

Reensamblaje
Reassemblage

Reensamblaje Reassemblage

Teresa Arozena

22/10/21 - 9/1/22

Allan Sekula, Tacita Dean, Ana Mendieta, John Baldessari,
Dornith Doherty, Emmet Gowin, Marine Hugonnier, Patricia Dauder,
Axel Hütte, Fermín Jiménez Landa, Natalia Lassalle-Morillo, Manuel
Martín González, Robert Adams, Edward Burtynsky, Xavier Ribas,
Louise Purbrick, Ignacio Acosta, Gerhard Richter, Ansel Adams,
Valentín Vallhonrat



Contenidos / Contents

Reensamblaje Teresa Arozena Reassemblage	9
Un pensamiento por contacto Andrea Soto Calderón Thought By Contact	67
El tráfico de la Tierra Xabier Ribas, Louise Purbrick e Ignacio Acosta en conversación con Marta Dahó Trafficking the Earth Xavier Ribas, Louise Purbrick and Ignacio Acosta in conversation with Marta Dahó	105
Escrito por el sol Teresa Arozena Written by the Sun	135







Reensamblaje

Teresa Arozena

La *producción del paisaje* –entendido como mirada, relato y dispositivo– es el hilo conductor de esta muestra, que aborda, a través de las diversas prácticas fotográficas que en ella se presentan, los problemas que, en el marco del capitalismo y la globalización, se desprenden de las relaciones entre tecnología y «naturaleza», asumida esta en su problemática condición, como una noción producida desde la orilla del lenguaje.

Desplegar un posible relato del *paisaje humano* en ese periodo que llamamos modernidad y postmodernidad supone volver a contar inevitablemente una historia que trata en gran medida sobre el absurdo, la codicia y el naufragio. Que visibiliza nuevos y viejos colonialismos, tramoya donde se acrecienta esta crisis sistémica que experimentamos. Solapada a este gran asunto del paisaje y sus tensiones inherentes, un segundo hilo argumental o subtexto de la propuesta de *Reensamblaje* atiende a la siempre fundamental pregunta sobre el origen y la producción de las propias imágenes. Las imágenes que una sociedad genera son las verdaderas *cajas negras* de la nave, nos aportan los datos necesarios para saber quiénes somos.

Las prácticas fotográficas que confluyen en la exposición nos cominan a hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión. Preguntarnos sobre las imágenes, saber de dónde y para qué surgen, y entenderlas como montaje y discurso, pues la mejor forma de pensar y comprender es precisamente partir de la práctica del relato.

El título de la muestra es una cita explícita y un homenaje al film canónico de Trinh T. Minh-ha *Reassemblage*, una creación del año 1982 que vino a contestar

y señalar la crisis de cine etnográfico como crisis de la representación, y que abrió las puertas a nuevos lenguajes de subversión, poniendo en evidencia el colonialismo subyacente a la construcción de la mirada en Occidente, ruido de fondo de todo el aparato de la representación y de los discursos, tanto científicos como artísticos. Trinh T. Minh-ha nos invitaba en su film a inferir las relaciones, a visibilizar las suturas y sobre todo a atender los fuera de campo. En ese «extrañar la naturaleza de la mirada» se daba una crítica renovada al ojo-yo, que, más allá incluso de observar de una manera excepcional, nos transportaba a una mirada que, por abierta, tenía una sorprendente cualidad amorosa. Su voz surgía de un acto de escucha desnuda, de una actitud de observación profunda y despojada. Contraviniendo las tradiciones documentales, nos encaró ante la imagen como una fuente dinámica, inconclusa, abierta, como un hecho infinito y siempre inacabado, a partir del cual la información fluye y se transforma; constantemente *puede, y debe, ser reensamblada*. Solo mostraba momentos de una transición, que a su vez posibilitaba momentos de otra transición. Prestaba oídos, en el intersticio. Toda una heurística del montaje, una práctica que también ejerció Chris Marker cuando, rompiendo el *continuum* del relato en sus films, constantemente invocaba las grietas del discurso.

Toda imagen es montaje y es reensamblaje. Toda imagen –sea fija o en movimiento–, como construcción mental que es, está infundida de una *voluntad de relato*. En esta muestra, la dimensión documental de la fotografía se entrelaza con lo experimental y lo ficcional, para articular un metarrelato de resonancias épicas. La mayoría de las prácticas fotográficas presentes operan desde la visibilización de las zonas fuera de campo: las bandas invisibles de la historia y la tramoya de los relatos dominantes. Se reensamblan en ellas nuevos encuentros y cadenas significantes. Nuevos mitos. La imagen, asumida como un hecho infinito de reensamblaje, nos devuelve a una antropología de la imagen viviente.

La exposición *Reensamblaje*, curada por Teresa Arozena, tuvo lugar entre el 22 de octubre de 2021 y el 9 de enero de 2022 en la Sala B de TEA Tenerife Espacio de las Artes durante la XVI Bienal de Fotografía FOTONOVIEMBRE 21. En ella participaron Allan Sekula, Tacita Dean, Ana Mendieta, John Baldessari, Dornith Doherty, Emmet Gowin, Marine Hugonnier, Patricia Dauder, Axel Hütte, Fermín Jiménez Landa, Natalia Lassalle-Morillo, Manuel Martín González, Robert Adams, Edward Burtynsky, Xavier Ribas, Louise Purbrick, Ignacio Acosta, Gerhard Richter, Ansel Adams, Valentín Vallhonrat.

La exposición incluyó un ciclo de proyecciones titulado “El rectángulo en la mano” compuesto por seis piezas audiovisuales que desplegaron los problemas y tensiones ya presentes en la sala. Desde sus dispares propuestas visuales profundizaron en la comprensión de lo que podríamos intuir como un fin del paisaje, o «cómo pensar la ecología después de la Naturaleza con mayúscula». Algunas de las proyecciones del dicho ciclo forman parte del trabajo de autores presentes en la exposición, como es el caso de *The Forgotten Space* (2010), de Allan Sekula y Noël Burch, o *Anthropocene: The Human Epoch* (2018) realizado por Edward Burtynsky, Jennifer Baichwal y Nicholas de Pencier, y también la propia *Reassemblage* (1982), de Trinh T. Minh-ha, obra que da título a la muestra así como a la Bienal.



