la flora de Puerto-Rico. Primera parte*. Madrid: Anales de la Sociedad Española de Historia Natural.
- Blanchard, M. (2016). "The artistic process at the Frans Masereel Centre". En Lomme, F. (2016). *Can you feel it? Effectuating Tactility and Print in the Contemporary*. 9-41. Eindhoven: Onomatopee.
- Condorelli, C. (2007). *So-called Utopia*. Traducción Lambe y Nieto. Audio: mp3 16'28".
- Cusicanqui, S. R. (2015). *Sociología de la imagen*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- De Bock, L. (2016). "The artistic process at the Frans Masereel Centre". En Lomme, F. (2016). *Can you feel it? Effectuating Tactility and Print in the Contemporary*. 9-41. Eindhoven: Onomatopee.
- Didi-Huberman, G. (2011). "La exposición como máquina de guerra". Minerva: 16.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Farrujia, J. (ed.) (2015). *Orígenes: Enfoques interdisciplinarios sobre el poblamiento indígena de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- Farocki, H. (2016). *Otro tipo de empatía*. Barcelona: Fundación Tàpies.
- Glissant, E. (2017). *Poética de la relación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Glissant, E. (2010). *El discurso caribeño*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- González, G. (2016). Conversación con Gilberto González.
- Judd, D. (1993). "It's hard to find a good lamp". En Stadler, R. & Vaillant, A. (eds.) (2016) *A reader On things as Ideas*. Berlín: Sternberg Press.
- Larsen, L.B. (2016). "Tracing Circles with Other Centers: Notes on Print and the Materiality of Affect". En Lomme, F. (2016) *Can you feel it? Effectuating Tactility and Print in the Contemporary*. 41-62. Eindhoven: Onomatopee.
- Lispector, C. (2016). *Las Palabras*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Lütticken, S. (2010). "Art and Things, Part three: The heart of the thing is the thing we don't know". En Stadler R. & Vaillant, S. (eds.) (2017). *A reader On Things as Ideas*. Berlín: Sternberg Press.
- Marxuach, M. (ed.) (2017). *Herramienta Generosa Vol. 3. Tratamientos para evitar la erradicación*. Imprenta del Departamento de Educación de Puerto Rico.
- Novoa, P.A. (2005). *Los Araguaco-Taínos. Un cultura precolombina en las islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Benchomo.
- Rian, J. (2017). "Environment". En Stadler R. & Vaillant, S. (eds.) (2016). *A reader On things as Ideas*. 36-38. Berlín: Sternberg Press.
- Vértov, D. (1973). *El cine ojo*. Madrid: Fundamentos.

EL ARCHIVO INFINITO
DOCUMENTO, MONUMENTOS Y MEMENTOS
Curada por Mayte Henríquez



El archivo infinito: documentos, monumentos y mementos

La modernidad nos dejó el peso de la nostalgia y, con ella, la obsesión por el documento que provoca la emoción del recuerdo y atempera el miedo al olvido. Creemos que con su salvaguarda en archivos hemos asegurado su valor testimonial y garantizado el porvenir del pasado. Pero nada es estable en él, pues como documento y como monumento, como metáfora y signo recurrente de la memoria, el archivo sucede de forma circular, sin principio ni fin. Transitado una y otra vez, clasificado y reclasificado, siempre está sujeto a múltiples reinterpretaciones, a nuevas elaboraciones internas y a dimensiones cada vez más abrumadoras.

Ocurre lo mismo con las colecciones de los museos, que no dejan de ser igualmente archivos, si bien conformados por objetos, obras, especímenes y elementos de variada naturaleza que se organizan en almacenes con criterios diversos, que pueden abarcar desde la cronología, a los materiales de los que se componen, su procedencia, escuela, autores o en los ámbitos temáticos con los que se relacionan, entre muchos otros preceptos siempre susceptibles de cambiar. Por eso también son infinitos, porque es imposible que permanezcan estables de forma indefinida. De hecho, siempre hay algo nuevo que encontrar en archivos que han sido más que revisados y transitados durante generaciones, pues los intereses cambian y lo que se desestima en un momento dado, puede ser de importancia capital en otro.



En el “Archivo infinito” la intención ha sido pretenciosa, porque a lo que se ha aspirado es a que se tuviera una experiencia en la que lo visual y lo físico conjugaran bien con la invitación a la reflexión sobre la memoria, a su construcción constante, a su gestión, la obsesión por perderla o la generosidad y creatividad de compartirla, aunque no cabe duda de que cada persona encuentra cosas diferentes. Muchas de ellas lo que han hecho es experimentar curiosa y divertidamente con su propia imagen suspendida bajo los efectos especulares contrapuestos de la pieza, pero que el que sea una construcción hecha de archivadores ordinarios, donde además se proyectan tantas imágenes relacionadas con archivos fotográficos, les incita a pensar en cosas almacenadas con cierto orden, y que el archivo de las mismas es infinito.

Y hasta ahí el ejercicio es fácil, pero el reto es hacer meditar también en otras cuestiones como por ejemplo en cómo, quiénes o por qué gestionamos estas memorias, en este caso visuales; o cuándo decidimos que son importantes o no; cuáles o no, y quiénes lo deciden y quiénes no. Porque los archivos pueden ser como palimpsestos, reinterpretados una y otra vez, reclasificados y re jerarquizados y, desde luego, nada hay de inocente en este ejercicio porque quienes deciden sobre ellos, son los que finalmente tienen el poder de controlarnos socialmente.

Y es que los almacenamientos masivos de todo tipo de documentos, las formas de compartirlos socialmente, interviniendo para etiquetarlos, para opinar sobre ellos, están generando una enorme cantidad de efectos sobre los que apenas estamos empezando conocer algo y, llegados a este punto, es inevitable citar a Borges como fuente de inspiración. *El libro de la arena* o *La biblioteca de Babel* participan de esta idea, además de ser considerados como la antesala de internet y del hipertexto, algo que puso el énfasis de una forma radical en las maneras de acceder más democráticamente a la información y a la infinidad de formas de organizarla y de almacenarla. Probablemente aún no tenemos distancia histórica suficiente para analizar los efectos de estas nuevas formas de existencias a través de internet y las redes sociales, pero lo que es seguro es que está conformando una nueva manera de relacionarnos en y con el mundo.

Portarretratos, álbumes, carretes, tarjetas de memoria, bancos de imágenes, webs, nubes... Atrapados por un vórtice imparable de recursos y formatos donde encapsular las imágenes con las que pretendemos no olvidar, nos provoca ansiedad la posibilidad de que puedan perderse de forma irreparable. Pero las mismas imágenes no siempre nos evocan los mismos recuerdos, por eso nos obsesiona su gestión. Organizadas con

medios cada vez más sofisticados, nuestras imágenes más apreciadas son consignas para no olvidar lo que fuimos o lo que tuvimos. Sea como fuere, se recuerda mejor compartiéndolas, intercambiando, renovando y edificando conjuntamente recuerdos y olvidos.

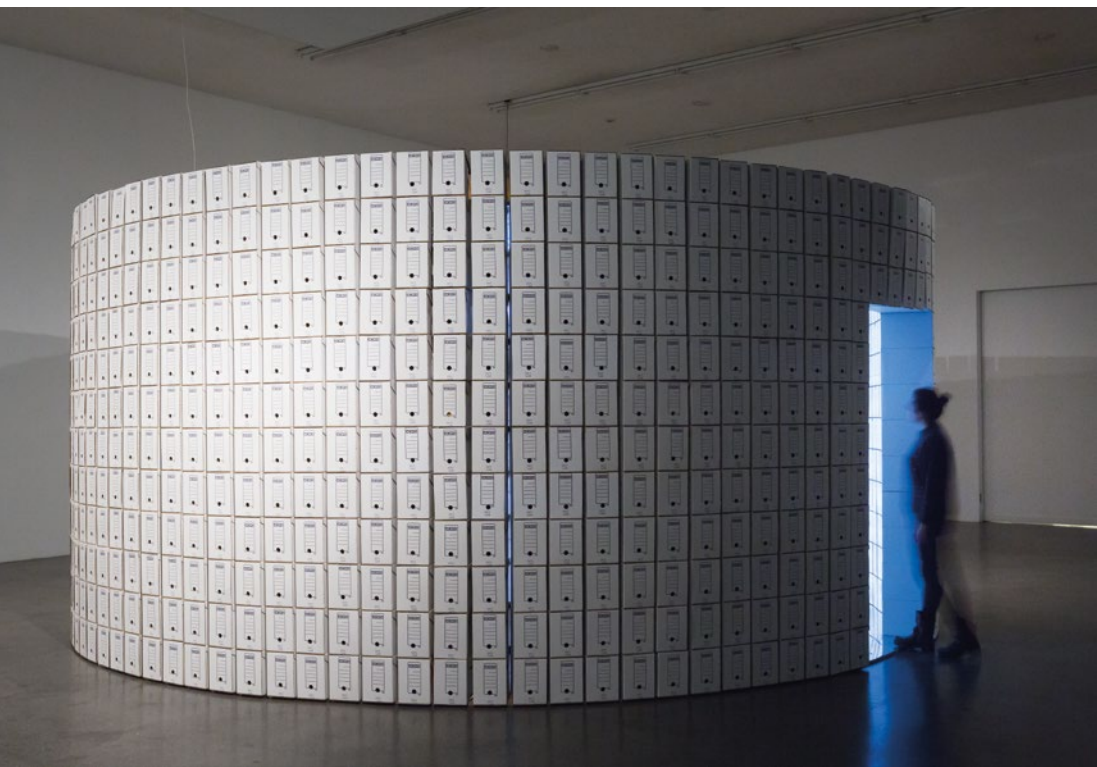


Las imágenes que se proyectan en el “Archivo infinito” pertenecen al archivo fotográfico Vicente P. Melián (1924–2013). Fotógrafo profesional durante más de 50 años, tal y como él se presentaba, era algo más que un sencillo fotógrafo ambulante. De origen humilde y víctima de una época marcada por las consecuencias de la Guerra Civil, especialmente en los entornos rurales de Canarias, venció la enfermedad, las privaciones y los abusos gracias a su inteligencia aguda, su enorme sensibilidad y su tenacidad para superarse. Aprendió solo, pero su mérito no se quedó en manejar técnicamente una cámara y hacer de la fotografía su oficio, sino que supo retratar lo que normalmente quedaba fuera del objetivo, eso que otros fotógrafos con más formación, recursos y medios también hacían, pero él quizá con más mérito, pues además lo supo documentar de una forma exquisita y asombrosamente precisa y adelantada para su tiempo y conocimientos, diseñando física y conceptualmente su archivo. Ahora les damos nombres como ontologías o folksonomías, metadatos o tesauros, a una serie de formas y técnicas modernas, sin embargo Vicente P. Melián ya gestionaba su archivo fotográfico con recursos en esta línea, así, desde su intuición y su buen hacer. Tenía mucha facilidad para asimilar los

cambios tecnológicos y seguir aprendiendo para poder dejar testimonio de su mirada y de su propia memoria. Con más de ochenta años, pasó su autobiografía a ordenador y la grabó en varios CDs. Con ella nos queda, además, la narración en primera persona de toda una vida dedicada a retratar vidas ajenas, aunque probablemente haciéndolo, es posible que también retrataba y relataba su propia vida. Su legado lo constituyen más de 250.000 imágenes perfectamente documentadas y clasificadas por él que se encuentran depositadas en el Museo de Historia y Antropología de Tenerife –Casa de Carta– por expreso deseo del autor.

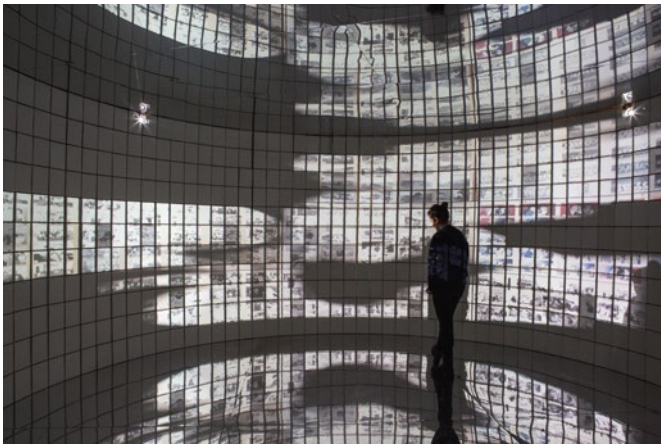
En los últimos años, los vecinos de Valle de Guerra han participado en diversos pases de una selección de estas imágenes para intercambiar, compartir y producir recuerdos. Algunos fragmentos de estos encuentros son los que se proyectan en el “Archivo infinito”, experiencia con la que se está pretendiendo crear “no un archivo de la memoria social, sino en un archivo social de la memoria colectiva. Un lugar para producir memorias, no para esperar por ellas” (F. Estévez).

Con esta intervención lo que se ha intentado, además, es transmitir estas impresiones considerando al archivo como un lugar donde los procesos de memoria, a través de la gestión de sus documentos, toman la forma de monumento, pues sus dimensiones y su potencia simbólica así pueden denotarlo, pero también como memento, como ese imperativo que nos obliga a no olvidar, a atesorar compulsivamente todo lo que es susceptible de desaparecer de nuestros recuerdos para poderlos rescatar en caso de emergencia amnésica. Esto también, como no podría ser de otra manera, es cuestionable. Por eso dentro del archivo infinito, con sus espejos contrapuestos, no solo se nos multiplica el alcance ilimitado del archivo, sino que nosotros mismos nos quedamos suspendidos en él, como si no pudiéramos apoyarnos de forma sólida y segura sobre los pies, pues todo cambia y nada es estable ni en nuestros recuerdos, ni en los que heredamos, ni en los que construimos ni, desde luego, en los que legamos.





EN LAS VIEJAS FOTOGRAFÍAS ESTÁN CONTENIDAS N
Y QUE SIN MEMORIA NO HAY HISTORIA;
EMBARGO, SON LAS HISTORIAS LAS QUE CREAN LAS









... LA VERDAD QUE LA
... LA VERDAD QUE LA

... LA PREGUNTA N
... LA PREGUNTA N
... LA PREGUNTA N
... LA PREGUNTA N



Este proyecto curado por Mayte Henríquez se llevó a cabo con la colaboración de David Zuera (Arquitecto), Patricia Vara (Montaje) y Simone Marín (Técnico audiovisual).

Las fotografías de las páginas anteriores documentan las instalaciones que se realizó en TEA Tenerife Espacio de las Artes. La fotografía de la página 153 muestra la proyección de las fotografías de Vicente P. Melián en las sesiones con los vecinos de Valle de Guerra (San Cristobal de La Laguna, Tenerife).



ÉPICAS ENANAS

Curada por Gilberto González





Nota de edición: a diferencia del resto de textos de esta publicación en los créditos de las obras aparecen antes los títulos, que la autoría. Durante la exposición se tomó la decisión de no colocar cartelas, salvo aquellas que históricamente y siguiendo los criterios de la primera mitad del siglo XX, ya estaban en los marcos de las obras. El visitante, así, debía orientarse a través de un plano que le ayudaba a discernir entre las obras del Museo y las nuevas. Con esta inversión de título y autor, el curador pretendía incidir en la idea de la autonomía de las imágenes tal y como podía verse en el video de Zilia Sánchez "Soy Isla" de 1999 y en el hecho de que muchas de ellas no fueron concebidas para estar en un museo.

Épicas enanas

Confrontar el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife como si fuese un diorama permite abordarlo como una imagen que solo adquiere sentido cuando nos colocamos en la posición exacta para su observación frontal. Una imagen única en la que todo lo que está a la vista queda perfectamente alineado. Y es que, más que al análisis separado de cada uno de sus elementos, el diorama induce a percibir una escena en la que aparentemente todo es congruente.

En *Épicas enanas* invitábamos al espectador a pensar el Museo de Bellas Artes como reflejo de un panorama. Al alterar apenas el recorrido de las salas de la colección permanente buscábamos que el visitante imaginara haber traspasado el cristal separador haciendo evidente los trucos que mantienen la imagen en pie.

Estos trucos son los de un tiempo dorado que quizá nunca fue y develan el empeño de una pequeña burguesía local por crear un mundo a su escala, una réplica de su ansiada metrópoli. Sin embargo, por consumado que pueda ser el artefacto que lo produce, el reflejo especular contiene siempre distorsiones que previenen al que contempla de su naturaleza engañosa. Curiosamente, por la existencia de copias es como la imagen original —la del gran Museo Nacional—, logra ocultar su condición simuladora.

Para travestir el Museo de Bellas Artes asentamos el relato de *Épicas enanas* en una selección de imágenes que constituye también el punto de partida de *Kénosis*: Fotografías del pecio del acorazado norteamericano Maine en el puerto de La Habana, donde el 15 de febrero de 1898 se hundió a causa de una explosión. Las mostramos para volver sobre los usos de las fotografías para manipular a quien observa. La historia es más que conocida: el magnate William Randolph Hearst publicó estas imágenes en sus periódicos para ilustrar las noticias que sostenían que la explosión fue provocada por españoles y para inclinar a la opinión pública estadounidense a favor de la declaración de guerra a España, como así sucedió. Como efecto indirecto, el uso de estas fotos en los rotativos de Hearst provocó dos acontecimientos sucesivos: Puerto Rico, hasta entonces una colonia española, pasó a manos estadounidenses, en tanto que Canarias quedó a la espera de una hipotética invasión que nunca se produjo. A partir de estas trayectorias, las de Puerto Rico y Canarias, en buena medida paralelas y en cierta forma divergentes, y mediante la atención a detalles supuestamente irrisorios, artistas de ambos contextos insulares reflexionaron no solo sobre la realidad nacional de unos y otros, sino sobre lo que muestran y lo que deliberadamente ocultan las imágenes hasta el punto de transformar la realidad.

SALA 1

Cabeza de hombre (1870). Manuel González Méndez (1843-1909). Óleo sobre lienzo. Colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Fotografías y bustos (finales del siglo XIX-principios del XX). Autores varios. Colección Navarro Martínez. Archivo del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y Centro de Fotografía Isla de Tenerife-TEA.



Retrato de Isabel de Farnesio (ca. 1714). Atribuido a Jean Ranc (1674-1735). Óleo sobre lienzo. Colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Maniquí de Sonia Mossé (1938) para la *Segunda Exposición Internacional del Surrealismo* (1938). Man Ray (1890-1976). Colección COFF-TEA.