Natalia Lassalle-Morillo

La ruta, 2018

Videoinstalación de tres canales / Video installation on three channels

Cortesía de la artista / Courtesy of the artist



Reassemblage

Teresa Arozena

The *production of landscape*—understood as a gaze, a narrative and a device—is the central concept of this show which addresses, through various photographic practices, the issues arising within the framework of capitalism and globalization from the relationships between technology and “nature”, the latter viewed in its problematic condition as a notion produced from the confines of language.

Deploying any possible narrative of the *human landscape* in the period we have called modernism and postmodernism inevitably means falling back on a history that is largely built on absurdity, greed and failure. One that sheds light on new and old colonialisms, a backdrop that accentuates the systemic crisis we are going through. Overlapping with this major issue of landscape and its inherent tensions, a second narrative thread or subtext of *Reassemblage* addresses the always apropos question on the origins and production of images themselves. The images a society generates are the true *black boxes* of the ship, providing us with the data necessary to know who we are.

The photographic practices that converge in this exhibition require us to turn the image into a question of knowledge and not one of illusion. To ask ourselves about images, to wonder where they come from and why they came into being, and to understand them as montage and discourse, given that the best way of thinking and understanding is precisely to start out from the practice of storytelling.

The title of the exhibition is an explicit borrowing and an homage to *Reassemblage*, Trinh T. Minh-ha’s canonical film from 1982, which contests and underscores the crisis in ethnographic film as a crisis of representation, and

which opened the doors to new subversive languages, disclosing the colonialism underlying the construction of the Western gaze, the background noise of the whole apparatus of representation and discourses, both scientific and artistic. In her film, Trinh T. Minh-ha invites us to infer relationships, to make sutures visible and, above all, to pay attention to the out-of-field. This “estrangement of the nature of the gaze” entailed a renewed critique of the ego-eye, which, irrespective of observing in an exceptional way, transported us to a gaze whose openness had a surprisingly affectionate quality. Its voice came from an act of unadorned listening, from an attitude of profound and unconcealed observation. Contravening the conventions of documentary, it faced us with the image as a dynamic, inconclusive, open source, as an always unfinished and infinite event, from which information flows and is transformed; it *can and must be reassembled* constantly. It only showed moments of a transition, which, at once, enabled moments of another transition. *Lending ears*, in the interstice. A heuristics of montage, a practice also shared by Chris Marker when, breaking with the continuum of narrative in his films, constantly uncovered the cracks in discourse.

Every image is a montage and a reassemblage. Every image—fixed or moving—insofar as a mental construct, is imbued with a *will to narrative*. In this exhibition, the documentary quality of photography is intertwined with experimentalism and fictionalism in order to articulate a metanarrative with epic resonances. The majority of photographic practices showcased here operate from the visibilization of out-of-field zones: the invisible layers of history and the backstage behind dominant narratives where new encounters and chains of meaning are reassembled. And new myths too. The image, viewed as an infinite reassemblage, returns us to an anthropology of the living image.

The exhibition Reensamblaje, curated by Teresa Arozena, took place between 22 October 2021 and 9 January 2022 in the Sala B of TEA Tenerife Espacio de las Artes during the XVI Biennial of Photography FOTONOVIEMBRE 21. Allan Sekula, Tacita Dean, Ana Mendieta, John Baldessari, Dornith Doherty, Emmet Gowin, Marine Hugonnier, Patricia Dauder, Axel Hütte, Fermín Jiménez Landa, Natalia Lassalle-Morillo, Manuel Martín González, Robert Adams, Edward Burtynsky, Xavier Ribas, Louise Purbrick, Ignacio Acosta, Gerhard Richter, Ansel Adams, Valentín Vallhonrat.

The exhibition included a cycle of projections entitled "The Rectangle in the Hand", composed of six audiovisual pieces that unfolded the problems and tensions already present in the room. From their disparate visual proposals they delved into the understanding of what we could intuit as an end of landscape, or "how to think ecology after Nature with a capital letter". Some of the projections in the cycle form part of the work of authors present in the exhibition, such as *The Forgotten Space* (2010), by Allan Sekula and Noël Burch, or *Anthropocene: The Human Epoch* (2018) by Edward Burtynsky, Jennifer Baichwal and Nicholas de Pencier, and also Trinh T. Minh-ha's own *Reassemblage* (1982), the work that gives title to the show as well as to the Biennial.

Fermín Jiménez Landa

Canción de 22° 33' N 91° 22' O

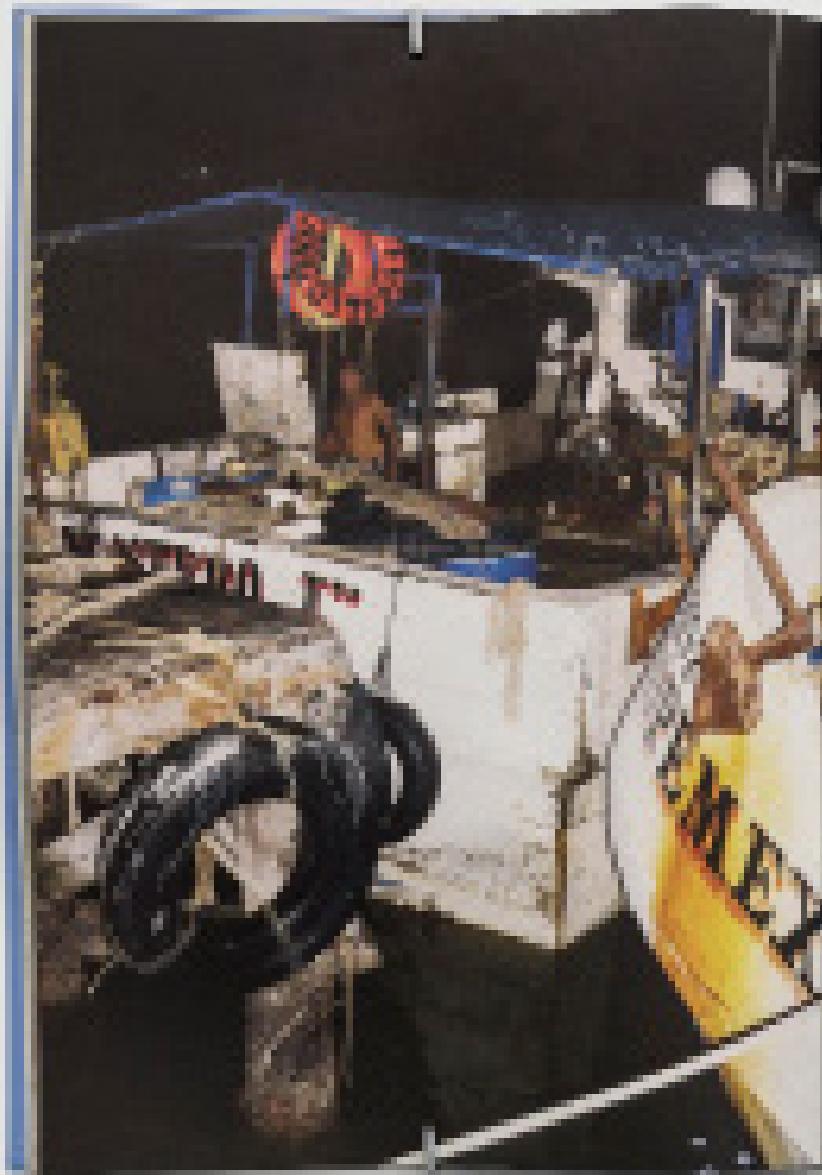
Instalación con fotografías en impresión

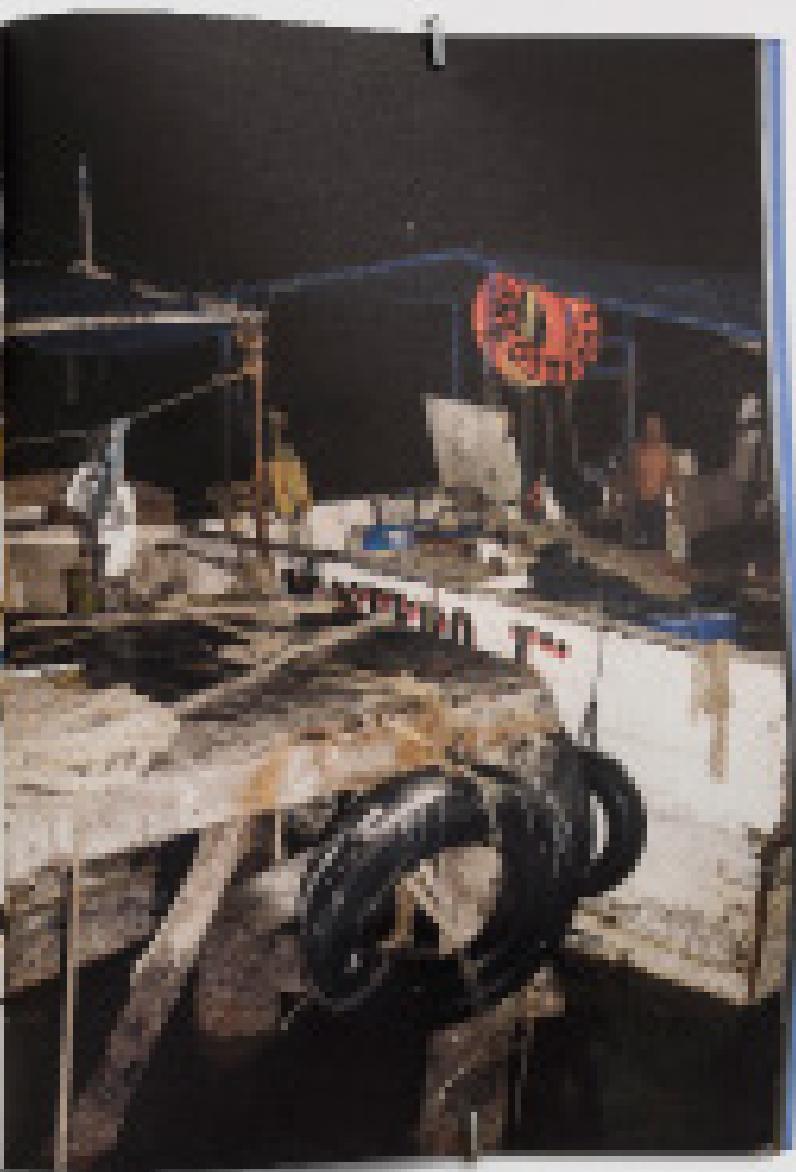
digital, objetos, videos y publicación

/ Installation with digitally printed

photographs, objects, videos and publication

Cortesía del artista / Courtesy of the artist







I. Secuencias del mar

Nunca el mar fue una musa tranquila; más bien un telón de fondo épico y glorioso, un ciclorama orgánico en el teatro de la civilización y sus sistemas. Objeto de la imaginación burguesa, y expresión de un idealismo democrático y su utopía romántica, el mar se imbrica con naturalidad en la cultura del negocio, y su implacable conquista capitalista del espacio. Lugar para el naufragio sublime, la mitología marítima habrá de ser revisitada una y otra vez, como ese gran limo primordial que es, del cual emergen las canciones del mundo. Todas las canciones del mañana.

Los ecos y cantinelas que aquí pueden oírse hablan del capitalismo y la globalización, escuchan voces e historias fuera de campo de la tradición canónica. Entonan la melodía del fracaso del proyecto moderno y su lógica de acumulación primitiva, en gran medida figuras del absurdo. Paisajes y relatos engarzan, en estas prácticas fotográficas de reensamblaje, con aquella propuesta de Brecht y su teatro épico, en el que la necesidad de generar una distancia crítica respecto a la representación de la realidad instauró una complejidad narrativa en la que el observador devino editor.

Si nunca la realidad se editó sola, fue a partir de Eisenstein y Tretiakov, de Brecht, de Marker y Trinh T. Minh-ha, de Benjamin, cuando nos hicimos más conscientes de la *Distancia*. Aquel *apartamiento* necesario, el trayecto mágico que operó un lugar fuera del lugar, un *afuera positivo* de la escena, que nos permitiría desenrollar el acontecimiento para interpretarlo. En este trecho, también nos vino dado un valioso tiempo fuera del tiempo.

En estas secuencias del mar, ha quedado atrás la imagen-emblema de significado unívoco, el ojo-yo de la mirada blanca, la vieja serie cerrada e inamovible. La secuencia como sistema nos rescata de la *pantalla de los sueños*, porque hace de la visión un acto de lectura, un acto que nos devuelve la fuerza de ese tiempo del mito, en toda su potencia política y transformadora.