En una serie de artículos sobre el desarrollo del Museo de Bellas Artes publicados en *La Tarde* en 1968, el que fuera su director, Pedro Tarquis Rodríguez, cuenta cómo el germen de la colección se formó, de manera algo apresurada, con obras cedidas por el Museo del Prado, restos de las desamortizaciones de bienes eclesiásticos y cuadros que colgaban en las casas de *familias* santacruceras.

Antes, en 1899, el historiador y médico Juan Bethencourt Alfonso, reflexionaba así sobre la idea de un museo en la Isla: “Si no existen museos en Tenerife ha dependido más que de falta de entusiastas iniciadores, de carencia de ambiente respirable, por no encontrar el proyecto de medio adecuado”.¹

¹ Juan Bethencourt (1899), Pedro Tarquis Rodríguez, *Desarrollo del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*; edición, introducción y notas de Ana Luisa González Reimers, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001. De este libro, se extraen prácticamente todos los datos históricos referidos al Museo así como de conversaciones con la directora del Museo Mari Carmen Duque hasta noviembre de 2021.

SALA 1

Joven madre bretona (ca. 1870). Manuel González Méndez (1843-1909). Óleo sobre lienzo. Colección Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Fotografías de boda no entregadas a los contrayentes por descarte (década 1960). Leopoldo Cebrián (1919-1999). Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife-TEA.



Tras la desaparición del Gabinete Científico de Santa Cruz de Tenerife, creado y dirigido justamente por Bethencourt Alfonso, gran parte de su legado pasó a formar parte del Museo de Bellas Artes, que se convirtió así en una heterogénea mezcla de materiales arqueológicos, herbarios y animales disecados, junto con pinturas y esculturas, a los que se sumaron donaciones como las de Arturo López de Vergara y el Marqués de Villasegura, que incluían armas, monedas, muebles, libros y curiosidades varias. Entre las fotografías que conforman el fondo de Leopoldo Cebrián (1910-1999) se encuentran también aquellas que descartó y finalmente no entregó como parte de los reportajes que durante décadas realizó de los enlaces matrimoniales de la burguesía local. Muchas de ellas nos permiten entrar en casas que ya no existen e imaginar lo que no descolgaron las familias para el nuevo museo.

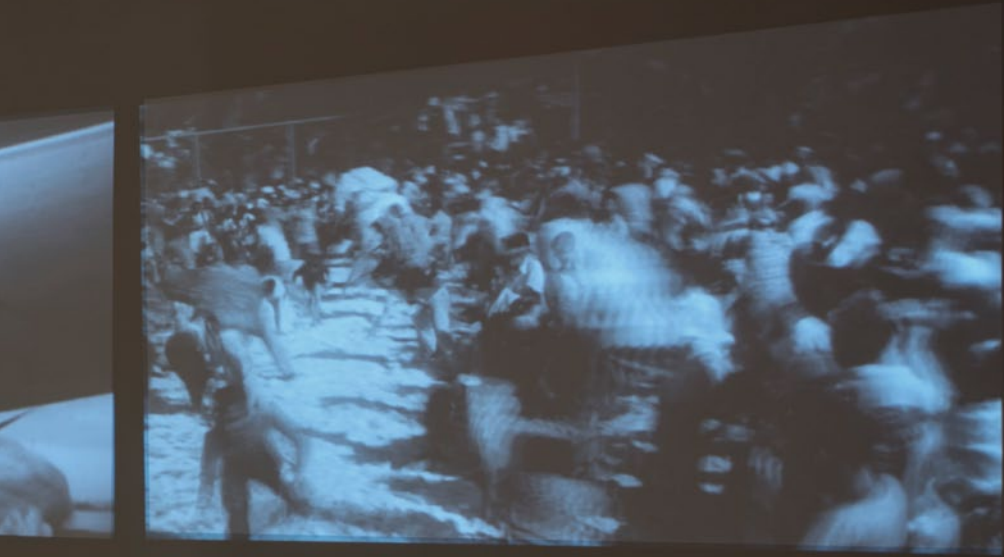




SALA 2

Retrato Antonio Mediano Foix,
(1890). Ulpiano Checa y Sanz
(1860-1916). Óleo sobre lienzo,
Depósito del Museo del Prado.

Retrato de Isabel II (ca. 1850).
Federico de Madrazo y Kuntz
(1815-1894). Óleo sobre lienzo.
Depósito del Museo del Prado.



hoy en 3 abandonó la prisión de Sing Sing después de haber estado allí durante 17 años. El juez de la corte superior de Nueva York, el juez de la corte superior de Nueva York, el juez de la corte superior de Nueva York...

no que sticia

Saló la Nueva Para los Niños de Puerto Rico. Dos toneladas de nieve fueron recibidas en Puerto Rico...

El alcalde de Puerto Rico, Juan Antonio Corretjer, recibió en su oficina a los representantes de la delegación...

Moore Hermano del Emperador de Japón. Unos meses atrás, el emperador de Japón, Hirohito, visitó a Puerto Rico...

Miles Niños Juegan Hoy Con Nieve En El Escobar

De diez a doce mil niños y adultos espera la Administración de la Capital, Felisa Rincón de Gautier, que se reúnan hoy sábado a las cuatro de la tarde en el Parque Sixto...

Los niños que quieren ver la nieve desfilan entre dentro del Parque Sixto Escobar antes de las cuatro de la tarde, porque con los carros del río se sirven al momento un montón de helados, algunos los hacen por los exportos...

La nieve viene en grandes cantidades de Elba de Canadá, costando un dólar y medio el bulto, que viene en un avión de la línea aérea de Puerto Rico, que aterriza en el aeropuerto de la Capital...

El primer bulto de nieve en Puerto Rico fue recibido en el aeropuerto de la Capital el día de ayer, cuando el avión de la línea aérea de Puerto Rico para el día jueves llegó a Puerto Rico...

Sargento de Cayey Hará de Rey Entre los Boricuas en la Coreá

Los del 65 se Preparan Para Luchar Aguinaldos Hoy y Saborear Golosinas Recitadas de la Isla

CON EL REQUERIMIENTO DE PROMOCIONARLOS EN SU ESPECIALIDAD, el 65 del 1.º Batallón de Infantería se prepara para celebrar esta noche los aguinaldos en un momento de sus vacaciones...

Conforma la víspera aguinaldos en la tradición boricua de los Tres Reyes Magos el día de mañana, los soldados boricuas celebrarán el 28 de diciembre.

El Sargento Primero, Francisco Siroga, de Cayey, hará el papel de rey, y el teniente primero, Juan José Torres, de Ponce, será el papa...

No Halta Parientes Al Llegar de N. Y. Niño Alfama Que Padre Es Vecino de Ponce

En las oficinas del Sargento de la Infantería en la calle Brag se halla rodeado a las 8 de la mañana el menor Alfonso Ponce de un grupo de parientes...

El niño de tres años, Alfonso Ponce, de Cayey, es el hijo del teniente primero, Juan José Torres, de Ponce...

EL IMPARCIAL

RIGACHO HIERE DE BALA A DOS DE SUS HIJOS



MAN CONCIERTO ¿QUEN SOY YO? \$5,000 en premios 7 de ABRIL

Peridicos Americanos Detentan la Batalla de Nieve Librada en el Parque Sixto Escobar



El Desorden Entre los Mayores Desclució la Batalla de Nieve en el Parque Muñoz Rivera

Informa el FBI

Nacionalistas Siguen Siendo una Amenaza

Por JAMES F. DUNOVAN. WASHINGTON, enero 5 (UPI).—El director del Negociado Federal de Investigaciones, J. Edgar Hoover, dijo hoy que el Partido Nacionalista Puertorriqueño, que cuenta miembros hombres y 2 mujeres...



En la primera fotografía de arriba vemos el momento en que una grúa levantaba la glaciada desde venían los camiones de nieve para ser usados en el campo deportivo que se halla hasta el Parque Muñoz Rivera. Al centro (arriba) una pancarta de la multitud que se congregó en el parque; a la extrema derecha, la glaciada de San Juan, cuando Felisa Rincón de Gautier, nuestra ministra, estuvo en el momento de la glaciada desde Isla Grande hasta el Parque. Los niños muestran y niños que iban a tomar parte en el espectáculo. Abajo a la izquierda niños de Nueva Hispanabita muestran con un niño en su mano. Abajo a la derecha niños de Puerto Rico, A. de derecha los niños de Nueva Hispanabita muestran un momento de nieve en su casa cuando las esposas de Puerto Rico. (Fotos EL MENSAJERO por Margaret Rodríguez, y de la Estación Air Lines).

Por JOHN M. UREY. Director de EL MENSAJERO. Una de las más conocidas y respetadas periodistas en la historia de nuestra ciudad capital es...

construido en la tarde del sábado en el Parque Muñoz Rivera, en Puerto de Tierra, cuando unas 20,000 personas, entre grandes y chicos, se congregaron allí para...

ver la nueva tréola del estadio de Nueva Hispanabita por un avión de la Estación Air Lines. Sólo una parte mínima de la multitud, integrada por personas...

mayores, con el propósito de una reunión cívica, pudo tomar y jugar con la nieve ya que la mayoría no pudo ser controlada para que al espectáculo se...

desarrollara tal como la habían planeado la Administración de la Capital, señora Felisa Rincón de Gautier, las funcionarios de la Estación Air Lines y los oficiales de la Policía.

Felisa Felisa había deseado que en el campo, cerca de que se actual el momento se levantara un momento de nieve. Grupos de niños dirigidos por personas mayores que decían ser miembros del Gobierno de la...

seguir organizar la batalla con nieve de Nueva York. Felisa iba a ser la primera bola. Al momento se llevaron continuando en la página 16. Col 2.

Lluvia con nieve (2014). Sofía Gallisá Muriente (1986).
 Videoinstalación en dos canales
 y sonido, documentos de archivo.
 Cortesía de la artista.



1. Batallas de sardinillas, baile tradicional de Sevilla, España. 2. Jilero con carreta de bayetas. 3. Rey mago a caballo, el día en que se celebra su llegada a ser al niño Jesús, 6 de enero de 1955. 4. Doña Felisa Rincón de Gautier, Alcaldesa de San Juan de 1946-1968 y creadora de la tradicional fiesta de Reyes y repatriación de regalos aun organizada por el gobierno anualmente. 5. Nancy Cornely, Princesa de la nieve, invitada de honor de New Hampshire. 6. Los padres de la Princesa de la nieve. 7. Rabal Labran Turin, Princesa del escopo a la de un ejecutivo de Eastern Airlines. 8. Eastern Airlines, línea aérea que volaba entre Puerto Rico y Estados Unidos, ofreció transportar 2 toneladas de nieve de las montañas de Vermont al Parque Soto Escobar en San Juan.

Organizadas por Felisa Rincón de Gautier, la primera mujer en ser elegida alcaldesa de una capital en América, las *batallas de la nieve* tuvieron lugar los años 1952 y 1955 bajo el patrocinio de la Eastern Airlines. Desde los años 30 del pasado siglo, esta compañía dominaba el tráfico aéreo entre Florida y Nueva York y por extensión con Puerto Rico. Con ella, miles de puertorriqueños migraron a Estados Unidos como mano de obra barata para las fábricas de la Costa Este.

En *Lluvia con nieve*, Sofía Gallisá interviene fragmentos fílmicos que, encontrados casi por azar, permiten entrever la llegada a la capital de Puerto Rico de los “embajadores de la nieve”, el lanzamiento de bolas y lo que parecen niños deslizándose en trineo. Las imágenes a pie de escalerilla en el aeropuerto sirven como metáfora del programa político y cultural que habría de regir la isla durante los siguientes cincuenta años: la perpetuación del orden social español junto con el nuevo sistema, “el proyecto moderno”, que se establece tras la constitución del nuevo Estado Libre Asociado.

El resto de las imágenes nos remiten a esas historias menores que todos de una u otra forma escuchamos y que, sin que seamos plenamente conscientes, sedimentan nuestra percepción de lo que realmente somos como parte de un lugar.

Proyectada en dos pantallas, la instalación de Sofía Gallisá integra el ritmo deliberadamente ralentizado de la canción de Mon Rivera de la que toma el título con los fragmentos entrecortados en los que se alternan los rígidos posados de las autoridades oficiales con el juego libre de los niños. Lo que en principio el espectador percibe como cómico, acaba por congelar su sonrisa: bajo el sol tropical, la nieve se funde y convierte en barro la tierra del campo de béisbol en la que fue depositada. Ese lodo, lo que finalmente se lanzan los participantes, funciona como alegoría de las imágenes que se construyen con un fin disciplinante: se enseña a los niños de Puerto Rico a comportarse como lo hacen los niños blancos del norte. El bucle de *Lluvia con nieve* nos enfrenta al imaginario que se impone en un lugar para ocultar sus traumas y a la persistente necesidad de las élites por no estar, al menos en su imaginación, en el lugar del que alimentan su posición. Al traer la nieve se niega la posibilidad de ser trópico, como si este —con su clima, su sol y su vegetación— fuera el culpable del supuesto retraso y frenara la posibilidad del progreso.

El retrato de Isabel II es uno de los tantos que de ella hizo Federico de Madrazo como pintor de cámara. La monarquía se limitaba para la gran mayoría de la ciudadanía a un retrato colgado en aquellos lugares en los que el poder debía hacerse evidente. Se convertía, así, en algo entre lo omnímodo y lo ausente, pero que parecía sostener la maquinaria burocrática de administrado y administrador. En España, al igual que en el resto del mundo, con la aparición de la fotografía y más tarde del cine y la televisión se produce un proceso de banalización de las figuras gobernantes al incorporar la “vertiente humana” del dicharachero Alfonso XIII en la revista *Blanco y Negro*, las imágenes del ya entonces entrañable anciano General Franco jugando con sus nietos o las vacaciones de los monarcas constitucionales. Los nuevos medios parecen entonces generar un espacio de lo grotesco al enfrentar estas figuras a lo cotidiano. Cuando Doña Felisa elige un vestuario para recibir el vuelo de la Eastern Airlines lo hace con un traje que recuerda a la de una monarca, y en concreto a una monarca española —entre Isabel II y Eugenia de Montijo. Sin embargo, de nuevo, la imagen en movimiento nos la devuelve años después como parte de un carnaval heredado.



SALA 3

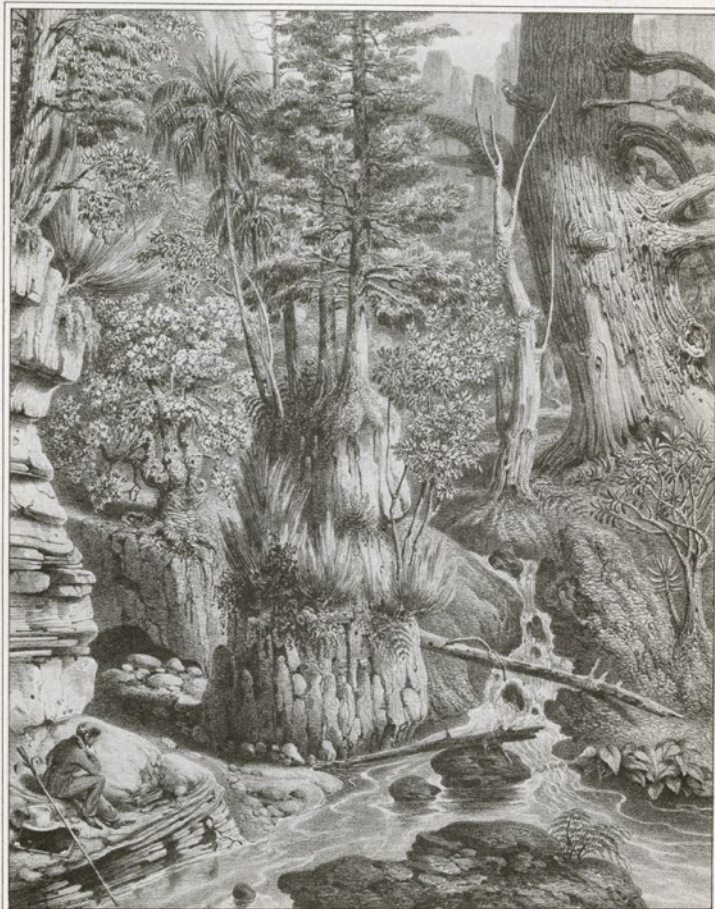
General Strike (1930). Dorothea Lange (1895–1965). Gelatina a las sales de plata. Depósito de la colección COFF-TEA.

Diagrama Tropical / Nova Cartografía (2011). Pablo León de la Barra (1972). Impresión Digital. Cortesía del autor.

Cartel participante en el concurso nacional para la conmemoración del primer centenario de la concesión del título de ciudad a Santa Cruz de Tenerife, (1959); Autoría desconocida. Gouache sobre papel. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz Tenerife.

La pérdida de las últimas colonias de ultramar en 1898 produce en España un formidable terremoto social y político. Por primera vez, el país se enfrenta abiertamente con lo que ya era una realidad desde finales del XVIII: ya no es un Imperio, sino un anticuado estado monárquico en una Europa inestable. Esto provoca una redefinición de las relaciones territoriales con el fin de atajar cualquier atisbo de sedición. En paralelo, los regionalismos y nacionalismos europeos cobran forma y la idea de que los territorios forjan el carácter de las comunidades humanas que los habitan se convierte en una noción nuclear de la que surgen nuevas identidades. En este contexto, Canarias queda adscrita a la imagen de lo tropical, quizá para llenar la pérdida del verdadero trópico imperial. Las instituciones culturales, museos, academias, círculos y ateneos, nacidas con el proceso de renovación nacional, impulsan este proceso de resignificación, tanto del territorio como de su población, a través de procesos formativos vinculados a la generación de imágenes. En ese trópico imaginado, cada uno parece ocupar un espacio fijo sin posibilidad de cambio. La tierra ya es generosa; lo provee todo. ¿Para qué aspirar a más?