I. Sea Sequences

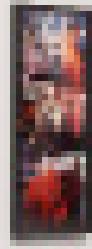
The sea has never been a placid muse. It is more of an epic, glorious backdrop, an organic cyclorama in the theatre of civilization and its systems. A figure of the bourgeois imagination and an expression of democratic idealism and its romantic utopia, the sea is seamlessly embedded in business culture and the relentless capitalist takeover of space. A place of sublime shipwrecks, one has to return to the mythology of the sea over and over again, like that great primeval mud it is, from which the songs of the world emerged. All tomorrow's songs.

The echoes and refrains one can hear here speak of capitalism and globalization, resonating with voices and stories outside the field of canonical tradition. The melody they intone is that of the failure of the modern project and its primitive logic of accumulation, largely relegated to figures of the absurd. In these photographic practices of reassemblage, landscapes and stories are intertwined with Brecht's idea of epic theatre in which the need to create a critical distance with respect to the depiction of reality led to a narrative complexity in which the spectator becomes an editor.

And while reality never arrives to us self-edited, it was only after Eisenstein, Tretiakov, Brecht, Marker, Trinh T. Minh-ha and Benjamin that we came conscious of *Distance*. That necessary *alienation*, the magical trajectory that instigates a place outside place, a *positive outside* of the stage, that allowed us to unfold and interpret the event. In this interval, we are also given a valuable time out of time.

In these sea sequences, the image-emblem of unambiguous meaning, the eye-ego of the blank gaze, the old closed and immobile series, has been left behind. The sequence as a system saves us from the *screen of dreams*, because it turns vision into an act of reading, an act that gives us back the strength of that time of myth in all its political and transformative potential.







1

Allan Sekula

Black Tide / Marea negra. Fragments for an Opera, 2002-2003

20 impresiones Cibachrome y libreto / 20 Cibachrome prints and libretto

Cortesía de Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection / Courtesy of Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection

1. *Percebeiros* (Shellfishers) working, army preparing (Tourinan, 12-24-02), 2002/03
2. Volunteer's soup (Isla de Ons, 12-19-02), 2002/03
3. Fishing for fuel, surveying the damage (Ria de Pontevedra, 12-22-02; Museo do Aleman, Camelle, 12-22-02), 2002/03
4. Volunteer on the edge (Islas Cíes 12-20-02), 2002/03
5. Exhausted Volunteers (en route from Isla de Ons, 12-19-02), 2002/03
6. Disposal pit (Lendo, 12-23-02), 2002/03
7. Volunteer watching, volunteer smiling (Isla de Ons 12-19-02), 2002/03
8. Dripping black trapezoid (Lendo, 12-22-02), 2002/03
9. Self-portrait (Lendo, 12-22-02), 2002/03
10. Large and small disasters (Islas Cíes and Bueu, 12-20-02), 2002/03

En el año 2002 se produce el hundimiento del petrolero *Prestige* frente a las costas de Galicia. En ese momento Sekula recibe el encargo del periódico *La Vanguardia* para la realización de un proyecto sobre este desastre ecológico y social. Para esto, el artista se desplaza a Galicia y allí documenta los trabajos de limpieza y el impacto que este derrame de petróleo tiene en el lugar. El resultado es una obra que él denomina «ópera», y como tal cuenta con un libreto que se puede consultar en la sala, pero es una ópera *sui generis* donde no hay una música que podamos escuchar de manera inmediata y que no está pensada para ser representada. Así el espectador recorre el escenario que es la instalación fotográfica y lee al mismo tiempo las diversas «canciones» que conforman el libreto. El tema del mar como contexto de relaciones económicas y humanas, y la industria de la pesca y su relación con el sistema capitalista han sido objeto del trabajo de Sekula a lo largo de su carrera.



When the oil tanker *Prestige* sank off the coast of Galicia in 2002, the *La Vanguardia* newspaper invited Sekula to document the environmental and social disaster. The artist went to Galicia and took photos of the volunteers cleaning the oil spill and the impact it had on the place. The result is a body of work which he called an “opera” and, in following with that genre, it comes with a libretto which can be consulted in the exhibition hall. That being said, it is a *sui generis* opera without any music to be heard and is not conceived to be performed. The spectator explores the stage, which is the photographic installation, while reading the various “songs” in the libretto. The subject matter of the sea as the backdrop for economic and human relations, and the fishing industry and its relationship with the capitalist system have been examined by Sekula throughout his practice.





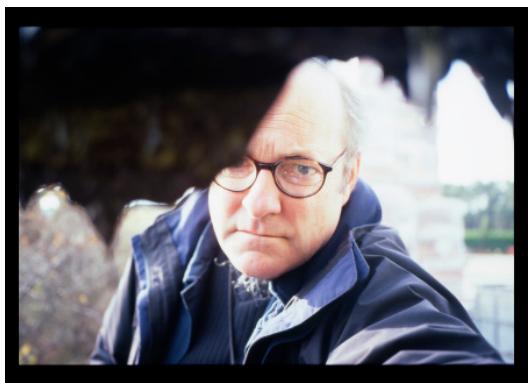














Tacita Dean

Teignmouth Electron, Cayman Brac, 1999

Fotografía a color / Colour photograph

Cortesía de la artista y de Frith Street Gallery, Londres / Courtesy of the artist and Frith Street Gallery, London ►

En 1998 Tacita Dean viaja a la isla caribeña de Caymán Brac para investigar sobre la historia de Donald Crowhurst, un navegante en solitario que en 1968 participa en la regata *Sunday Times Global Race*. Allí realiza toda una serie de fotografías del trimarán *Teignmouth Electron*. El barco de Crowhurst, que se posicionó como uno de los favoritos, apareció abandonado y su capitán desparecido. La representación del mar y la potencia conceptual del naufragio aparecen de manera repetida en el trabajo de Tacita Dean. Las nocións de temporalidad, en su doble acepción de lo finito y de lo inexorable, y esta idea de lo efímero junto al relato de la inevitabilidad la vemos en sus distintas series de trabajo. Aquí nos habla de un momento congelado en la historia, y de ese otro viaje desde la fama hasta el olvido. Con sus imágenes Dean rescata unos hechos que habían desaparecido de la memoria colectiva.