En 2008, con la inauguración de TEA, un espacio que nacía para ser el símbolo de la cultura contemporánea insular de siglo XXI, se encarga a Thomas Ruff una serie de fotografías que debían ubicarse en la nueva biblioteca. Siguiendo su proceso habitual de trabajo, el artista alemán imprime varias imágenes que él entiende icónicas y que obtiene de Internet —entre ellas, una del Parque García Sanabria y otra de la Playa de las Teresitas. El primer recinto, inaugurado en 1926 durante la dictadura de Primo de Rivera, es un espacio con aspiraciones enciclopédicas donde crecen todo tipo de plantas exóticas que han ido llegando a Canarias desde el siglo XV. La segunda es una extensión que recrea una playa tropical. Para ello, en 1970 se vertieron toneladas de arena blanca traída del entonces Sahara español sobre la preexistente playa de callaos y arena negra.



J. Berthelot del.

Lith. de G. Adam, rue Richer, 7.

A. B. Anselme lithog.

SOUVENIR DE LA CALDERA.

(Ile de Palma, 30 Mai 1830)

Recuerdo de La Caldera (Isla de La Palma, 30 de mayo de 1830). Láminas pertenecientes a la primera estancia de Sabino Berthelot editadas por el Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife (1980). Originalmente Litografía de 1830 de J. J Williams.



Landscapes / Tenerife 1 (2008). Thomas Ruff (1958). Impresión digital. TEA Cabildo Insular de Tenerife.



Vestimentas de Mercader de Carbón y Habitante de la Isla de El Hierro bailando el Tango (1820-1830). Láminas pertenecientes a la primera estancia de Sabino Berthelot editadas por el Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife (1980). Originalmente Litografía de 1830 de J.J Williams.



Tipología Colonial, (2017). Juan Carlos Batista (1960). Postales digitalizadas intervenidas. Cortesía del artista.



SALA 4

Limbo (secuencia del naufragio) (2016-2017).

Teresa Arozena (1973). Serie fotográfica
cortesía de la artista.

Con la pérdida de la rentabilidad que hasta los años 60 se obtenía del cultivo del plátano, muchas de las fincas del norte de Tenerife se han ido abandonando progresivamente. De manera gradual todo ese territorio fuertemente intervenido comienza a recuperar una imagen de apariencia silvestre en el que las huellas de los bancales y el movimiento de tierras y aguas que las hizo aptas para el cultivo frutal dejan de percibirse a simple vista. Sin embargo, de una u otra forma, la huella histórica de la sucesión de cultivos intensivos perdura en una mezcla desordenada de plantas y árboles que acaban por perfilar pequeñas parcelas de algo que entendemos como una aproximación al paraíso. No obstante, ese falso edén no son más que los restos de siglos de oportunidad, explotación y fracaso que nuestra mirada no acaba de discernir como ruina por esa extraña



confusión entre el deseo de poseer y dominar el paisaje y la realidad vegetal que devuelve el medio. En una de esas fincas, Teresa Arozena fotografía una recreación del mito de Robinson. Frente al personaje de Dafoe, que mantiene con tesón inquebrantable la ficción social en una isla desierta, Arozena narra visualmente el desaprendizaje de quien juega a que la civilización fue solo un mal sueño.





SALA PIANO

Burlado y vencido (1887). Alejandro Saint-Aubin (1857-1916). Óleo sobre lienzo. Depósito del Museo del Prado en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

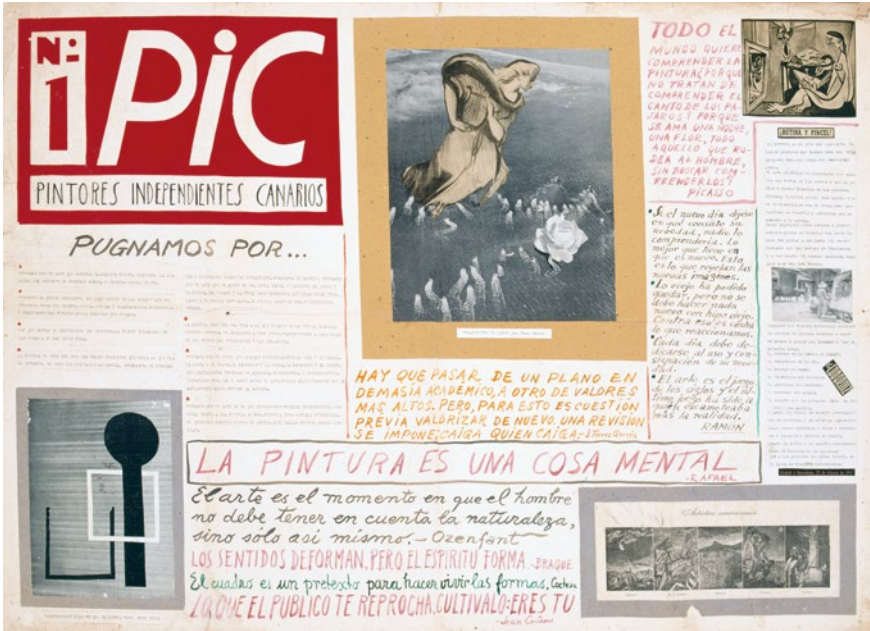
En la sala principal del Museo se suceden una serie de cuadros de los que se conocen como Pintura de Historia. En su mayor parte, provienen de los concursos y exposiciones nacionales que tuvieron lugar a fines del siglo XIX. En todos ellos se puede percibir un dramatismo que recuerda a las escenografías de las óperas, como si los pintores hubiesen podido detener la acción justo al alcanzar su clímax. Ese estado de tensión inunda la sala generando un aire pesado y grave. Presidida por un escenario que hace en ocasiones las veces de tribuna, refuerza la idea de que la expresión discursiva del Museo es una verdad inmutable nacida del sacrificio de generaciones. Entre los mexicanos aplastados por el triunfante Cortés y los esforzados aragoneses sitiados por los franceses en la guerra de independencia, se desarrollan toda una serie de imágenes que, a modo de recordatorio, parecen intentar recomponer los pilares de una España



Fundación de Santa Cruz de Tenerife (1854). Gumersindo Robayna y Lazo (1829-1898). Óleo sobre lienzo. Colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Alfonso X el Sabio y la Astronomía (1881). Dióscoro Teófilo de la Puebla Tolín (1832-1901). Depósito del Museo del Prado en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

derrumbada. Honor u horror, patria y monarquía parecía ser las palabras claves del programa artístico que el Museo de Arte Moderno entendió debía repartir por las provincias de la España post imperial como un recuerdo de aquello que se había sido y que a modo de postes anclase la valla que delimite una nueva moral colectiva. De manera deliberada se decidió trasladar allí *La Fundación de Santa Cruz* de Gumersindo Robayna para resaltar su condición de pintura de historia frente a la que apelaba habitualmente, la canariedad del artista. De este modo terminaba por desactivar el sentido real de la obra al encontrarse habitualmente entre los paisajistas y autores insulares del XIX. Así, esta obra de pequeño formato, cierra una constelación más compleja que junto con las otras obras de viejas gestas en otras latitudes, significativamente de mayor tamaño, desvelaban la acción pedagógica e ideológica que encierra hacer museo en un tiempo y en un lugar concreto.



Carteles para el grupo de Pintores Independientes Canarios PIC (1947). Juan Ismael (1907–1981). Collage. Colección TEA.

Tanto los carteles de PIC como el video de Zilia Sánchez reflexionan sobre el sentido de la imagen y cuánto del artista pervive en ellas una vez que su proceso de gestación concluye. Lo veraz nunca es una categoría que deba darse por cierto en una imagen. Así, en un video de los años 80 Zilia Sánchez parece observar con curiosidad una de sus islas, pinturas de carácter escultórico, zarandeada por las olas. Al igual que la isla es percibida como una unidad territorial obligada a ser autónoma, la imagen inicia una deriva incontrolable donde el significado cambia según el rumbo que marque el espectador.



Soy Isla (1999). Zilia Sánchez (1926).
 VHS digitalizado 1' 22". Cortesía de la
 Colección Berezdivin.

Retrato de la reina María de las Mercedes (1870). Manuel Ojeda y Siles (1835-1870). Depósito del Museo del Prado en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

La Batalla de Ombla (1887); Manuel Ramírez Ibáñez (1856-1925). Óleo sobre lienzo. Depósito del Museo del Prado en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.



Crónica Histórica (1973). Equipo Neura. 8 mm digitalizado. Cortesía de Josep Vilageliu y Filmoteca Canaria.

Dos años antes de la muerte de Franco, un grupo de amigos, algunos de los cuales acabarán formando el colectivo de cineastas Yaiza Borges, filma una versión paródica de las crónicas de la llegada del Adelantado Fernández de Lugo a Tenerife. Estas transcurren entre los bañistas de la playa de Las Teresitas, los bazares libres de impuestos del por aquel entonces puerto franco de Santa Cruz y las calles y afueras de La Laguna.



Retrato de Alfonso XII (1875). Manuel Domínguez Sánchez (1841-1906). Óleo sobre lienzo. Depósito del Museo del Prado en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

A la guerra (1892). Manuel Villegas Brieva (1871-1923). Depósito del Museo del Prado en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

También los enanos empezaron pequeños (1970). Werner Herzog (1942). 16 mm digitalizado. Fragmento de 5 minutos. Cortesía del director.



Se suele aludir a dos películas de la filmografía de Herzog como paradigmas de los procesos coloniales en América: *Aguirre, la ira de Dios* (1972) y *Fitzcarraldo* (1982). Son relevantes por lo que acontece en la narración, pero también por la problemática que parece acompañar los rodajes del director alemán.

En 1970, filma en Lanzarote *También los enanos empezaron pequeños*. Su argumento: unos enanos se hacen con el control del psiquiátrico en el que han sido encerrados y rápidamente entran en un ciclo de destrucción y degradación sin fin. En la película, y es de imaginar que fuera de ella también, Herzog no muestra especial interés en la historia de Canarias más allá del reconocible paisaje de Lanzarote. En la exposición resignificamos sus imágenes, usándolas como metáforas de una cultura insular obsesionada por construir una épica propia. Como puente entre la metrópoli y las colonias, y olvidando así su propia condición, ésta siempre queda atrapada en unas “épicas enanas”.



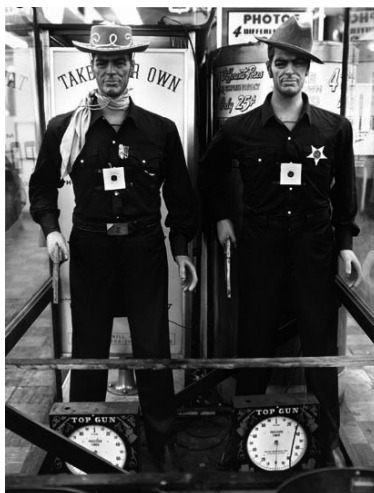
Paola y Francesca de Rímini (1866).
Francisco Díaz Carreño (1836-
1903). Óleo sobre lienzo. Depósito
del Museo del Prado en el Museo
Municipal de Bellas Artes de Santa
Cruz de Tenerife.



Les demi-soeurs (1949). Hans Bellmer (1902-1975).
Gelatina y plata coloreada, copia de época. Colección
TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de
Tenerife.



Zaragoza 1809 (1890). Nicolás Megía y Márquez (1845-1917). Óleo sobre lienzo. Depósito del Museo del Prado en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.



Amusement Arcade, New York (1963). Evelyn Hofer (1922-2002). Gelatina a las sales de plata. Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife.



SALA 6

*0,8 ↔ 5 m**; 2017 Ágata Gómez (1973) y Silvia Navarro (1986).

Instalación. Fotografía sobre papel.

Cortesía de las autoras.

En 1977, el municipio de El Rosario cede al de Santa Cruz de Tenerife unos terrenos baldíos para la construcción de viviendas sociales. A partir de 1988, la zona comienza a urbanizarse para proveer de casas a personas de escasos recursos —programa de erradicación del chabolismo— o a aquellas que debían ser realojadas. Este último era el caso del polígono de Santa Clara, unas viviendas construidas en la década de los cincuenta que amenazaban ruina. Dentro de la idea original del proyecto estaba el plegamiento al paisaje preexistente —siguiendo el modelo ensayado en el



Retrato de Sabino Berthelot (ca.1850). Emile Lasalle (1813-1871). Óleo sobre lienzo. Colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Paisaje de La Laguna (1893). Valentín Sanz Carta (1849-1898). Óleo sobre lienzo. Colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

plan de TEN-BEL, así como la réplica de elementos que se consideraban vertebradores en la ciudad como Las Ramblas, un gran bulevar que cruza la ciudad como escaparate de la pujanza burguesa de principios del siglo XX. En este esquema que se repite, Las Ramblas nacen y mueren, sin embargo, en el propio barrio. La orografía y la autopista del Sur hacen que Añaza se contenga en sí mismo, haciendo imposible conectarlo con otras zonas más que por la autovía. Se eligió el nombre que los guanches dieron a la zona en la que habría desembarcado el conquistador y adelantado Alonso Fernández de Lugo. El barrio se piensa, quizá, como una oportunidad de comienzo. El trabajo de Ágata Gómez y Silvia Navarro intenta desentrañar la idea –que prefija bautizar de nuevo un lugar con el nombre de Añaza– y la historia de un barrio en el que se superponen los arquetipos del proyecto moderno de Le Corbusier y las historias de quienes supuestamente habrían de comenzar esa nueva vida allí.





SALA 7

Entrada de Cristo en Jerusalén (ca.1872). Juan de Miranda y Cejas (1723-1805). Óleo sobre lienzo. Colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

La llave / La clave (2016-2017). Tony Cruz Pabón (1977). Instalación. Cortesía del artista.

La llave / La clave (2016-2017).
 Tony Cruz Pabón (1977).
 Instalación. Cortesía del artista.

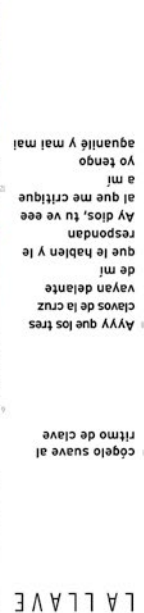
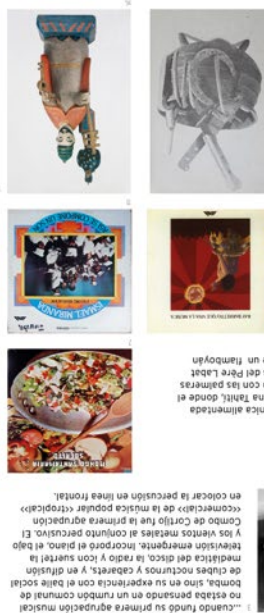
Hay distintas hipótesis sobre el comienzo del uso de la palabra “salsa” para designar un tipo de música. Lo que parece claro es que el término se consolida gracias a Fania Records. Junto a otros sellos musicales, éste da respuesta a un nuevo mercado, el latino, en especial a la ingente cantidad de portorriqueños que de forma masiva migran en los sesenta a Nueva York y sin quienes no puede entenderse el fenómeno. Bajo un mismo nombre, la salsa agrupa distintos ritmos afrocaribeños que se mezclan con otros de Estados Unidos como el jazz. Pero la idea de lo sincrético no se limita al ritmo: las letras con sus dobles sentidos apelan a la condición de quien está en la diáspora. Así, cada palabra permite adentrarse en el mundo que quedó atrás y en el que está naciendo. Esto ocurre también con las portadas de los discos. En la selección de las mismas que hace Tony Cruz Pabón muchos de los emblemas de la modernidad son digeridos por una nueva generación de diseñadores. Éstos toman las imágenes icónicas de su momento –como los cuadros de Mondrian, las novedosas estructuras de hormigón o los cuadros de Dalí– y las devuelven, tras pasar por la mirada sarcástica de quien se sabe estigmatizado y sometido a los tópicos de lo que supuestamente es ser latino.

La mesa diseñada por Tony Cruz Pabón con los discos, el tocadiscos y las portadas se ubican entre los cuadros de Juan de Miranda. Éste es uno de los primeros pintores que en la historia de Canarias es reconocido como artista. Tanto la *Entrada de Cristo en Jerusalén* como *Entrada a Jerusalén* como *Jesús expulsando a los mercaderes del Templo* son encargos de la familia Carta. Casi con total seguridad, ambos cuadros son adaptaciones de estampas y grabados que llegaron a las Islas. La familia los encargó para colgarlos en la entrada de su nueva casa con el fin de avanzar puestos en su proceso de aristocratización y para olvidar así su pasado comerciante.



- 1 Salsa y control, The Lebrón Brothers, 1970
- 2 Cortijo y su Combo, fundado en 1954
- 3 Ángel G. Quintero Rivera, Cuerpo y cultura.
- 4 Fiesta Boricua, diseñador desconocido, 1960
- 5 El pan nuestro, Ramón Frade, 1905
- 6 Edgardo Rodríguez Juliá, Caribeños: Puerto Rico y el Caribe.
- 7 Sofrito, diseño Ron Levine, 1976
- 8 Aguanile, Héctor Lavoe con Willie Colón, El Juicio
- 9 Diseño Charlie Rosario, 1977
- 10 Diseño Izzy Sanabria, 1972
- 11 Diseño Izzy Sanabria, 1973
- 12 Natalia Bolívar Aróstegui, Los Orishas en Cuba
- 13 Diseñador desconocido, 1967
- 14 Caldero de Oggún con sus atributos
- 15 Talla de San Pedro con la llave
- 16 Natalia Bolívar Aróstegui, Los Orishas en Cuba.
- 17 Diseño Izzy Sanabria, 1969
- 18 Plátanos y bananas, óleo sobre lienzo, Francisco Oller, 1893

Esta publicación es parte del Proyecto La Llave, Tony Cruz Pabón, 2010



En general todos los ritmos: machetes, palas, picos, martillos, mangueritas, yunque, guataca, rastros, barreras, hoz, cuacha, serrucho, clavo, cuchillo y linza, picos, merrilladoras, artilleros, cañones, etcétera.

Oggún es el dueño de las llaves, las cadenas y las cárceles.

«Cuando fundó su primera agrupación musical no estaba pensando en un «rumbón comercial de clubes nocturnos y cabarets, y en difusión por televisión emergente; incorporó el piano, el bajo y los cuernos metales al conjunto percusivo. El «comercial» de la música popular «tropical» en colocar la percusión en líneas frontales.»

«La promesa de una raza cósmica alimentada con el panempe se ha domado con las palmeras de Matanzas, donde los trapiches del Pere Labat transparente de Medagascarr.