In 1998 Tacita Dean travelled to the Caribbean island of Cayman Brac to investigate the story of Donald Crowhurst, a single-handed sailor who disappeared while taking part in the round-the-world *Sunday Times Global Race* in 1968. There she took a series of photos of his boat, a trimaran called *Teignmouth Electron*. Crowhurst's boat, which had started out as one of the favourites, was found empty with no sign of its captain. The sea and the conceptual potential of the shipwreck have repeatedly appeared in Tacita Dean's work. The notions of temporality, in its twofold meaning of finiteness and the inexorable, and the idea of the ephemeral coupled with a narrative of inevitability can be seen in various of her series. Here she speaks about a moment frozen in history, and about another voyage from fame to oblivion. With these images Dean recovers an event that had vanished from the collective memory.





Marine Hugonnier

Towards Tomorrow, 2001

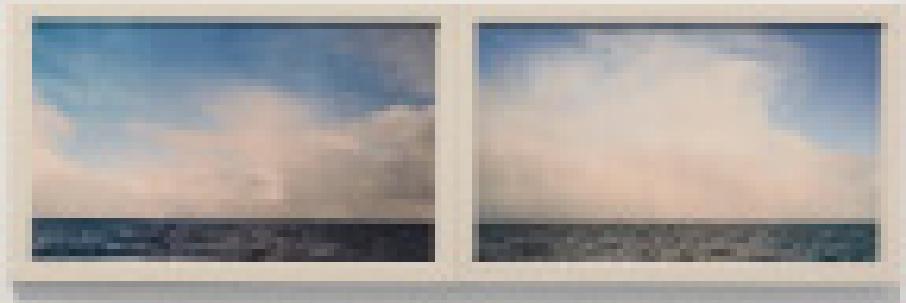
Impresión digital Lambda / Digital Lambda print

Colección COFF Ordóñez-Falcón de Fotografía / COFF (Ordóñez Falcón Photography Collection)

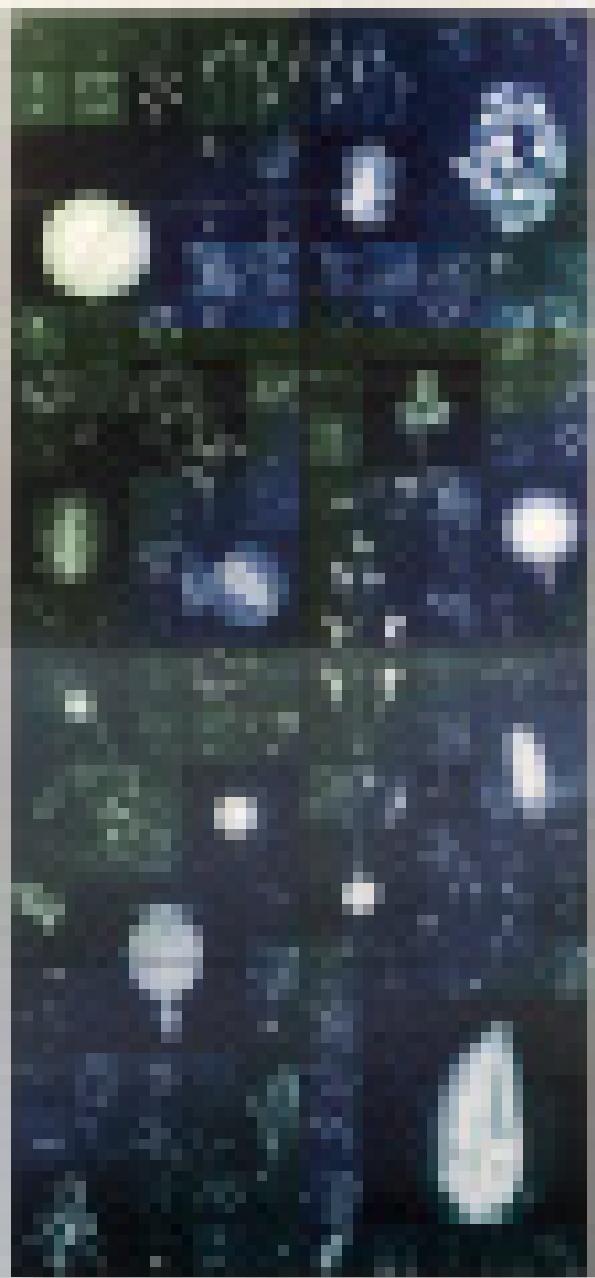
TEA Tenerife Espacio de las Artes

Cabildo Insular de Tenerife

La artista Marine Hugonnier nos emplaza en un paisaje de un lugar cualquiera, pero algo desasosegador delata la singularidad de lo que vemos. El título de la serie, *Hacia mañana*, nos sitúa en el punto geográfico virtual de la Línea internacional de cambio de fecha. En este lugar en la costa de Alaska apunta su cámara fotográfica hacia lo que ya es *mañana*. Desde el pequeño pueblo de Cabo Príncipe de Gales se puede vislumbrar ese punto más allá de la Línea internacional que es el cabo Dezhnev en Asia. El dramatismo de lo que de otra manera sería una marina reminiscente del romanticismo se transforma en un análisis de la percepción, y ya no solamente vemos un paisaje sino que miramos *el tiempo*. Desde ese momento en el conocemos este hecho, la imagen nos interpela acerca de cómo entendemos lo temporal como construcción cultural.



The artist Marine Hugonnier places us before a landscape that could be anywhere, although there is something unsettling about it that betrays the singularity of what we are looking at. The title of the series, *Towards Tomorrow*, locates us at a virtual geographical point on the International Date Line. In this place off the coast of Alaska she points her camera across the line to what is already *tomorrow*. From a little village in Cape Prince of Wales one can discern in the distance, beyond the date line, Cape Dezhnev in Asia. The dramatism of what would otherwise be a seascape harking back to Romanticism is here transformed into an analysis of perception. We not only see a vista, because we are actually looking at *time*. From the moment it alerts us to this fact, the image questions our understanding of time as a cultural construct.



II. Adiós a la Tierra

Nuestra especie se ha tornado en fuerza geológica. Inmersos de pleno en el siglo XXI constatamos cómo la agencia humana ha convertido *el paisaje* en el escenario de la catástrofe y la desaparición, la ruina y el expolio. La crisis climática, la guerra global permanente, el extractivismo o la aniquilación de las especies son solo algunos de los comportamientos sintomáticos que hablan de una crisis sistémica, de un desequilibrio profundo, reflejo del agotamiento del actual modelo de acumulación.

Es ahí donde, circunscritos forzosamente en la categoría de turistas –¿nos atreveremos a decir que no lo somos?–, en el colapso de la distinción entre

visitantes de los restos momificados producto de la conquista del espacio y el tiempo, testigos del límite de la carrera de colonización y explotación del mundo, que constituye la esencia del proyecto moderno occidental.