Ayyy que los tres clavos de la cruz vayan delante que le hablen y le respondan Ay dios, tu ve eee al que me critique Yo tengo a mi aguanile y mal mal



SALA 8

Arcángel San Rafael (siglo XVII).
Anónimo Canario. Óleo sobre
lienzo. Colección del Museo
Municipal de Bellas Artes de Santa
Cruz de Tenerife.

Cabeza de Baco (ca. 1865).
Angelo Cherubini
(1838-desconocida). Escultura en
mármol. Colección Ayuntamiento
Santa Cruz de Tenerife depositada
en el Museo Municipal de Bellas
Artes.





Vivero (2017). Pérez y Requena
(Israel Pérez, 1975 / María
Requena, 1978).Vídeo HD 7'.
Cortesía de los artistas.

Durante los últimos años, Pérez y Requena han documentado de forma precisa y sistemática los procesos de montaje y desmontaje en los que se encuentra inmerso el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Cada uno de estos movimientos persigue la dignificación y resignificación tanto de las obras de la colección como, por extensión, de la sociedad que decide custodiarlos. El ritual de limpieza e inventariado por el que se entiende que las piezas pasan a formar parte de la colección supone la suspensión de la autonomía del objeto para sumergirlo en el éter del museo, fuera del tiempo y de la vida.

Vivero narra la extracción de los bustos de dioses grecorromanos que un día adornaron la fachada de la Casa Lugo-Viña y que tras varias vicisitudes acabaron enterradas bajo las raíces de un gran ficus en las dependencias municipales de Parques y Jardines. Para su extracción, los operarios del Área usan las herramientas habituales en el vivero, azada y hacha, hasta finalmente liberar las esculturas de la tierra. Acto seguido estas copias del siglo XIX son entregadas a los operarios del Museo, quienes proceden a limpiarlas con las herramientas y la meticulosidad propia de su área municipal: agua, cepillos y pinceles.



El *Arcángel San Rafael* es uno de los cuadros que llegó al Museo desde el inicio. Muy deteriorado, se cree que formó parte de alguno de los lotes de las desamortizaciones de bienes eclesiásticos que se produjeron en el siglo XIX. Atribuido a un autor anónimo canario, es, sin embargo, con toda seguridad, una copia de algún otro cuadro o estampa foránea. Ninguno de sus elementos obedece al contexto insular.



SALA 9

Azulejos de Talavera de la Reina (siglo XVIII) y azulejos de Delft (siglo XVIII) que recubrieron la antigua torre del convento de Santo Domingo sobre el que se levanta el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Idolillos precolombinos mesoamericanos en barro cocido intercamb-

biados por el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife con el Museo Peabody de Harvard por algunos de los azulejos de principios del siglo XX.

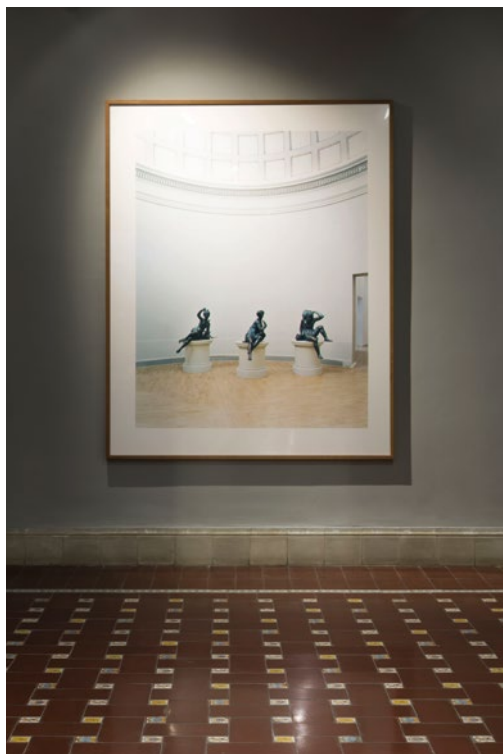
Cajas de cartón con inscripciones a pluma de restos recogidos en Pompeya por Arturo López de Vergara durante un viaje al sur de Italia en la primera mitad del siglo XX.



San Pío V dando la Orden a los benedictinos (Siglo XVII). Anónimo español. Depósito del Museo del Prado en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Untitled Slide Sequence. [Final del turno de trabajo Industria Aeroespacial General-Dynamics Division Convair, San Diego, California, 17 de febrero de 1972], Allan Sekula (1951-2013). Diapositivas. Colección COFF-TEA.

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck I (2004). Candida Höfer (1944). COFF-TEA.



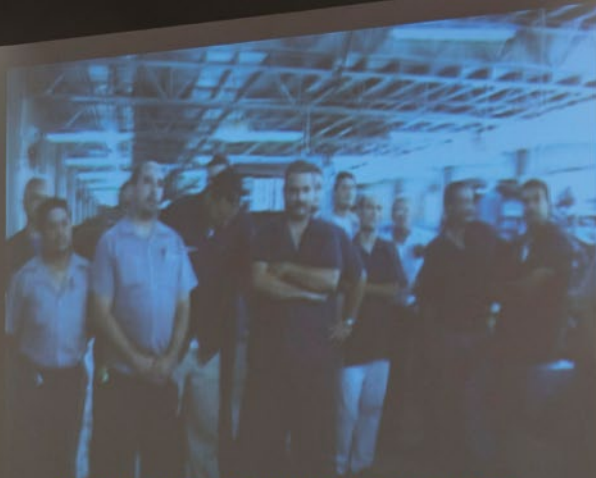


Tríptico de la Natividad de Nava y Grimón (1546). Atribuido al taller de Pieter Coecke (1502-1550). Óleo sobre tabla. Colección CEPESA.

SALA 10

Fábrica inútil (2002). Beatriz Santiago Muñoz (1972). Video HD 33'. Cortesía de la artista y de la galería Agustina Ferreyra.

Beatriz Santiago propone a los empleados de una factoría de Puerto Rico una serie de situaciones ficticias en las que cada cual debe ejercer un papel. El primero es la dramatización del cierre de la factoría. Así, miembros del sindicato han de comunicar al resto de empleados el cierre y despido general, asumiendo de forma improvisada posiciones distintas según su situación. Asoman entonces las dudas y las certezas habituales fruto de la impostación, pero también de la sugestión. En otros ejercicios se organizan una carrera alrededor de las instalaciones, un almuerzo colectivo, combates de lucha libre y un baile. Nunca acabamos de saber qué produce la fábrica. Todo en este vídeo queda circunscrito a las relaciones existentes entre quienes son compañeros desde hace tiempo. Sólo existe el proceso, la forma alrededor de lo que se hace alejado ya, del fin último. La proyección ocupa el lugar en el que habitualmente se encuentra el



The other plants, are doing a bit better than we were doing.

Triptico de Nava considerado una de las obras clave del Museo. El *Triptico* llega a Canarias desde el puerto de Amberes, fruto de las grandes ganancias que en aquella época reportaba el comercio del azúcar. No es casual que muchas de las familias que controlaban el cultivo y la manufacturación de la caña en las Islas fuesen flamencas y enviaran allí sus productos. Al comenzar a importarse azúcar desde el Caribe a Europa a finales del siglo XVI, el cultivo de Canarias deja de ser competitivo y el sistema entra en crisis. En los años 90 del pasado siglo, Cepsa compra el *Triptico* y lo deposita en el Museo. Esta compañía, propietaria de la refinera de petróleo que abastecía al Archipiélago, cesó su actividad en 2017. Ahora el petróleo y el azúcar se importan desde el continente.

Autoría desconocida. Sin título. ca. 1890
Colección Documental CFI. Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes, Centro de Fotografía Isla de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife.



SALA TARQUIS

Págs. 206 y 207. *Sobrenaturalaleza* (2017). Adrián Alemán (1963)
Impresión digital sobre papel baritado, 1523 fotografías de 10 x 15 cm.
Instalación en una habitación de madera de 2440 x 4880 x 3240 cm.
Cortesía del Artista –Residencia Tarquis-Robayna.

Como si de un trastorno maniaco compulsivo colectivo se tratara, la eugenesia pretende ver en el orden y la depuración una tabla de salvación frente al caos. Esa idea está fuertemente enraizada en el tuétano de la colección de un museo: guardar lo raro como ejemplo y preservar lo valioso. A diferencias de lo que ocurre con las especies a las que dice procurar un futuro sano, el espíritu eugenésico aplicado en el museo procura la construcción de un pasado sólido, de una herencia más limpia que haga más digerible el presente. Ante la constante demanda por ser eficaz, la maquinaria del museo criba y descarta por el bien último de la disciplina a la que sirve y lo hace contra otra pulsión institucional, la acaparación. Así, en medio de esa tensión, aparecen trabajos como los de Domingo Bello y Espinosa en los que esa relación entre arte, naturaleza y cultura –ahora extraña para nosotros– acaba por dejarlo en un terreno difícil de discernir. Esto ha hecho que, a medida que se ha ido despojando al museo de muchas de sus colecciones por no ajustarse a las Bellas Artes, sus cuadernos acaben por permanecer. La investigación de Adrián Alemán durante la residencia Tarquis Robayna se centraba en evidenciar el dispositivo museístico, pero al detenerse en estos estudios botánicos, encontró una nueva neurosis organizativa: la de quien procura abarcar y acotar un territorio. El inventario de la flora de Puerto Rico realizado por Bello y Espinosa es el de un canario desplazado a una colonia de ultramar. Esto lo pone en una curiosa posición. Si bien fue un francés (Berthelot) quien evidenció la biodiversidad de Canarias –ya manifestada por Humboldt–, al intentar proceder de igual manera en Puerto Rico, Bello y Espinosa queda fuera de esta posibilidad por no pertenecer a quienes los cauces legitimadores de la ciencia –no es ni alemán ni norteamericano– entienden que son los únicos interlocutores válidos.

De conversaciones con el botánico Dr. Eugenio Santiago Valentín.

Reflexionando, en *La mirada del jaguar*, sobre la noción *sobrenatural* y el problema que genera a la antropología aplicar este concepto a las cosmologías primitivas, en las que no existen tampoco nociones de naturaleza, Eduardo Viveiros de Castro encuentra un sentido menos banal a la trama narrativa que a ojos occidentales podríamos percibir como mágica o esotérica: *lo que se podría llamar "sobrenaturalaleza" tal vez sea esa experiencia propiamente política del combate entre puntos de vista.*

Viveiros también comenta que para el indígena la soledad es una experiencia no solo psicológica, sino metafísicamente arriesgada. La soledad crea situaciones de peligro, de enfermedad, de robo del alma y de invasión del cuerpo, de defeción y de infección. Pasas al otro lado, te vuelves otro. Aunque las verdaderas muertes por accidente espiritual son muy raras. En los encuentros con espíritus en la selva, casi siempre no pasa nada: pero siempre algo casi sucede. Ese es el "punto" de los encuentros: "el jaguar casi me atrapó", "casi quedé para siempre en el mundo subterráneo de los jabalíes", "casi me acosté con aquella víbora que parecía una mujer", "casi me comieron". Lo *sobrenatural* no es lo imaginario, no es lo que sucede en otro mundo. Lo *sobrenatural* es aquello que casi-sucede en nuestro mundo, o mejor: a nuestro mundo, transformándolo en un casi-otro-mundo.

El abogado y naturalista Domingo Bello y Espinosa (1817-1884) trató de realizar un estudio completo sobre la flora de la isla de Puerto Rico a lo largo treinta años. Poco sabemos de las circunstancias en las que se vio envuelta su empresa. Solo disponemos de unos pocos comentarios de su puño y letra en los que dice que, dadas sus habilidades y su empeño, no necesita valerse de otra persona para abordar esta obra que se propone como proyecto de vida. Pero la realidad de su trabajo como abogado lo obliga a relegar su pasión naturalista a los días festivos. Después de tantos años de dedicación solo consigue abarcar en sus incursiones la parte occidental de la isla. Sus apuntes y herbarios recogen únicamente dos tercios de las posibles especies. Se siente un Robinson de la ciencia en medio del escaso interés general. Frustrado, piensa en quemar sus apuntes e ilustraciones. En los últimos años sistematiza todo el material del que dispone para que otros en mejores circunstancias lo culminen. Sin embargo, su trabajo permanece otros ciento treinta años perdido en una impasibilidad límbica que lo conserva y al tiempo lo invisibiliza, de la que emerge como la preciosa carga de un pecio caribeño, liberado ya de sus carencias metodológicas y enriquecido como documento para la historia.

La obra constituye una *casi*-clasificación botánica, y su aparición reciente, *sobrenaturalaleza*, tomando prestada esta noción de la antropología amerindia. Su amplio trabajo instaura una trama de sentido que parece estar encima o debajo del paisaje que nunca pudo ordenar. Una figuración metódica de los taxones de la isla que deviene clasificación científico-fantasmal, cruzada por múltiples tensiones de la época; ejecutada desde el íntimo romanticismo del naturalista decimonónico y su misión reveladora del orden natural, subrayada –y ahora lo sabemos– por la profunda convicción moderna como científico de estar describiendo un universal, un exterior a la cultura y a la sociedad. Sin embargo, estas certezas adquieren otros matices bajo el rol de científico aficionado, *amateur*, aunque intensamente comprometido, desamparado y arrojado al ingente trabajo de campo, que emplea sus propios recursos durante décadas, que servirán solo para componer exiguas citas en el trabajo de otros. También su presencia en una colonia antillana como abogado español, en una época en la que ese ordenamiento jurídico se tambaleaba, sin ser un representante genuino de ese poder, ofrece una figura prototípica de la cultura periférica. Su lugar de procedencia, las Islas Canarias, atravesaba en esos momentos las mismas tensiones que culminaron con la pérdida de las últimas colonias españolas en el Caribe. Que las incursiones botánicas de Bello y Espinosa coincidieran con la geografía de la resistencia independentista en el sector occidental de Puerto Rico es cuando menos interesante. También su desaparición de la historia, a pesar de haber realizado estudios tempranos y valiosas aportaciones a la historia natural del Caribe, a lo que se une además la pérdida de unos apuntes botánicos de las Islas Canarias. Todo parece confabularse para borrar su rastro; sin embargo, no es más que el empeño de un hombre que trata de superar el oscurecimiento del tiempo, que en su mal comprendida condición de *amateur* en el redundado contexto colonial hace de él nadie, prácticamente.

Ni bienaventurados como los elegidos, ni desesperados como los condenados, están llenos de una alegría para siempre sin destino. (Agamben, 1996)



MONSTRUOS Y FÓSILES

Curada por Néstor Delgado



Monstruos y fósiles

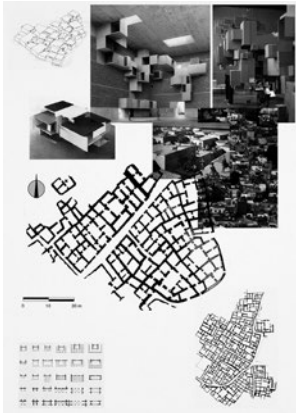
El crecimiento exponencial de las imágenes ha hecho necesaria una continua revisión discursiva en torno al archivo fotográfico. Para ir más allá de una mera crítica iconoclasta, una tarea imaginativa es la de pensar que la incesante proliferación de imágenes encuentra como metáfora la cadena evolutiva de las especies. En nuestra empresa paleontológica, nos guiaríamos por figuras petrificadas mediante las que se pueden construir historias. ¿No son acaso las narraciones con las que damos un sentido a los fósiles las mismas que usamos para construir las imágenes? La premisa de esta pregunta es la relación entre las palabras y las imágenes. En primer lugar, nos interroga sobre si la fotografía es abordable exclusivamente bajo los supuestos de nuestro lenguaje, aproximándonos a ella como si fuera un “fósil”. Estas formas fosilizadas son posibles en tanto que somos capaces de concebir las imágenes cuando establecemos una relación de semejanza con ellas, fijándolas a una significación. ¿Qué pasa con aquellas que no cumplen este patrón? A raíz de este último interrogante, planteamos la naturaleza de estas otras imágenes que podemos denominar como “monstruosas”, aquellas que centellean y desaparecen continuamente a nuestro alrededor. No somos capaces de darles forma, ni de convertirlas en un símbolo. No obstante, su presencia es atmosférica; están ahí como un murmullo de fondo.

Esta exposición parte del trabajo de una serie de artistas que han utilizado archivos de imágenes, generando especulaciones paleontológicas o teratológicas sobre los restos que han encontrado. Antonio R. Montesinos propone un método experimental basado en el montaje y comparación de imágenes heterogéneas; Ricardo Trigo selecciona fotografías que forman parte del proceso de investigación que realizó en el archivo de la empresa Bayer en Leverkusen; Mar Reykjavik establece relaciones formales entre imágenes encontradas en Internet; Cristina Garrido usa el *hashtag* para seguir el rastro de la proliferación de reproducciones de una obra de arte en las redes sociales; Juan José Valencia y Lena Peñate parten de diapositivas de pinturas del Museo del Prado y Tacita Dean desarrolla una serie fotográfica a partir de lo que ha ido encontrando en rastros y mercados de segunda mano. Mientras algunos de los archivos que estos artistas generan funcionan como anticipaciones de posibilidades, otros pertenecen a la tecnología de un mundo ya configurado.

Pensar en las imágenes a través de la metáfora de la excavación nos acerca procesos extendidos en el tiempo. A su vez, tratar de seguir el rastro de los sedimentos precisa de la creación de un sistema de trabajo,

una metodología para delimitar un campo inmenso. Es necesario atender a estas demarcaciones para ver si éstas dan forma a un nuevo banco de imágenes. Los diferentes trabajos que forman parte de la exposición proponen métodos de clasificación que mantienen una continua negociación entre los procesos artísticos y los materiales que surgen en el proceso de búsqueda. La justificación de las decisiones que deben tomarse a la hora de seleccionar y delimitar funcionan como ensayos, al mismo tiempo que abren su propio proceso de análisis. Con el fin de recoger ambos aspectos de estas pesquisas arqueológicas, en las siguientes páginas se recogen transcripciones y textos que describen los métodos utilizados por los y las artistas de esta exposición. Éstos podrían verse como tentativas de respuesta a una misma pregunta, que implica una decisión de descartar o aprovechamiento: ¿qué imágenes se van y cuáles se quedan?

Antonio R. Montesinos, *Afinidad Visual Operatoria*
(Despliegue) – Cenotafio (2017)



Conviene empezar señalando que *Afinidad Visual Operatoria* es un proyecto que forma parte de otro mayor: la serie *Inopias*. *Afinidad Visual Operatoria* es el archivo de imágenes desde el que se construyen las instalaciones de *Inopias* y una parte importante del proceso de investigación de ese proyecto, que pretende no estar basado en texto, sino en imágenes. *Inopias* consistió en una serie de maquetas efímeras realizadas en espacios domésticos con materiales encontrados. El planteamiento consistía en realizar ejercicios de imaginación, planteando modelos ideales, ficticios o utópicos.

Para ello construía maquetas de ciudades ficticias a partir de objetos reciclados. El diseño de estas ciudades estaba basado en un *remix* de imágenes encontradas en Internet. Estas imágenes podían aludir a múltiples referencias: desde espacios ficticios, proyectos utópicos fracasados, referencias formales, etc. Se pretendía construir a partir de la ruina, tanto material, como conceptual. El proyecto comenzó como una forma de pensar por medio de imágenes, aunque luego derivó en un planteamiento más instalativo. El propósito era el de recuperar la idea de utopía, pero quitándole muchas de las capas añadidas históricamente en la Modernidad. Se planteaba la idea de recuperar casos utópicos y comenzar construir a partir de ahí, intentando no trabajar tanto desde la razón, sino desde lo lúdico. En el seno de este proyecto, se estableció un proceso de investigación denominado *Afinidad Visual Operatoria*, que usé para desarrollar posibilidades de forma abierta. Esta metodología partía de las estrategias asociativas llevadas a cabo por Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*. Las asociaciones establecidas no pretendían dar lugar a grandes verdades que funcionasen como objetivo –algo implícito a como se solían entender las utopías modernas–, sino a pequeñas ficciones alternativas que potenciasen un cierto “impulso utópico”.

En *Afinidad Visual Operatoria*, las fuentes fueron diferentes blogs de arquitectura y urbanismo, de los que fui tomando imágenes que mostraban diferentes modelos urbanísticos. La variedad de las referencias permitía

comparar, por ejemplo, entornos enteramente virtuales de *Second Life* o *Minecraft* con planimetrías de las primeras formas urbanas de la civilización, como Çatal Hüyük. A través del proceso asociativo podía imaginar un urbanismo sin calles o ciudades donde no hay una separación entre el espacio público y espacio privado, permitiéndome rescatar modelos utópicos que parecían estar agotados y mezclarlos con ideas nuevas. La intención principal de *Afinidad Visual Operatoria* consistió en tratar de trabajar con un tipo de metodología que desconfiaba de la razón humana,



que atiende a modelos aleatorios y a metodologías basadas en el juego. En este punto, partí también de la idea desarrollada por Paul Feyerabend en su tratado *Contra el método*, en el que argumenta que hay muchos descubrimientos científicos que tuvieron lugar a través del azar y no la lógica. La metodología asociativa de *Afini-*

dad Visual Operatoria permitía no controlar completamente la metodología, poniendo al artista al mismo nivel que las imágenes, los objetos, las historias y las ruinas que éste va encontrando y reactivando.

La propuesta para *Monstruos y fósiles* se planteó como un despliegue del archivo de imágenes en las paredes centrales de la sala. Para ello partí del concepto de “cenotafio”. Me parecía muy interesante por dos razones: primero, porque me permitía describir la imagen desde lo arquitectónico y, segundo, por lo interesante que me parecía esa idea de monumento póstumo que permanece vacío. Me pareció acertado pensar que una imagen puede ser eso: un monumento que está vacío y que se llena de contenido a partir de lo que el espectador proyecta. A partir de esta idea se estableció una relación con la propia cámara, como espacio vacío, y con el ojo, como un espacio hueco que recibe la imagen. A partir de ahí, se desarrollaron una serie de ideas y de relaciones que fueron constituyendo la propuesta instalativa. Partí de algunas imágenes, como el Cenotafio de Isaac Newton, el emble-



mático proyecto de Étienne-Louis Boullée o la fotografía de un fósil de un amonite, un claro ejemplo de una carcasa cuyo interior está vacío. A medida que empecé a buscar en Google Images, el algoritmo comenzó a relacionar imágenes de los túmulos y tumbas con otras imágenes. Por ejemplo, los planos cenitales de Stonehenge se parecían a los mapas de la imaginaria Tierra Hueca, a la anatomía de un ojo o a la Estrella de la Muerte. En la exposición se mostró únicamente la puesta en relación entre las imágenes, pero a partir de esas afinidades o conexiones yo podría desarrollar ideas que me podrían llevar a la realización de una nueva instalación de la serie *Inopias*. Esta forma de trabajar me permite mezclar diferentes tiempos –pasados y futuros–, concibiendo la imagen –que en el fondo es un documento de algo que ya es pasado– como una herramienta para especular sobre posibles futuros. Martí Peran escribe sobre la idea de recuperar pasados o, más exactamente, recuperar futuros abandonados. Cuando se habla de utopías es necesario tener en cuenta que ya ha habido muchas. Muchas de ellas se han ido agotando, pero otras permiten una recuperación en el presente.

Mar Reykjavik, *The Nkisi, The Smartphone* (2017)



Este trabajo parte de un juego de similitudes entre el Nkisi, un fetiche religioso de las tribus del Palo Congo, y los dispositivos móviles Smartphone. La pieza empezaba como una mera relación formal, rápidamente establecida entre las imágenes de ambos objetos. No obstante, esta relación fue alcanzando una mayor profundidad conceptual que permitió que se pudiese articular como proyecto. Aunque estoy interesada en la antropología y la filosofía, no es mi intención cerrarme a su campo metodológico. Las relaciones que establezco son siempre de concepto o intencionales. Hace unos años

hice una de mis primeras instalaciones que consistían en unos parches para las callosidades y al mismo tiempo leía un artículo acerca de cómo se están deformando nuestros dedos por coger el smartphone. Me interesaba de qué forma se podía hablar de una mutación del cuerpo a causa de la tecnología simplemente al poner en relación estos dos objetos. En este sentido, trato de huir del rigor de las disciplinas de las ciencias sociales para utilizar un método más intuitivo, que ponga en el mismo plano de importancia el fetiche religioso y un aparato tecnológico como el Smartphone.

En relación a la idea de un vídeo que da instrucciones sobre cómo actuar frente a la instalación es un patrón que se repite en mi trabajo. Eso permite que mis instalaciones tengan un carácter de ensayo y que mis piezas no posean una autonomía, sino que sean un extracto más de un proceso. La imagen hoy no funciona de forma autónoma, sino más bien en el poder activo del receptor de la imagen. El foco está en la forma en la que uno lee la imagen. Si funciona de forma autónoma, no pueden funcionar de forma rizomática. Las imágenes que se generan en la red no son para nada: sirven para generar más imá-





genes. En la línea/no línea que siguen mis proyectos, realicé *My Body*, *The Rules*, una comparativa entre los *challenges* de Youtube, el fenómeno en el que usuarios de internet se graban a sí mismos realizando una acción y retando a la comunidad a repetirla de forma viral, y la *performance*. Si la práctica de la *performance* establece un uso no convencional del cuerpo y los objetos, en Internet mucha gente eso ya lo está haciendo. Las instalaciones funcionan de forma complementaria a la documentación de estas performances, haciendo que no sean entendidas

como vídeo-ensayo o cine, sino permitiendo dar una fisicidad a imágenes y conceptos.

Mi trabajo comenzó con una línea práctica a través de montajes y vídeo-ensayo con un carácter *amateur*. No obstante, a través de lecturas de Harun Farocki e Hito Steyerl, comencé a cuestionarme el por qué seguir creando imágenes cuando ya hay un excedente de las mismas. En ese momento, dejé de centrarme exclusivamente en registrar la imagen en movimiento y comencé a trabajar de forma más focalizada en el archivo de imágenes de Youtube o, más genéricamente, de Internet. De la forma en la que trabajo, grabo cuando hago acciones y el resto de imágenes que utilizo son robadas. Las acciones suelen remitir a las imágenes de archivo o ambas se relacionan. Lo que me interesa es acortar distancias entre las cosas y ver qué ocurre cuando juntas dos elementos que normalmente no estarían asociados para pasar a estar en el mismo plano. Esto me permite abordar fenómenos actuales no desde una perspectiva exclusivamente antropológica, sino ramificando conceptos y contemplando el humor.

Cristina Garrido, *The Social Life of 'Untilled (Liegender Frauenakt)*' (2016)

Este proyecto partió de la idea de rastrear la documentación derivada de una obra de arte en Instagram. A través del hashtag #pierrehuyghe busqué imágenes de la escultura del artista francés, *Untilled (Liegender Frauenakt)*, la primera vez que se mostró en DOCUMENTA 13 en 2012, así como su exhibición en diferentes lugares a los que viajó la exposición: el Centro Georges Pompidou en París, el Museo Ludwig en Colonia, la Hayward Gallery en Londres, LACMA en Los Ángeles y MoMA en Nueva York, donde fue adquirida como parte de su colección permanente. Al compilar estas imágenes, creé un vídeo en *stop-motion* que mostraba los diferentes ángulos y escenarios en los que se fotografió la escultura durante casi tres años: su vida social, como lo menciona el título del vídeo. Aunque había muchas maneras de editarlo, al montar este trabajo me centré en el objeto artístico en sí. Por eso, escalé todas las fotos eligiendo el ombligo de la escultura como punto sobre el que girar. El orden de las

imágenes es cronológico, en tanto que respeté el orden del itinerario de la pieza por las cinco exposiciones, aunque no lo es la secuencia las imágenes dentro de cada una de estas exposiciones, por razones compositivas. La pieza indirectamente revela cambios en el uso de Instagram; por ejemplo, el uso excesivo de filtros durante los primeros años de la aplicación, que luego tiende a desaparecer con el tiempo.

Normalmente, visito las exposiciones a través de Instagram y suelo seguir eventos como ferias o grandes exposiciones a través de fotos colgadas en Internet. De pronto, el *timeline* se llena de imágenes de fragmentos de un evento artístico, productos de una obsesión por un tipo de documentación no centrada en la obra, sino en el simple hecho de compartir que se está ahí, como una forma de experiencia turística. En concreto, este trabajo surgió al



ver imágenes colgadas en redes sociales de la obra de Adrián Villar Rojas de la bienal de Estambul en 2015, que estaba situada en una entrada de mar. Lo curioso es que, a pesar de una instalación bastante extensa, casi todos habían hecho fotos desde el mismo ángulo. Mi sospecha parte de que no todas las imágenes valen lo mismo y que, entre las cuentas de Instagram, hay algunas cuentas que actúan más legitimadoras que otras. Las imágenes subidas a la red por personas con poder de influencia dentro del sistema del arte como Klaus Biesenbach, Janes Hoffman o Adriano Pedrosa, que habían visitado la bienal el mismo día, pronto marcaban un tipo de mirada sobre la obra. Al ver que mucha gente había refotografiado la pieza desde el mismo encuadre, podía verse cómo ellos habían asentado un precedente fotográfico a la hora de elegir qué ángulos eran los más fotográficos de la pieza. Otro ejemplo, en la obra de Pierre Huyghe hay ángulos que quedan sin cubrir, zonas muertas que pareciera que a la fotografía no le interesarán. En general, me interesa la relación entre una exposición temporal, el número de imágenes que genera y el tiempo de experiencia que consigues con eso —dependiendo de la visibilidad que tenga esa pieza. En este crecimiento exponencial podemos ver de qué forma la imagen añade valor a la obra y cómo, a través del número de veces que aparece en la red, incrementa su capital. La imagen también sirve para eso.

Mi método de trabajo consiste en sospechar de la ideología que hay tras las imágenes, la tecnología que las reproduce, que también es ideología. A partir de eso, se pueden proyectar formas como monstruos, formas que estas tecnologías no prevén, pero que son una respuesta a partir del uso. En este sentido, trabajo a partir de una reconfiguración de lo que me encuentro. Esta línea de mi trabajo está focalizada en el sistema del arte como un reflejo de nuestro sistema socio-económico, político o el momento

tecnológico actual. En una serie de trabajos me he centrado en la manera en la que la obra de arte está siendo atravesada y afectada por una serie de factores. No es una mirada nostálgica, sino que trata de analizar cómo estamos mediados por una serie de fuerzas que condicionan la producción o la experiencia de la obra.



Juan José Valencia y Lena Peñate, *Teseo y el Minotauro (el museo contemporáneo)* (2017)

El *museo red* está en relación con la *postfotografía* y el *Museo Imaginario*. Se trata de un conjunto de piezas que tienen una retórica determinada en relación a su cosificación y su enunciado como constructo y dispositivo crítico. Derivan de la postfotografía a través de la retórica del objeto encontrado. La digitalización de los bienes públicos ha supuesto una forma de compartir el espacio, las obras universales y otras menos conocidas.



Hemos adquirido en eBay una serie de reproducciones del Museo del Prado que tratan estos aspectos. Tras digitalizar las imágenes hemos realizado una presentación que enfatiza la correlación analógico-digital. Nuestro monstruo, fruto del tiempo, contempla la máquina de lo museable y los comportamientos participativos que operan en la esfera pública.

Tal y como Julio Cortázar relata en la entrevista al programa *A fondo* realizada en el año 1976 en Radio Televisión Española, a propósito de la obra teatral *Los Reyes*, el nuevo visitante del museo contemporáneo sería como el Minotauro. Encerrado en el laberinto el Minotauro disfruta con sus cautivos (las obras), todo cambia a la llegada de Teseo (el crítico complaciente) que le hace el juego a Minos (el director). Una inversión del mito.

La memoria arcaica es vista al revés, la versión oficial en contraste.

¿Pero si no hay director?

Stendhal nos describía ese mal propio, no solo del museo, que invade al viajero ante tanta belleza. Ese síndrome afecta a ese público que abarrota los museos, que consume arte, y propicia un espacio para la masificación; colas inmensas y entradas cada día más caras, privatización de bienes públicos.

Estaba ya en una suerte de éxtasis ante la idea de estar en Florencia y por la cercanía de los grandes hombres cuyas tumbas acababa de ver. Absorto en la contemplación de la belleza sublime, la veía de cerca, la tocaba, por así decir. Había alcanzado ese punto de emoción en el que se encuentran

las sensaciones celestes inspiradas por las bellas artes y los sentimientos apasionados. Saliendo de la Santa Croce, me latía con fuerza el corazón; sentía aquello que en Berlín denominan nervios; la vida se había agotado en mí y caminaba temeroso de caerme.¹

Al mismo tiempo introducimos *La Paradoja de Teseo*. Una paradoja sobre el reemplazo, que se interroga a propósito del momento en el que se le reemplazan a un objeto todas sus partes.

Según la leyenda griega recogida por Plutarco:

El barco en el cual volvieron (desde Creta) Teseo y los jóvenes de Atenas tenía treinta remos, y los atenienses lo conservaban desde la época de Demetrio de Falero, ya que retiraban las tablas estropeadas y las reemplazaban por unas nuevas y más resistentes, de modo que este barco se había convertido en un ejemplo entre los filósofos sobre la identidad de las cosas que crecen; un grupo defendía que el barco continuaba siendo el mismo, mientras el otro aseguraba que no lo era.²

Por otro lado está el museo accesible e imaginario, el museo de la memoria y en la memoria.

André Malraux prefiguró el *Museo imaginario* en 1947. La red y el imaginario de las redes comunes patrimoniales tratan de una deslocalización del concepto de museo.

Como la lectura de una obra dramática al margen de su representación, como la audición de un disco al margen del concierto, al margen del museo se ofrece el vasto dominio de conocimientos artísticos que el hombre haya conocido.³



1 Stendhal (2011). *El síndrome del viajero. Diario de Florencia* (Trad. Elizabeth Falomir). Madrid: Gadir. p.20.

2 Chisholm, R. M. (1976). *Person and Object: A Metaphysical Study*, Volumen 5. Londres: Routledge. p. 89.

3 Malraux, A. (1956). *Las voces del silencio* (Trad. Damián C. Bayón & Elva de Loizaga). Buenos Aires: Embebé Editores. p. 44.

Ricardo Trigo, *Oriented Combustions (Sketch Research)* (2017)

Con la serie *Oriented Combustions* llevo a cabo, en primera instancia, una arqueología visual alrededor de la representación del humo en la em-



presa Bayer, como elemento significativo de unos valores que exceden el campo de la ciencia, y que la compañía usa como representativos de su marca de manera diferente en épocas sucesivas, desde su uso como representación de la productividad industrial hasta su ausencia como signo de respeto

medioambiental, acorde con las tendencias de la ética prevalentes. Esto es, con el objetivo de crear un archivo de formas de humo, que posteriormente reproduzco con la ayuda de un brazo robótico que sostiene una vela ardiendo, depositando el hollín de la vela sobre diversos soportes de poliéster Vivak® fabricados por la propia Bayer. Así, dos de las tres imágenes impresas en la pieza *Oriented Combustions (Sketch Research)*, forman parte del proceso de investigación que realicé en el año 2016 en el archivo documental de la propia Bayer, en Leverkusen (Alemania). Ambas son imágenes de archivo de la compañía alemana, una del año 1914 y la otra del 1890. Éstas son una prueba de la aparición y desaparición del humo en la auto-representación de la empresa alemana a lo largo de 125 años, marcando el inicio de Bayer como industria de los tintes hasta su expansión global en el siglo XXI como químico-farmacéutica. Las dos imágenes se presentan en la obra impresas en negro con la ayuda de una impresora láser de uso doméstico. Con esta técnica de reproducción de la imagen, me interesa particularmente rememorar que el tinte



negro de humo se desarrolló industrialmente a finales del siglo XIX y que éste era un tinte habitual para la producción de pinturas artísticas.

De esa forma, atendiendo y vinculando al material y técnica con la que reproduzco las imágenes con impresión láser, quiero señalar al tóner: su valor material. Pensemos que actualmente los tóneres modernos de las impresoras láser están desarrollados con negro de humo manipulado y reducido a micropartículas. En ese sentido, las imágenes se conciben como la huella de un material: del humo industrial al tóner. Tanto el humo como el tóner son agencias sujetas a una fuerza de ocultación. El humo desaparece de la industria como valor del progreso

y el tóner se omite como material potencialmente discursivo en las artes visuales. De esa forma, finalmente la tercera imagen que compone la obra junto a las dos imágenes anteriores, es una fotocopia de un garabato hecho con carboncillo natural impresa también con una impresora láser. De ese modo, con las tres imágenes intento hacer converger historia social, historia cultural e historia material del humo y del hollín, leídos aquí como procesos simbióticos de domesticación técnica de lo natural, como una especie de genealogía de la tecnificación del humo y del hollín en tanto que elementos fundamentales en la revolución material del conocimiento y en sus formas de representación silenciosa.