Los trabajos fotográficos que se muestran en este ámbito se aproximan de diversos modos a esa experiencia del límite. Una tristeza nostálgica parece erigirse como la esencia misma de estas voces que recorren, como fantasmas, la ruina. Cada uno a su manera fabrica recuerdos: *souvenirs*, memorias que restituyen el pasado y propician la necesaria subsistencia del futuro. La nostalgia es la eterna compañera de la luz en su propiedad actínica, en su capacidad de inscripción o escritura sobre la materia. *Vivir es dejar huellas*, decía Benjamin, el gran melancólico y amante de la fotografía. Para leer estas huellas y escuchar estas voces hay que prestar oídos; son apenas frágiles susurros en el estruendo sordo del viento del progreso, en las crónicas del expolio, el poder y la violencia. Como el ángel de la historia, aquel *angelus novus* benjamíniano, sobrevuelan las sombras de la civilización y entonan para todos un adiós a la Tierra. Invocan ese necesario límite que nos abre a la posibilidad de un mundo por venir.

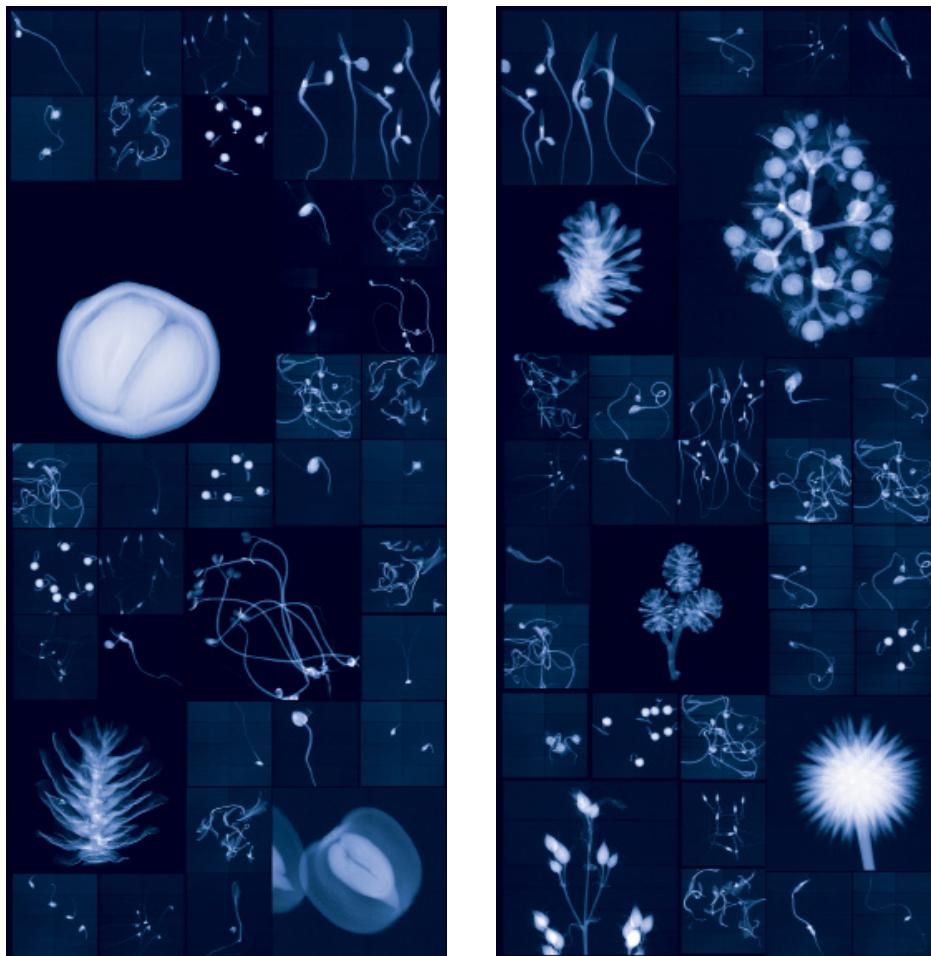


II. A Farewell to the Earth

Our species has become a geological force in itself. Fully immerse in the twenty-first century, we have seen how human agency has transformed the *landscape* into a stage setting for catastrophe and destruction, ruins and plundering. The climate crisis, permanent global war, extractivism and the annihilation of species are just some of the symptomatic behaviours that unveil a systemic crisis, a profound imbalance, a reflection of the exhaustion of the current model of accumulation.

It is here where, forcibly circumscribed to the category of tourists (can anyone really dare to deny it?), to the collapse of the distinction between nature and culture, we wander through the ruins of an abandoned stage. We are visitors to the mummified remains of the conquest of space and time, witnesses of the limit of the race to colonize and exploit the world at the kernel of the modern Western project.

The photographic works on show in this section engage with this limit experience in different ways. A nostalgic sadness seems to be ingrained like the very essence of those voices that haunt the ruins like ghosts. Each one fabricates memories in their own way: as souvenirs, as memories that replace the past and foster the necessary subsistence of the future. Nostalgia is the eternal companion of light in its actinic property, in its ability to describe or write on material. As Benjamin, the great melancholic lover of photography, once said, *to live means to leave traces*. To read these traces and to listen to these voices one has to *lend one's ears*; they are scarcely more than fragile whispers in the deafening roar of the wind of progress, in the chronicles of exploitation, power and violence. Like the angel of history, Benjamin's *angelus novus*, they haunt the shadows of civilization and sing a *farewell to the Earth* for everybody to hear. They invoke the necessary limit that opens up for us the possibility of a world to come.