Mi campo de interés se centra en explorar cómo el progreso técnico e informacional se despliega como elemento germinal en la noción de investigación artística. Una gran parte de mi tarea se centra en ir



recolectando muestras y en conectar datos acerca de cómo el magma tecno-cognitivo de occidente se naturaliza dentro del saber artístico. En ese sentido, el proceso de colonización del conocimiento humano a través de la ciencia y de la tecnología no solo ha ingerido la forma con la que el arte se materializa, sino también su génesis discursiva, disciplinaria, económica e ideológica. De ese modo, por una parte, mi trabajo se basa en articular pruebas para hacer evidente ese proceso de subordinación entre el progreso y el arte y, por otra, me concentro en realizar pequeñas fisuras y relocalaciones en esa correspondencia. Con el fin de confrontar fuerzas como la animalidad humana, las emociones o la impulsividad sobre ese sistema de racionalización y normatividad que se ejecuta bajo el signo del progreso. En definitiva, mi objetivo es proponer otro tipo de reciprocidad no-normativa y no-binaria entre la tecnología y la naturaleza, entre la idea y la forma, entre el *software* y el *hardware*, modificando sus densidades y trocando sus medidas de valor.













RELACIÓN DE IMÁGENES

Página 163: Mar Reykjavik, Nkisi, *The Smartphone* (2017).

Página 167: Antonio R. Montesinos, *Afinidad Visual Operatoria* (2012).

Página 168 arriba: Antonio R. Montesinos, *Inopias, Otsarkoaga* (2014). **Abajo:** Antonio R. Montesinos, *Afinidad visual operatoria* (2017). Detalle de la instalación.

Página 170 arriba: Mar Reykjavik, *Nkisi, The Smartphone* (2017). **Abajo:** Mar Reykjavik, *Nkisi, The Smartphone* (2017).

Página 171 arriba: Mar Reykjavik, Nkisi, *The Smartphone* (2017). Fotograma. Vídeo 3' 37". **Abajo:** Mar Reykjavik, *My body, the rules* (2018). Fotograma. Vídeo 13' 51".

Página 172 arriba: Cristina Garrido, *The Social Life of 'Untitled (Liegender Frauenakt)'* (2016). Fotograma. Vídeo digital HD en loop en monitor vertical. 2' 04". **Abajo:** Cristina Garrido, *The Social Life of 'Untitled (Liegender Frauenakt)'* (2016). Fotograma. Vídeo digital HD en loop en monitor vertical. 2' 04".

Página 173: Cristina Garrido, *The Social Life of 'Untitled (Liegender Frauenakt)'* (2016). Fotograma. Vídeo digital HD en loop en monitor vertical. 2' 04".

Página 174 arriba: Juan José Valencia y Lena Peñate, *Teseo y el Minotauro (el museo contemporáneo)* (2017). Detalle. **Abajo:** Juan José Valencia y Lena Peñate, *Teseo y el Minotauro (el museo contemporáneo)* (2017). Detalle.

Página 175: Maurice Jarnoux, Andre Malraux con imágenes de Le musee imaginaire de la sculpture mondiale (1953). © M.Jarnoux/Parismatch/Scoop.

Página 176 arriba: Ricardo Trigo, *Oriented Combustions (Sketch Research)* (2017). Detalle de la imagen la fábrica de Bayer en Berlín en 2014. **Abajo:** Ricardo Trigo, *Oriented Combustions (Sketch Research)* (2017). Detalle de la imagen la fábrica de Elberfeld en 1890.

Página 177 arriba: Ricardo Trigo, *Oriented Combustions (Bayer in Leverkusen, 1988, and Bayer in Elberfeld, 1881)* (2016). Dos planchas de poliéster, tacos industriales, tornillos industriales (ABS) impresos en 3D, hollín y polvo de pared. 170 x 90 cm. **Abajo:** Ricardo Trigo, *Bad Weather for Mechanical Habits, Good Weather for Drunks*, (2016). Chimenea de bioetanol, bioetanol, filamento ABS ignífugo para impresión 3D, tapón de corcho, tornillos impresos en 3D (cobre), taco de pared Fischer, polvo de pared y nieve artificial. 77,2 x 45,8 x 21 cm.

Página 179: Ricardo Trigo, *Oriented Combustions (Sketch Reserch)*(2017). Detalle de la instalación.

Página 180 y 181: Antonio R. Montesinos. *Afinidad Visual Operatoria (Despliegue) – Cenotafio* (2017). Detalle de la instalación.

Página 182 arriba: Mar Reykjavik, Nkisi, *The Smartphone* (2017). Detalle de la instalación. **Abajo:** Cristina Garrido, *The Social Life of 'Untitled (Liegender Frauenakt)'* (2016). Detalle de la instalación. Juan José Valencia y Lena Peñate, *Teseo y el minotauro (el museo contemporáneo)* (2017). Detalle de la instalación.

Página 183: Tacita Dean, Serie 'Floh' (2000). Depósito de la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife. Detalle de la instalación.

LA VI CON PARAGUAS Y PENSÉ QUE LLOVÍA
ENSAYO VEROSÍMIL SOBRE EL REFLEJO,
LA INTERFERENCIA Y LA FOTOGRAFÍA

Curada por Lola Barrena

fotografía

La vi con paraguas y supuse que llovía Ensayo verosímil sobre el reflejo, la interferencia y la fotografía

Fotografía (o imágenes de apariencia fotográfica)

Esta exposición pretende ser casi un ensayo en torno a la fotografía y a las imágenes de apariencia fotográfica¹. Buena parte de los términos utilizados en este texto son un conjunto de palabras cuya carga subjetiva excede lo aprehensible, por lo que tratar de acotar bajo sus «grafías» significados concretos resulta una tarea tan imposible como innecesaria; de la misma manera que haber intentado contener la luz, la «foto», y dotarla de dimensiones estandarizadas bajo conceptos estéticos o documentales, no es más que una falacia que lleva a callejones sin salida.

Tal es así que pensar en fotografía —y no se ha hecho otra cosa desde su invención— es como hacerlo sobre y desde una entelequia que, como ese algo irreal, circula a sus anchas libremente, atravesando los espacios de percepción —o sea, todos los espacios— sin pedir permiso. Así, la fotografía es, ahora y siempre, una cuestión de creencia cuyas construcciones e historias derivadas son más o menos creíbles.

No se trata, por lo tanto, de acudir a lo real o a lo falso, a la verdad o a lo simulado absoluto; la cuestión es consentir un argumento más o menos aceptado o más o menos descrito para ser aceptado. Es decir, a un cierto parecido —verosímil— que haría sospechar que lo visto construye algo, o que la imagen que, aparentemente, se presenta es en sí el relato, aun sabiendo que no lo es pero supuestamente podría serlo.

En sus inicios y hasta bien entrados los años setenta del siglo pasado, para no admitir su condición ficticia, puesto que el parecido con la realidad resultaba demasiado inquietante, la fotografía fue relegada —en términos generales— al campo de la documentación y del archivo, sin pensar que con esta acción se incluía una bomba más en los cimientos de la construcción de la Historia, incluso de la suya propia. Si la imagen fotográfica tenía la capacidad de reflejar la convenida realidad, ¿en qué lugar quedaba la realidad cuando la imagen desplegaba toda su ficción a través de la verosimilitud? De nuevo, otro callejón sin salida, porque la fotografía es en sí misma independiente, desinhibida, díscola, maleducada; no responde a convenciones, y encorsetarla es solo ajustarla a necesidades de época y a cuestiones ideológicas.

La modernidad actuó con mucha más perspicacia incluyendo a la fotografía, a través de los festivales, en los circuitos artísticos, transformando

1 Aunque utilizaremos la palabra fotografía indistintamente.

su estatus de «documento de verdad» hacia un lugar indefinido entre la obra de arte y sus restos testimoniales, es decir, hacia su interpretación poliédrica. De esta manera, se admitía su necesaria falta de honestidad y su carácter indómito pero teñido, una vez más, de la sutil condición verosímil. Y con la aparición de la fotografía digital y, especialmente, de la red global y la posibilidad de ser difundida de forma descontrolada, su naturaleza ubicua se vio acrecentada, infiltrada y asumida.

A este respecto, en un reciente ensayo del fotógrafo y teórico Joan Fontcuberta, introducido a través del sugerente título *La furia de las imágenes*², se argumenta el desquiciamiento de la imagen, el fuera de quicio. Sin embargo, habría que matizar que ha de tratarse de imágenes fotográficas —o de apariencia fotográfica—, no las producidas por cualquier otra técnica, puesto que éstas no contienen el estamento de verosimilitud que le otorga toda condición peligrosa, si puede denominarse de esta manera teniendo en cuenta que los parámetros que rigen el adjetivo son los de verdadero o falso, ambos completamente verdaderos y completamente falsos a la vez. La selección, elección e interpretación, esto es, la dotación de sentido o de discurso, ya sea banal o no, es lo que confiere la interferencia. Habría que hablar, entonces, de un reflejo distorsionado que, no obstante, no corresponde con ningún signo sólido. Así, en una concatenación de pensamiento, un reflejo de no referencia conlleva una interferencia hecha imagen de credulidad.

Por lo tanto, son dos las capas que introducen la percepción de la imagen. La primera es la toma, ya sea esta en autoría o en apropiación —adopción es el término utilizado por el autor— y, la segunda, la dotación de sentido al que queda sometida. En realidad, es en este segundo estadio en el que sitúa la furia. La imagen está absuelta de toda responsabilidad, es la fragua del contenido la que adjunta la carga simbólica.

A partir de obras pertenecientes a la Colección del Centro de Fotografía Isla de Tenerife y a la Colección Ordóñez Falcón de Fotografía (TEA Tenerife Espacio de las Artes), esta muestra trata de poner de manifiesto el poder de la elección como el estado intermedio entre el reflejo y la interferencia. Y, en este punto, la cuestión de la elección se convierte en parte fundamental en tanto que arranca un fragmento para dotarlo de significado; un significado representado y plagado de suposiciones de la misma manera que abrir un paraguas no es señal de lluvia aunque hayamos convenido en crearlo y esperarlo.

La exposición está dividida en varios campos de estudio: *La presentación y la representación*, *La interpretación del «documento de verdad»*, *El fragmento extraído* y, por último, *La imagen icónica y la prolongación del discurso*.

2 Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

En todos los casos, la premisa y la consecuencia es la interferencia de incertidumbre que se produce entre la imagen y su análisis.

En cualquier caso, Peter Henry Emerson en 1889, a solo cincuenta años de la presentación de la fotografía, enunciaba que nos hemos acostumbrado tanto a su cotidianidad que no somos conscientes de lo que significa, puesto que nuestro pensamiento crítico no contiene las suficientes herramientas para entender un medio que se reinventa constantemente, por lo que no permite ver lo que ha hecho y esta haciendo en todos los compartimentos de la vida. La fotografía resulta un asunto tan misterioso como lo fue en sus inicios y, dudosamente, llegue a descifrarse alguna vez³.

Este ensayo no pretende ser un diálogo paralelo entre texto escrito y fotografía ni entre fotografía y texto escrito, sino un compendio de posibilidades abiertas que aparentemente remiten unas a otras, porque la fotografía, que es de lo que realmente estamos hablando, es un punto en el espacio sobre el cual pueden transitar innumerables líneas.

La presentación y la representación

Presentar es objetualizar una circunstancia o una situación para que un observador pueda percibirla; algo se presencia. Aparentemente, la fotografía actúa (en el sentido de presentar) como el intersticio entre el momento y su representación, desembocando en la imagen semejante al referente. Sin embargo, al aplicar la fotografía a la circunstancia, esa representación



3 Emerson, P. H. (1889). "Fotografía naturalista". En Fontcuberta, J. (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 71.



pasa a ser especulativa, y el habitual pensamiento de verdadero o falso (o sus alrededores) del referente pasan a tener el mismo sentido que un *pintoresquismo anacrónico*⁴.

La imagen fotográfica puede intentar describirse desde la física cuántica, que al tratar de observar un fenómeno, solo por el hecho de observarlo, éste cambia su estado dejando de existir el referente observado. Es decir, se produce una metamorfosis que está a medio camino entre el inicio y el final cuyo resultado es otra cosa. La fotografía se comporta de la misma manera: no puede entenderse como una trasposición del referente ni tampoco como un resultado al que se aplican verbos como interpretar, leer o describir. Así pues, la fotografía es en sí misma y lo es en términos de nada más que ella misma, como una ontología, y solo puede explicarse a través de sus propias terminologías (aún por entender).

Dado que una ontología es inaprehensible, pensadores como Walter Benjamin tuvieron que recurrir a formas convencionales. Benjamin incorpora la necesidad de un pie de foto que explique algo que, en el fondo, no se puede explicar. Una vez más, el error es la inevitable necesidad de ver cierto valor de realidad en una fotografía, es decir, en asirse a una cuestión documental.

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En este momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía a la literaturización de todas las condiciones vitales y sin la que cualquier construcción fotográfica se quedaría en mera aproximación.⁵

Fugaz, secreta o shock son palabras que el autor utiliza para establecer ese carácter ontológico de la fotografía. El pie de foto es, simplemente, otra ficción o una ayuda incongruente que en realidad no alude a la imagen.

Las fotografías de Cindy Sherman, Richard Prince y Sophie Calle se corresponden con algunas de esas posibilidades ontológicas cuyo referente no lo es aunque remita a algún lugar; son el lenguaje en sí mismas.

La interpretación del «documento de verdad»

En un orden aparentemente lógico, primero existiría una verdad, en segundo término el documento que la atestigua y, finalmente, su

4 Ribalta, J. (ed.) (2004). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 314.

5 Benjamin, W. (2004) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Pre-Textos. p. 52.

La vi con paraguas y pensé que llovía.
Ensayo verosímil sobre el reflejo, la interferencia y la fotografía





Notre hymen improvisé, au bord de la route qui traverse Las Vegas, ne m'avait pas permis de réaliser le rêve inavoué que je partage avec tant de femmes : porter un jour une robe de mariée. En conséquence, je décidai de convier famille et amis, le samedi 20 juin 1992, pour une photographie de mariage sur les marches d'une église de quartier à Malakoff. Le cliché fut suivi d'une fausse cérémonie civile prononcée par un vrai maire et d'un banquet. Le riz, les dragées, le voile blanc... rien ne manquait. Je couronnais d'un faux mariage l'histoire la plus vraie de ma vie.

interpretación. Paralelamente y desde un análisis fotográfico, la realidad constituiría el primer estamento, el siguiente paso sería la propia fotografía y, por último, la interpretación de la imagen. Sin embargo, “un ánimo razonablemente escéptico nos impele a deducir que creer que la fotografía testimonia alguna cosa implica, en primer lugar, precisamente eso, creer, tener fe”.⁶

Tener fe y confiar ciegamente, es decir, dar por cierto algo que no responde a ningún estímulo ni sensorial ni intelectual. Confiar como una expectativa que se espera que se cumpla pero, ¿qué ocurre con los espacios intermedios, con esos lugares suspendidos entre la verdad, el documento y la interpretación? No es posible saberlo porque tampoco es posible creer ciegamente, puesto que la confianza –valor sobre el que se basan las relaciones humanas en todas sus dimensiones– es tan quebrantable como la propia realidad, la verdad o la interpretación.

Así, la fotografía es, como todo lenguaje, un simulacro con el que generar uno nuevo que puede ser más cercano a la imagen que se tiene por real que la supuesta realidad a la que remite.⁷ La fotografía participa de estos simulacros plenamente, unas veces dejando entrever sus estrategias, en otras ocasiones de manera soterrada y, en otras, como forma autónoma.

Sin embargo, por cotidiana y por defecto, la fotografía es considerada una cuestión aprehensible. Aunque según Boris Groys, lo real y lo simulado no presentan ninguna diferencia visual establecida⁸, la gran capacidad de la fotografía es la de enfocar, no solo a nivel óptico sino –y correlativamente– también conceptualmente; es decir, es capaz de poner el foco, el punto de atención, en una cuestión determinada, obviando o silenciando (desde lo visual) el resto del contexto que queda fuera de ese foco. La interpretación del «documento de verdad» desde la perspectiva fotográfica consiste en enfatizar y añadir y, asimismo, en ignorar parte de la información de la que proviene. Por lo tanto, una vez más, es una cuestión de elección.

Las fotografías de Joan Fontcuberta, Mataparda, Carma Casulá o las postales parten de «realidades» distintas, enfocan en lugares diferentes y las imágenes resultantes son esos simulacros cuya independencia del referente genera nuevos discursos.

6 Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 67.

7 Baudrillard, J. (1984). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.

8 Groys, B. (2012) *Antología*. Mérida: Cocompres. p. 25.



La vi con paraguas y pensé que llovía.
Ensayo verosímil sobre el reflejo, la interferencia y la fotografía



El fragmento extraído

Elegir es, por lo tanto, *arrancar un fragmento*⁹, insertarlo en un lugar e ir construyendo la historia (sea de la disciplina que sea). Tan espinosa —o escurridiza— es la cuestión de la elección que cuando se lleva a cabo la edición de *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, el primer texto corresponde a una *advertencia*. En ella, los editores enumeran una serie de diferencias entre la edición y el original de Warburg, en el que detalles como las dimensiones, la reproducción de los paneles o la colocación de éstos son pautas fundamentales. Y, de manera más específica, se explican apreciaciones como:

Entre los paneles para exposición permanentes, aquí incluidos, y los del Atlas hay diferencias que proporcionan información sobre el estatus de estos últimos: Las imágenes para paneles de exposición muestran dispuestas ordenadamente las fotografías pegadas sobre passepartouts convenientemente cortados. [...] En casi todas las fotografías se ve el cerrojo de la puerta en el borde derecho, junto a la tabla; se ha dejado como estaba.¹⁰

Como en *Atlas Mnemosyne*, la colocación de unas fotografías junto a otras construye «relatos» que se dan por veraces aunque simplemente sean verosímiles y, cualquier pequeña distorsión genera otra construcción; con la utilización de la fotografía, las imágenes que hasta entonces habían pertenecido, en mayor o menor medida, al campo de la imaginación, de la mitología, de la historia, de la religión, etc., pasan a conformar lo «real» en un doble juego: la realidad queda extraída a través de la fotografía y la fotografía representa la realidad.¹¹

Este proceso de extracción se acentúa cada vez más según los diferentes estadios de la fotografía en tanto que asunto privado o público. Actualmente, podría decirse que se ha producido una tercera revolución. La primera estuvo marcada por la Kodak n°1, de 1888, cuyo lema era “usted apriete el botón y nosotros haremos el resto”, que permitió que cualquier persona sin necesidad de conocimientos técnicos pudiera utilizar una cámara fotográfica; la segunda, sobrevenida en los primeros momentos de la fotografía digital, facilitó los procesos, los tiempos e incluso la

9 Según interpreta Antonio Weinrichter sobre los *Pasajes* de Walter Benjamin, en Estévez, F. y Santa Ana, M. (eds.) (2010). *Memorias y olvidos del archivo*, Santa Cruz de Tenerife: OAMC/Las Palmas de Gran Canaria: CAAM. p.73.

10 Warnke, M. (ed.) (2010). *Aby Warburg. Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal. p. v.

11 Esta frase debería entrecorromillarse.

La vi con paraguas y pensé que llovía.
Ensayo verosímil sobre el reflejo, la interferencia y la fotografía





La vi con paraguas y pensé que llovía.
Ensayo verosímil sobre el reflejo, la interferencia y la fotografía



gestualidad; y, por último esta, la tercera, propiciada por la Web y las redes sociales, y por una utilización y percepción de la fotografía en términos de lenguaje público y de fotografías públicas, incluso cuando no lo son.

La diferencia y la cuestión fundamental es, por lo tanto, que todas las fotografías se han vuelto públicas; no pertenecen al ámbito de lo doméstico (álbumes, retratos) o de lo simbólico (museos, exposiciones y catálogos), ni a la publicidad (imágenes estándar) o a la información (periódicos, revistas), ni al campo científico (como muestra u observación), sino que ya, y nunca más será de otra manera, la fotografía pertenece, de verdad, a toda la humanidad, tanto en su producción como en su precepción y esto, sin duda, sí que es un cambio sustancial.

Las fotografías –o las imágenes de apariencia fotográfica–, ahora públicas, participan de los relatos globales, se insertan en todas las dimensiones de la vida y son tomadas como generadoras de «realidades» cuando, como se enunciaba al principio, son en sí mismas, aunque la intención primigenia haya sido extraer un fragmento.

Desde los trabajos casi casuales de Enrique Sánchez hasta las imágenes de Instagram, la extracción de lo que podría denominarse un «momento», marcado por un tiempo y un espacio, queda supeditado a la fantasía de quien las observa, de quien, por falta de otras herramientas, las «interpreta»; sin embargo, succionadas y descolocadas de toda sus intencionalidades solo resta pensarlas como un «en sí mismas».

La imagen icónica y la prolongación del discurso

En 1982, Beaumont Newhall revisa el texto original de su *Historia de la Fotografía*; la publicación, que era el producto de la exposición *Fotografía: 1839-1937* organizada para el MoMA de Nueva York el mismo año 1937, incluía lo que, a juicio de Newhall, había sido la narrativa de la creación fotográfica desde su invención: desde las primeras vistas de Joseph-Nicéphore Niepce hasta las creaciones de Steven Shore en 1974, introducidas en la tercera revisión del texto.

En el apéndice que Anne McCauley redacta para la edición de 2006 de la editorial Gustavo Gili, la autora menciona que:

Aunque Newhall consultó los libros sobre historia de la fotografía existentes, hubo ejemplares que fueron deliberadamente obviados y, por ejemplo, solo los artistas alemanes que habían huido de los nazis fueron incluidos. En este sentido, asegura que, en lo que a las «historias de la fotografía» se refiere, la información contiene un peso no solo ideológico sino económico y, sin lugar a dudas, los debates sobre el curso de

la historia o la estética del pasado rara vez son desinteresados (en todos los sentidos del término).¹²

En 1964, John Szarkowski organizó la exposición *The photographer's eye*¹³ que, con un esquema centrado en las distintas formas de mirar, mostraba la obra, especialmente, de americanos y franceses; también aparecían autores que habían participado en la muestra *The Family of Man* y unos pocos del resto de Europa. Años más tarde, el mismo Szarkowski escribe *The photography until now*, el catálogo de la exposición homónima que, en 1989, se organizó en el MoMA. En ella, básicamente, volvía a reproducir parte de lo que en los estudios anteriores se había incluido y el esquema venía a ser el mismo¹⁴.

En resumen, los diferentes volúmenes que constituyen las historias de la fotografía, las reflexiones sobre el medio y las corrientes filosóficas que le atañen, han participado de esos intereses de manera continuada, a pesar de que en los últimos tiempos se han escrito diferentes revisiones basadas en otras lecturas.

De la misma manera, algunas corrientes como el apropiacionismo permiten, aunque esa no sea su intención, la perpetuación de la iconografía fotográfica y, por lo tanto, las imágenes transmutan de fotografías a iconos (en el sentido pop del término), y de ahí a repeticiones adaptables prácticamente a cualquier discurso. No se trata de la pérdida del aura benjaminiana sino de una cuestión mucho más mundana: la saturación (en todas sus capas). Con estudios en profundidad, los discursos fotográficos revelan toda su carga pero la adaptabilidad extrema con la que muchas prácticas curatoriales han dispuesto de ellas, lleva al desbordamiento discursivo de esas imágenes convirtiéndolas en un lugares comunes.

Lo mismo ocurre con buena parte de la historia de la fotografía, del coleccionismo y del mercado, cuya escritura es la de una historia redactada a través de prolongaciones dadas; incluso, esta idea podría extenderse a la tan inherente tentación –fotográfica– de interpretar cualquier imagen que, en tanto que pública, resuelve en significados maleables.

Sea cual sea la razón, las distintas relecturas de algunas imágenes

12 McCauley, A. (2006). "Apéndice: Escribir la Historia de la fotografía antes de Newhall". En Newhall, B. (2006). *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 300-314.

13 Szarkowski, J. (2010). *El ojo del fotógrafo*. Madrid: La Fábrica.

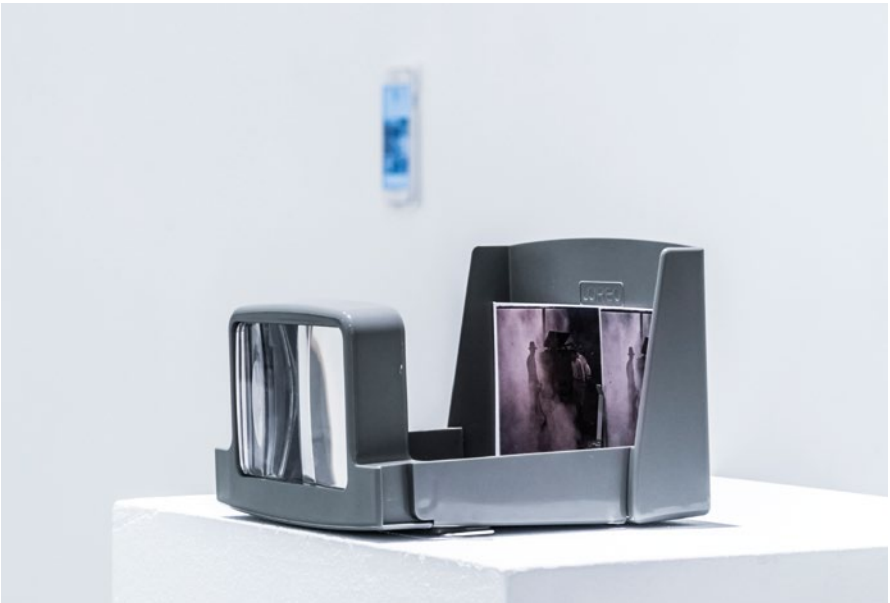
14 Szarkowski, J. (1989). *Photography until now*. Nueva York: The Museum of Modern Art. Se expuso y se incluyó en el catálogo desde la obra de Nicéphore Niépce (*View from his Window at La Gras*, 1827) hasta Nicholas Nixon (*Tom Moran*, 1988) pasando por Talbot, Nègre, Le Gray, Nadar, Marville, Stieglitz, Steichen, Penn, Abbott, Albers, Brandt, Arbus, Moriyama, Sherman, Adams, Fontcuberta o Koudelka. Teniendo en cuenta lo ambicioso del título, las fotografías alcanzadas resultaban del todo insuficientes.

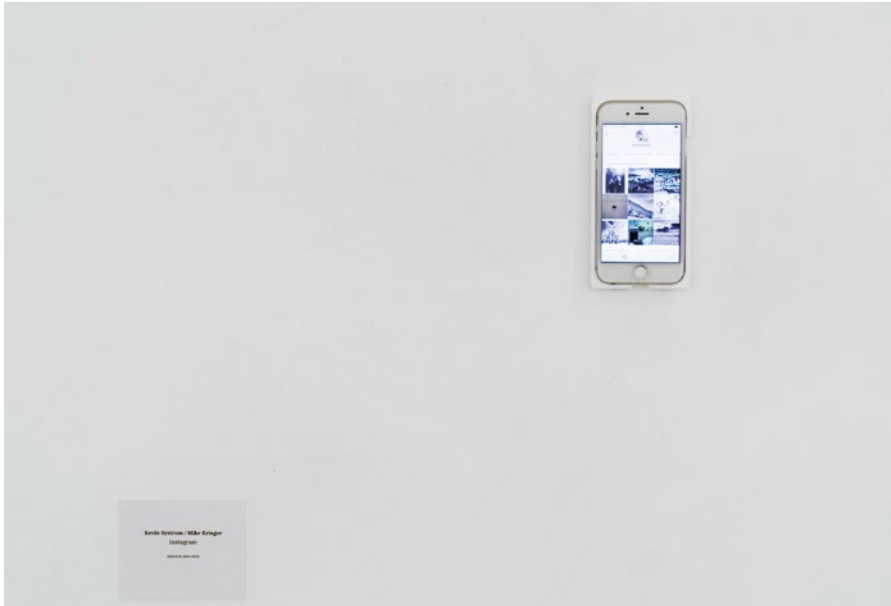


icónicas han supuesto la conversión de éstas en asuntos que ahondan, una vez más, en eliminar el referente —si es que alguna vez lo hubo— o en crear nuevos a partir de las mismas formas. Vik Muniz a partir de Stieglitz o Michael Kenna y Berenice Abbott desde Atget sin Atget abundan, desde distintos lugares, en estas cuestiones.

La invención de la fotografía y, posteriormente, la inclusión de las imágenes de apariencia fotográfica desbordan su aprehensión; parecen ser la representación de algo visible, pero entre «ser» y «parecer» se pierde todo el contacto. Aunque la única manera de entenderlas sea quedarse en uno u otro verbo, resultan tan misteriosas como lo fueron en un principio. Como lenguaje cotidiano, las fotografías, ahora públicas, atraviesan todos los registros de la vida, adquiriendo grados de afectación difíciles de asimilar en tanto que para su conocimiento se utilizan herramientas que no le son propias o resultan insuficientes.

Ya sea a través de la luz, de un programa informático o un algoritmo, lo cierto que es las imágenes –fotográficas– han creado otras formas de comunicación que solo pueden afrontarse desde elementos tangenciales o desde sus consecuencias como lo son el discurso, el momento pasado o las implicaciones, obviando que la fotografía es en sí.





La vi con paraguas y pensé que llovía.
Ensayo verosímil sobre el reflejo, la interferencia y la fotografía





La vi con paraguas y pensé que llovía.
Ensayo verosímil sobre el reflejo, la interferencia y la fotografía





RELACIÓN DE IMÁGENES

Página 237: Richard Prince, de la serie *Cowboys & Girlfriends* (1992). Depósito de la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife.

Página 238: Cindy Sherman, *Untitled film still #81* (1978). COFF Depósito de la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife.

Página 240 y 241: Sophie Calle, *El falso matrimonio* de la serie *La autobiografía* (1989). COFF.

Página 243: Mataparda, *Mi viaje con Ledru* (1991). CFIT.

Página 244: Joan Fontcuberta, *Sin título* (2001). CFIT.

Página 246 y 247: Teresa Arozena, serie *Sunset* (2007). CFIT.

Página 248: Catalá Roca, serie de lo años 50. CFIT Centro de Fotografía Isla de Tenerife.

Página 251: Irving Penn, *Colette*, París (1951). COFF.

Página 252: Enrique Sánchez, *Sin título*. CFIT.

Página 253 arriba: Kevin Systrom / Mike Krieger, *Instagram*. Aplicación para móvil. **Abajo:** *Postales*. CFIT.

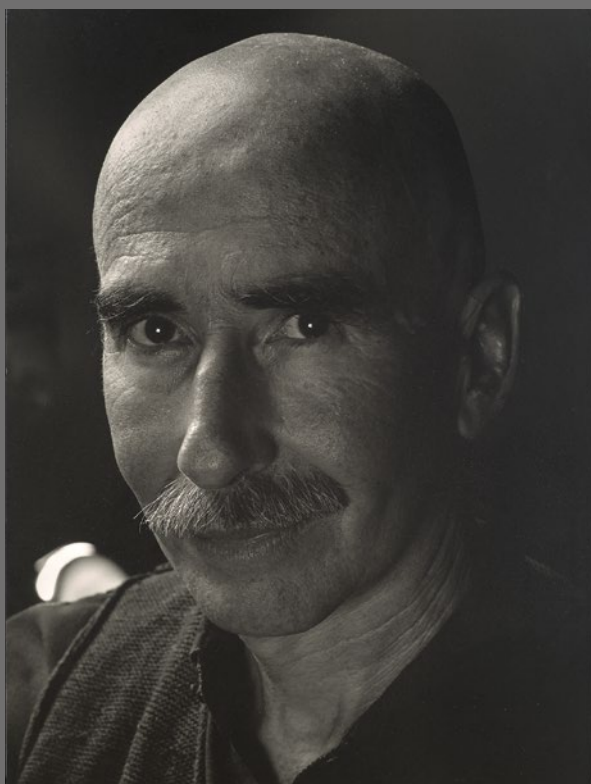
Página 254 y 255: Vik Muniz, *The steerage (after Alfred Stieglitz)* (2000). COFF. Alfred Stieglitz, *The steerage* (1907). COFF.

Página 257 arriba: Mataparda, *Mi viaje con Ledru* (1991). CFIT. **Abajo:** Michael Kenna, *Homage to Atget*, (1988). COFF. Berenice Abbott, *New York* (1935).COFF.

Página 258: Walker Evans, *Allie Mae Borroughs, wife of a cotton share cropper*, Alabama (1936). COFF

LA REALIDAD ES UNA SOLA
EFRAÍN PINTOS

Curada por Fernando Pérez



La realidad es una sola. Efraín Pintos

El legado fotográfico de Efraín Pintos (Uruguay, 1941) constituye un documento fundamental para profundizar en la historia cultural de las Islas Canarias, así como para el análisis de la creación artística, la arquitectura, el desarrollo urbanístico y el crecimiento económico del archipiélago desde principio de los años 70. A partir de las imágenes del autor podemos recomponer los hitos culturales de mayor peso de la historia reciente, convirtiéndolo en un fotógrafo imprescindible y en un referente fundamental para entender la historia cultural del arte en Canarias.

En sus fotografías se pueden reconocer las nuevas propuestas tanto arquitectónicas como en el ámbito de las artes plásticas y a través de ellas los valores e ideales que pretendían transmitir sus autores. Su archivo fotográfico permite comprender la forma en la que los proyectos se comunicaron y difundieron.

No solo registró la nueva arquitectura que se estaba construyendo o las propuestas plásticas que se generaban durante la decadencia del franquismo, sino que su colección de imágenes consiguió influir en cómo se percibió. Pintos elevó ciertas imágenes –y por tanto, esos edificios y exposiciones– a la categoría de iconos, como la sede del Colegio de Arquitectos de Canarias o la Primera exposición de escultura en la calle de 1973 en Santa Cruz de Tenerife.

Su fotografía en definitiva consagró grandes momentos de su tiempo.

De formación autodidacta, la peripecia vital de Efraín Pintos lo lleva a recorrer un itinerario que se inicia en Uruguay, lugar de origen donde mantiene sus primeros contactos con la fotografía de una forma casi casual.

Frente a mi casa cuando era niño había un estudio fotográfico y una peluquería. La llevaba una señora que se llamaba Irma Hodel. Bellísima. Y creo firmemente que estaba enamorado de ella. Y me dice un día la peluquera-fotógrafa “¿quieres ayudarme en el laboratorio?” y yo le dije, encantado. Y nos encerramos dentro del cubículo que estaba dentro del estudio y apagó la luz, pone el negativo en la ampliadora, lo enfoca, pone el papel debajo en el marginador, lo mete dentro del líquido del revelado y me quedé mirando porque lo único que podría verse allí ya con la ampliadora apagada es la luz roja. Me quedé mirando el papel y empezó a aparecer un rostro humano y fue un acto maravilloso y completamente mágico que no se me ha olvidado nunca, y es dentro de los innumerables recuerdos amorosos que me ha producido la fotografía, este seguramente es el primero.¹

1 Conversación con Efraín Pintos. 23 de octubre de 2017.

Aunque no sería hasta su llegada a Buenos Aires donde realmente siente la necesidad de convertirse en fotógrafo. Efraín recuerda la importancia que tuvo para él su primer maestro de fotografía, José Ángel Alcázar y particularmente dos de sus enseñanzas que repetirá a lo largo de su carrera:

Aprende a pensar. Hay que saber deducir para poder hacer una buena foto.²

Cuando no sepas qué hacer ponte del lado de la sombra. Te puedes comprar la mejor cámara del mundo con un folleto que parece una guía telefónica, pero en ninguna de sus páginas dice dónde poner la cámara.³

Continúa con una breve estancia en Sao Paulo y desde allí decide dar el salto a Europa, con poco más de 25 años se marcha a Alemania y consigue trabajar en uno de los laboratorios fotográficos más importantes de Europa, Heinze. Trabajar en ese laboratorio suponía el sueño de alguien que quería aprender fotografía, los encargos eran extraordinarios.