Dornith Doherty

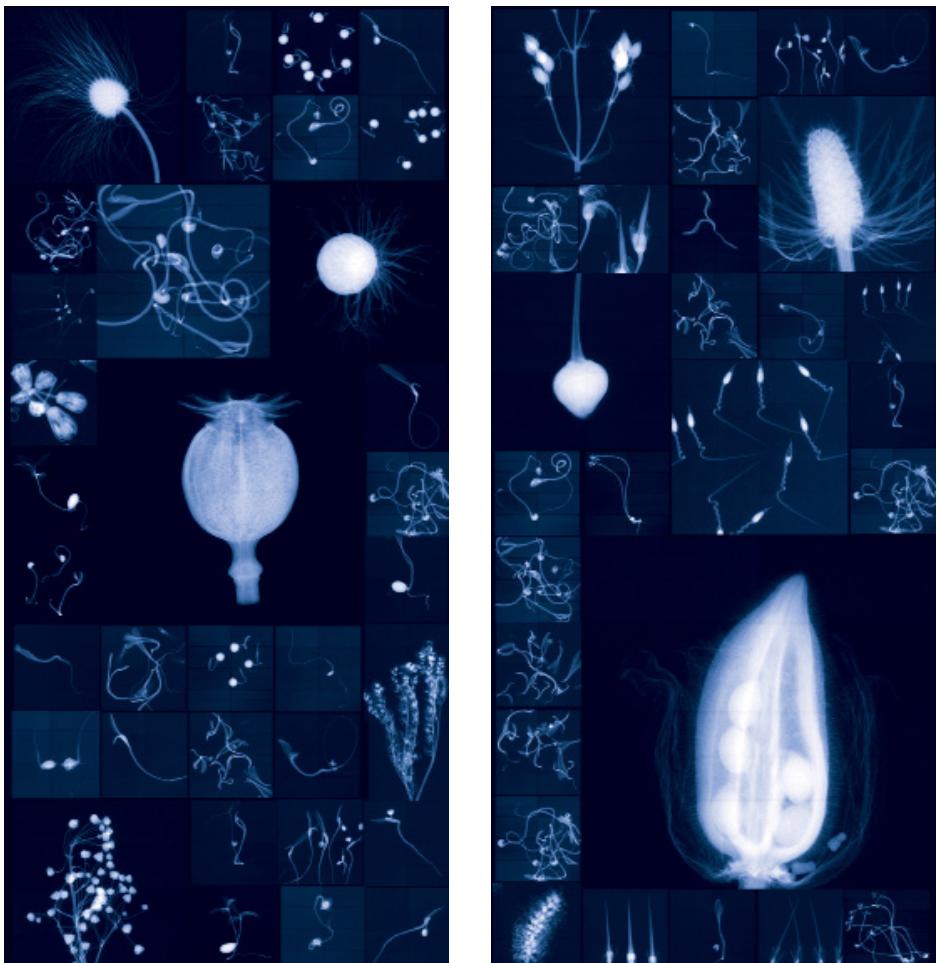
Archiving Eden: Millennium Seed Bank Research Seedlings and Lochner-Stuppy Test Garden, 2011

Impresión digital en paneles lenticulares / Digital print on lenticular panels

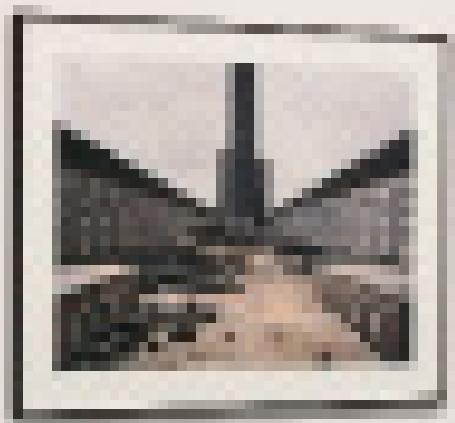
Colección Arte Centro de Fotografía Isla de Tenerife, TEA Tenerife Espacio de las Artes

Cabildo Insular de Tenerife

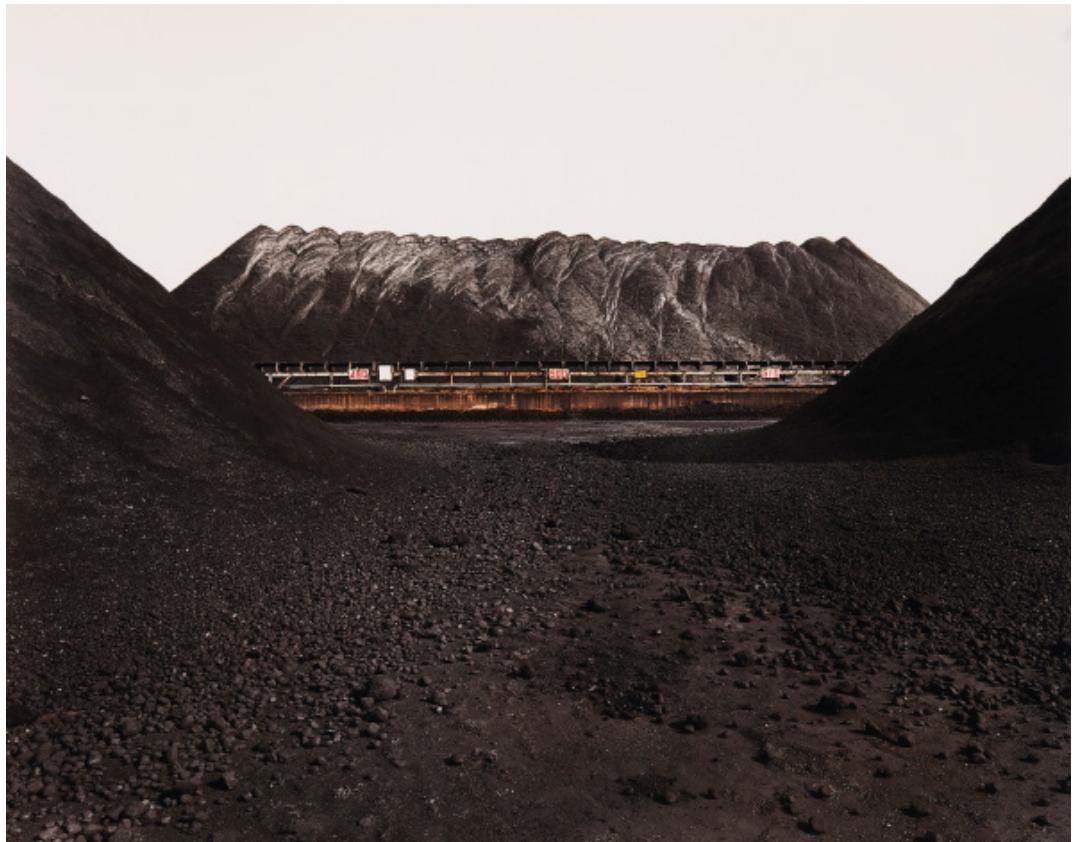
Archiving Eden es un proyecto que la fotógrafa Dornith Doherty lleva desarrollando desde 2008 en colaboración con bancos de semillas por todo el planeta. Para crear estas imágenes emplea el equipamiento de rayos x disponible en estos centros de investigación y con ellas forma estos collage fotográficos donde vemos tanto semillas como muestras de tejidos vegetales. En ellas emplea el color de Delft, en referencia a las cerámicas producidas en la ciudad holandesa y los procesos de intercambio, colonización e inmigración que acompañaron su creación. Este color también evoca la técnica de criogenización, fundamental para la preservación de los especímenes vegetales. Doherty incorpora también un dispositivo fotográfico lenticular que desvela imágenes que cambian según la posición del espectador, forzando la oposición que se genera entre estas *naturalezas muertas* y el movimiento de la técnica lenticular. Parte de estas fotografías fueron producidas por la artista en Kew Gardens, Londres.