En Freiburg conoce a la que sería su pareja, Irene Koppel y se trasladan a Barcelona para trabajar en los laboratorios que la Heinze tenía en la ciudad condal. Poco después deciden marcharse definitivamente a Canarias.

El primer encargo al llegar a Canarias marcaría definitivamente su trayectoria. La relación de amistad que había establecido el crítico Eduardo Westerdahl, como cabeza de la mítica revista Gaceta de Arte y mentor de la modernidad canaria, con sus suegros, los señores Koppel, no fue casual.

Los Koppel eran los representantes del whisky Caballo Blanco que en aquella época estaba de moda y era el motor de los surrealistas, la cantidad de whisky que se podía beber era ilimitada. Había un depósito de whisky, así que era el sitio.⁴

La presentación de Efraín Pintos en casa de los Westerdahl no pudo ser más propicia, era el lugar exacto y el momento preciso. Se encontraba reunida la comisión de cultura del Colegio de Arquitectos. Efraín fue presentado como el “Tupamaro”, Maud Westerdahl tenía dificultad para pronunciar su nombre y como aún Efraín Pintos tenía nacionalidad

2 Conversación con Efraín Pintos. 23 de octubre de 2017.

3 Conversación con Efraín Pintos. 23 de octubre de 2017.

4 Conversación con Efraín Pintos. 23 de octubre de 2017.

uruguaya lo presentó con el nombre del movimiento de liberación de Uruguay, activo en aquella época. Desde ese momento sería conocido como el “Tupa”.

En la casa de los Westerdahl se organizaba lo que sería la exposición inaugural del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias. Se planteó un homenaje al arquitecto catalán exiliado en Estados Unidos Josep Lluís Sert y una exposición colectiva de las figuras más destacadas del panorama plástico español de los años 60 y 70, como Tápies, Miró y Chillida.

Desde un primer momento le encargan la reproducción y ampliación de los originales de las imágenes que formarían parte de la exposición sobre la obra de Josep Lluís Sert que habían sido enviado desde Harvard, donde había sido decano de la Escuela de Diseño desde el año 1953.

Efraín Pintos respondió al encargo y la trascendencia de aquel trabajo lo introdujo activamente en numerosos proyectos vinculados a la sede del Colegio y a múltiples acciones estimulados por el arquitecto Vicente Saavedra.



El Colegio de Arquitectos se convirtió en el foco de difusión de la actividad cultural en Canarias durante los primeros años 70, durante esos años era tanta la actividad en el arte que no tenía que usurpar otros territorios en los que ya estaban presentes otros colegas. Así que tuvo la suerte de generar su propia cartera de clientes en un ámbito donde la competencia era inexistente.



La gran obra cultural que desarrolla el COAC con el apoyo de Maud y Eduardo Westerdahl es sin duda la *I Exposición Internacional de Escultura en la Calle*, celebrada entre diciembre de 1973 y enero de 1974. Constituyó una de las mejores exposiciones de arte abstracto organizadas en España hasta el momento. A partir de la exposición la programación de

exposiciones en esa primera temporada no cesó y llegaron a Canarias importantes artistas como Antonio Saura, Josep Guinovart o la organizada en 1975 sobre la obra del escultor Alberto Sánchez.

Estos acontecimientos coinciden con la inminente transición política de una dictadura fascista en sus últimos estertores a una incipiente democracia y una mejora generalizada de la situación económica y financiera.

Esta situación llevó consigo un notable desarrollo en las artes plásticas y del coleccionismo floreciente, así como un desarrollo progresivo de espacios privados como la Sala Conca en Tenerife o la galería Vegueta de Las Palmas de Gran Canaria, donde se aglutinaron algunos artistas que contribuirían a consolidar una numerosa generación nacida en Canarias con los que Efraín Pintos trabajó en multitud de ocasiones a lo largo de toda su trayectoria.

De todos los clientes del sector privado para los que trabajó Efraín Pintos durante toda su carrera, sobresale uno por el número de encargos. Se trata del estudio de los arquitectos Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra, con el que colaboró desde su llegada hasta los últimos años de funcionamiento del estudio. Tal y como señala Vicente Saavedra: “Nos enseñó a ver y a saber ver las fotos de arquitectura, él sabía hacernos ver desde otro punto de vista, y así fuimos creyendo en él. Yo lo llamaba el mejor fotógrafo del mundo y todas las fotos que hacíamos eran perfectas, no había ya discusión.”⁵

Desde un primer momento numerosos arquitectos supieron reconocer la capacidad técnica y la sensibilidad para transmitir su trabajo.

Si tienes que hacer una foto de una fachada de un edificio y vas, y pase lo que pase te pones delante y haces “click” y te vas, a lo mejor una vez en un millón lo acertaste. Lo normal es que te tienes que estudiar la fachada y la hora buena, así que si vas y simplemente haces “click” porque tienes muchas cosas que hacer seguro que no te sale bien. Si escuchas, te paras, si dejas que la obra te hable. Porque para un arquitecto su edificio es una obra de arte. Es posible que no lo quieran reconocer pero es una obra de arte. Es una obra de arte penetrable y una obra de arte que se ensucia, y la usan y se la pintan y le ponen toldos y visillos. Pero es una obra de arte. Y en el momento que te la piden es cuando todavía no está usada ni está violentada por la propiedad y es cuando quiere la foto. Pero es su obra de arte, es su escultura y la tienes que tratar así.⁶

5 Conversación con Vicente Saavedra. 23 de octubre de 2017.

6 Conversación con Efraín Pintos. 23 de octubre de 2017.









Durante los años 60 y 70, turismo y placer fueron dos conceptos que se asociaron a Canarias, donde las fotografías de la nueva arquitectura de sol y playa tuvieron un papel fundamental en la creación de su imagen. Los equipamientos que colonizaron el paisaje y transformaron prácticamente el litoral se convirtieron en un reclamo para la escenificación de la modernidad y la normalidad de la España franquista de esos años. Las imágenes tomadas por Efraín Pintos a comienzos de los años 70 del complejo Ten-Bel en el sur de Tenerife del estudio Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra mostraban una arquitectura como una pieza más del paisaje, convertidas en elementos de composiciones abstractas, creando escenarios para el placer y el *relax*. Las instantáneas se convirtieron en imágenes icónicas del proyecto, publicadas en numerosas revistas y monografías. Este complejo se convirtió en uno de los iconos del nuevo paisaje turístico insular. El fotógrafo se convierte en creador de escenarios para el turismo, y contribuye a enseñar cómo vivir en esos nuevos espacios.

Su relación con las instituciones públicas fueron otros de los pilares fundamentales en su trabajo. A finales de la década de los 70 y comienzos de la siguiente se organizan diversas exposiciones institucionales donde el catálogo adquiere mayor importancia como elemento principal en la comunicación, ya que constituye la memoria y el registro de la exposición. El catálogo es un espacio de creación y de producción curatorial más accesible que el espacio académico, es el vehículo de la recreación de la experiencia museística.

Un fotógrafo está al servicio de la comunicación. Tengo que decir una obviedad: el fotógrafo es el primero que recibe el mensaje, el fotógrafo es el mensajero, es el primero que ve la obra y no la ha visto nadie todavía. Tienes el deber y el honor de ser el que transmite el mensaje sin

cambiarlo, sin ponerle nada de tu ego en ese mensaje. Esa carga de ego ya la tiene del autor, pero tú no puedes hacer eso. Si le pones realmente cariño y le pones atención a una obra de arte prácticamente la obra de arte te dice cómo la tienes que hacer. Es verdad que con el oficio vas aprendiendo cada vez más cosas o te van ocurriendo, pero la obra de arte comunica siempre. Por eso te enteras que es una obra de arte: es comunicación pura. Creación y comunicación son lo mismo. Eso hace que la especialización seacasi como aprender a escuchar la obra de arte. Por eso te especializas en escuchar la obra de arte y la foto te sale de miedo. [...]. Si no hay un catálogo de la exposición es un pedo de libélula al viento, no queda nada. Nadie hablará de nosotras cuando estemos muertas. Eso es lo que le pasa a una exposición. Un catálogo testifica ese acto, ese acto plural de muchas obras juntas en un sitio. Toda nuestra cultura está basada en lo que hemos visto en los catálogos y en los libros de arte. Y alguna vez hemos ido a los museos y alguna vez alguien me ha dicho “mira, se veía más en el libro”. ¿Por qué? Porque cuando fue al museo no estaba en las condiciones ideales iluminadas, fotografiadas y reproducidas que están cuando lo vio en el libro.⁷



A partir de los 80 las instituciones públicas –gobierno, cabildos y ayuntamientos– apoyan la creación artística y aparecen encargos para

⁷ Conversación con Efraín Pintos. 23 de octubre de 2017.

importantes exposiciones como *Frontera Sur* (1987), *Lola Massieu* (1989) y *Millares, obra en Canarias* (1989). La irrupción de nuevos espacios como el Centro de Arte La Regenta (1989) en Las Palmas de Gran Canaria, Centro de Arte La Granja (1988) en Santa Cruz de Tenerife o el CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno (1989) en las Palmas de Gran Canaria propicia un nuevo escenario para el desarrollo de importantes publicaciones.

La década de los 90 es una década de intenso trabajo para el estudio. Los catálogos para las muestras, *El Museo Imaginado* (1990), *Ladac, los arqueros del arte contemporáneo* (1990), *Hacia el paisaje* (1991), *Manrique, Hecho en el fuego* (1991), *José Abad, Cosas de José Abad* (1992), *Westherdahl, escrito en la luz* (1992) o *Juan José Gil, Orilla* (1993) consolidan a Efraín Pintos como figura clave en el desarrollo de estas publicaciones.



En el año 1994 se celebra la 2ª Exposición Internacional de Escultura en la Calle, mucho más modesta que la edición anterior.

Se realizan diversas exposiciones en conmemoración de los 4 siglos de la fundación de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife con importantes

catálogos sobre la obra de *Martín Chirino, identidad y universo* o *Cristino de Vera* además de realizar un trabajo exhaustivo en la realización del catálogo sobre la Galería Conca (*Conca, una vanguardia y su época*).

La aparición de la Biblioteca de Artistas Canarios (BAC), publicación del Gobierno de Canarias sobre la obra de destacados artistas del archipiélago supone un importante encargo para el estudio. Realiza las reproducciones de la obra en las monografías de los artistas Néstor Martín Fernández de la Torre, Álvaro Fariña, Lujan Pérez, José Aguilar, Lola Masieu y Miró Mainou, entre otros. Su colaboración en nuevas monografías de la colección se extiende hasta la actualidad.

En 1998 se realiza la exposición *Pajaritas de Papel*, comisariada por Pilar Carreño. Supone para Efraín Pintos los primeros pasos a la fotografía digital.

Pajaritas de papel. Eran unos libros de artistas de los años 20 y yo quería mostrar todo el libro pero evidentemente si abro un libro solamente se veían dos páginas. Entonces Efraín en ese momento se pasa a la imagen digital. Eso nos permitió digitalizar todos los libros, exponerlos mediante un sistema de papel pluma y poner los originales que se vieran sólo a una página. Ahí fue, digamos, el mayor desarrollo que tuvo Efraín porque cuando aquí no se hacía nada digital él ya se había pasado a lo digital. A partir de ahí cualquier trabajo que yo tuviera siempre contaba con Efraín. Era eficaz, era profesional y súper meticulado en todas aquellas fotografías que él mandaba.⁸

El cambio de siglo supone la aparición de importantes centros de arte como TEA Tenerife Espacio de las Artes (2008) y la consolidación de galerías privadas que apuestan por la edición de publicaciones y con las que Pintos establece una estrecha colaboración.

Uno ha necesitado de un fotógrafo que resuelva realmente los problemas que presenta la reproducción de una imagen, de un cuadro, de una escultura, de una pieza de arte en definitiva. A veces el encargo surge con una sola pieza, a veces se trata de un catálogo entero. Hay que enfrentarse a ese problema. [...] Recuerdo por supuesto el que para mí ha sido el mejor trabajo y realmente lo hemos vivido con mucha pasión ambos,



⁸ Conversación con Pilar Carreño. 23 de octubre de 2017.

y también la artista. Me refiero al catálogo de Maribel Nazco donde ahí pues a mí se me ha descubierto [...] toda su grandeza, el Efraín Pintos fotógrafo de forma clara. Yo veía en las piezas de Maribel Nazco aquella definición que hacía el crítico Carlos Areán de la “esculptopintura”: esas piezas que son pictóricas pero que son también escultóricas. Hay que encontrarle su punto y encontrar esa entrada a la obra y casi encontrar ese pequeño lenguaje que la obra plantea. Esos destellos, esos brillos, esos pequeños recovecos de la imagen dentro de su efígie en la pared. Y Efraín realmente es un fotógrafo que estudió las obras, que se tomó su tiempo, que dedicó una gran parte de aquellos días en repetir una serie de imágenes y conseguimos un resultado realmente exquisito y grande. Una suerte de imágenes que casi hacían que algunas obras fueran ellas, pero incluso hablasen por sí solas y ganasen en el propio catálogo. Uno encuentra aquellas imágenes y a veces todavía se plantea cómo consigue el fotógrafo hacer esa fotografía de aquella imagen.

Efraín aporta al contexto local una mirada de experiencia. Pertenece a esa generación de grandes referentes culturales –podemos pensar en Westerdahl, Bonneaud o Minik– y realmente su trabajo siempre ha estado muy cercano a escultores de la generación de M^a Belén Morales, Maribel Nazco, etc. En fin una serie de autores que pertenecen a ese mundo y que yo creo que nadie mejor que él sabe interpretar en tanto que es fotógrafo. Y esa experiencia y ese saber hacer con el tiempo parece que no pero está. Una técnica se logra con el trabajo, con el esfuerzo, con el tiempo y la mirada se educa. Entonces es una cuestión intuitiva, esto que uno dice no sabría decirte una definición de un diccionario, no se puede definir. Pero es verdad que la mirada de Efraín Pintos a la hora de fotografiar una pieza, a la hora de enfrentarse, ponerse delante de la obra, pues tiene toda esa riqueza y esa calidad expresiva que le ha dado el tiempo y el saber hacer. Y sin duda pertenecer o haber pertenecido, llevar incluso un nombre que le dio uno de los personajes de esta generación que fue Maud como el famoso “Tupa” pues es como llevar un galón o es como llevar una medalla puesta que implica una experiencia y una sabiduría... Y es algo que está.⁹

El archivo de Efraín Pintos desvela la trascendencia que adquiere la fotografía para la arquitectura y el arte. Sus fotografías forman parte de las principales publicaciones realizadas tanto a nivel institucional como privado. Los centenares de libros, catálogos y revistas que han recogido su trabajo componen un amplio y valioso patrimonio documental que lo convierten en una figura imprescindible para entender el proceso de creación contemporánea en la historia reciente del arte en Canarias.

⁹ Conversación con Isidro Hernández. 23 de octubre de 2017.



RELACIÓN DE IMÁGENES

Página 261: Fotografía de Poldo Cebrián. Efraín Pintos. *ca.* 1980

Página 265: Fotografía de Efraín Pintos. Exposición inaugural del Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife (1973).

Página 266 arriba a la izquierda: Fotografía de Efraín Pintos. Xavier Corberó. *I Exposición Internacional de Escultura en la Calle (1973-74)*. **Arriba derecha:** Fotografía de Efraín Pintos. Alexander Calder. *I Exposición Internacional de Escultura en la Calle (1973-74)*. **Abajo izquierda:** Fotografía de Efraín Pintos. Joan Miró. *I Exposición Internacional de Escultura en la Calle (1973-74)*. **Abajo derecha:** Fotografía de Efraín Pintos. Henry Moore. *I Exposición Internacional de Escultura en la Calle (1973-74)*.

Página 268 y 269, izquierda: Fotografía de Efraín Pintos. Edificio Wilpret. Javier Díaz-Llanos La Roche, Vicente Saavedra Martínez. **Centro:** Fotografía de Efraín Pintos. Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife. Javier Díaz-Llanos La Roche, Vicente Saavedra Martínez (1972) **Derecha:** Fotografía de Efraín Pintos. Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife. Javier Díaz-Llanos La Roche, Vicente Saavedra Martínez (1972).

Página 270: Fotografía de Efraín Pintos. Complejo Ten Bel. Javier Díaz-Llanos La Roche, Vicente Saavedra Martínez. *ca.* 1971-1973

Página 271: Fotografía de Efraín Pintos. Complejo Ten Bel. Javier Díaz-Llanos La Roche, Vicente Saavedra Martínez. *ca.* 1971-1973

Página 272: Fotografía de Efraín Pintos. José Herrera. *Sin título* (1989). Óleo sobre hierro, 241,5 x 356 x 20 cm. Imagen para la publicación del Catálogo de la exposición *Hacia el paisaje*, CAAM. 1990.

Página 273 arriba a la izquierda: Fotografía de Efraín Pintos. Fernando Botero. *II Exposición Internacional de Escultura en la Calle (1994)*. **Arriba derecha:** Fotografía de Efraín Pintos. Jaume Plensa. *II Exposición Internacional de Escultura en la Calle (1994)*. **Abajo a la izquierda:** Fotografía de Efraín Pintos. Obra de Gonzalo González. *Monolito* (1986). 27 x 19 cm. Reproducción para el catálogo de la BAC, Biblioteca de Artistas Canarios. **Abajo a la derecha:** Fotografía de Efraín Pintos. Jesús Rafael Soto. *Penetrable. II Exposición Internacional de Escultura en la Calle (1994)*.

Página 274: Fotografía de Efraín Pintos. Obra Maribel Nazco. *Venus de Lespugue* (1974). Ensamblaje metálico en aluminio, 65 x 43 x 4 cm. Reproducción para el Catálogo Metales. Maribel Nazco, TEA Tenerife de las Artes (2013).

Página 276: Fotografía de Efraín Pintos. Juan López Salvador. *Cantera II* (1987). 132 x 83 x 70 cm. Para el Catálogo Cataclismo. Juan López Salvador (2013).

Sólo una persona muy delicada puede entrar en el cuarto vacío en que hay un solo espejo vacío, con una ligereza tal, con una ausencia de sí misma tal, que la imagen no se marque. Como premio la persona delicada habrá penetrado entonces en uno de los secretos inviolables de las cosas: ha visto el espejo propiamente dicho.

Para não esquecer, Clarice Lispector