Archiving Eden is a project the photographer Dornith Doherty has been working on since 2008 in collaboration with international seed banks around the world. To create these images, she uses the X-ray equipment available in these research centres to document and subsequently make photographic collages in which we can see the seeds as well as tissue samples of plants. The use of the colour Delft references not just the ceramic produced in the Dutch city but also the processes of cultural exchange, colonization and migration behind it. This colour also speaks to the process of cryogenic preservation, vital for saving seeds and plants. Doherty also uses a lenticular photographic device to reveal images that change depending on the position of the beholder, creating a tension between these still lifes and the movement of the lenticular technique. Some of these photos were produced by the artist in Kew Gardens, London.







Edward Burtynsky

Bao Steel #7, China, 2005

Copia cromogénica / C- print

Colección COFF Ordóñez-Falcón de Fotografía / COFF (Ordóñez Falcón Photography Collection)

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Cabildo Insular de Tenerife



Edward Burtynsky

Old factories #9, China, 2005

Old factories #1, China, 2005

Copia cromogénica / C-print

Colección COFF Ordóñez-Falcón de Fotografía / COFF (Ordóñez Falcón Photography Collection)

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Cabildo Insular de Tenerife

Esta fotografía pertenece a la serie que Burtynsky dedica a China a mediados de los años 2000. En ellas refleja tanto el impacto de la industrialización sobre el medio ambiente, como los profundos cambios que derivados de la creciente urbanización se pueden ver en el país. Con un ánimo casi enciclopédico, Burtynsky traza un atlas de estas transformaciones y la huella que dejan. Desde las industrias obsoletas, como la fundición de aluminio que vemos aquí en la ciudad de Fushun, en proceso de desmantelamiento, hasta la creciente industria naval. En ocasiones son paisajes caóticos y abandonados, y en otras son imágenes fabriles de complejos industriales immaculados de escala desbordada. La noción de la transformación de la naturaleza como consecuencia de la industrialización es uno de los temas centrales del trabajo de Edward Burtynsky, para el fotógrafo estas imágenes son «metáforas del dilema de nuestra existencia moderna».



This photo belongs to the series Burtynsky dedicated to China in the mid-2000s in which he captures the impact of industrialization on the environment as well as the profound changes brought about by the country's growing urbanization. With a quasi-encyclopaedic ambition, Burtynsky draws an atlas of these transformations and the traces they leave behind them. Ranging from obsolete industries, like the derelict aluminium smelter we can see here in the city of Fushun, in the process of being dismantled, to the boom in the shipbuilding industry. Sometimes we see chaotic abandoned landscapes while other times they are images of pristine industrial manufacturing complexes on a colossal scale. The idea of the transformation of nature as a consequence of industrialization is one of the core themes addressed by Edward Burtynsky in his work. For the photographer, "these images are meant as metaphors to the dilemma of our modern existence".



A man and a woman are standing in the center of the gallery, facing each other and looking at the artwork. The woman is wearing a red patterned dress and a brown backpack, while the man is wearing a blue shirt and jeans. They appear to be engaged in a conversation or examining the piece together.







1 2 3 4



5 6 7 8

Valentín Vallhonrat

Series *Moonlight* (2001-02) y *Vuelo del ángel* (2003)

Diasec

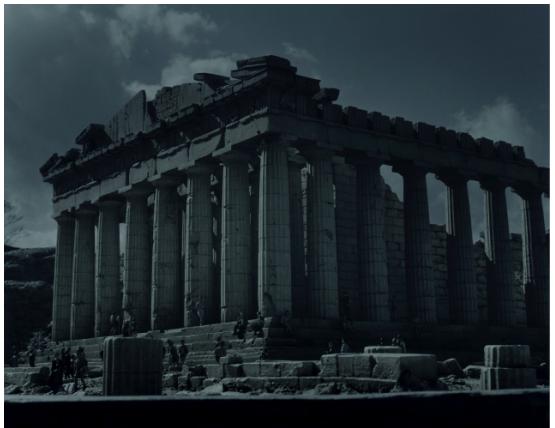
Colección COFF Ordóñez-Falcón de Fotografía / COFF (Ordóñez Falcón Photography Collection)

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Cabildo Insular de Tenerife

- 1 *Pirámide de Khofu*. Serie *Vuelo del ángel*, 2003
2. *Coliseo*. Serie *Vuelo del ángel*, 2003
3. *White House*. Serie *Vuelo del ángel*, 2003
4. *Ciudad Prohibida*. Serie *Moonlight*, 2001-02
5. *San Pedro*. Serie *Vuelo del ángel*, 2003
6. *Gran Muralla*. Serie *Vuelo del ángel*, 2003
7. *Chambord*. Serie *Vuelo de ángel*, 2003
8. *Versalles*. Serie *Vuelo del ángel*, 2003
9. *Partenon*. Serie *Vuelo del ángel*, 2003
10. *Shishin Den*. Serie *Vuelo del ángel*, 2003

El autor juega con las nociones de simulacro, realidad y representación al realizar estas series de fotografías. Lo que *a priori* pueden parecer imágenes similares a las de cualquier guía turística, tras un examen detallado se desvela como algo completamente diferente. Lo que parece la Basílica de San Pedro, el Coliseo o la Casa Blanca, son en realidad maquetas a escala ubicadas en un parque temático en Japón. Las multitudes que rodean estos edificios son pequeñas figuras humanas de resina. Vallhonrat ha fotografiado lo que él mismo llama «espacios de poder y de espiritualidad». En la serie el *Vuelo del Ángel* refleja las variaciones del espectro de color antes de amanecer y su influencia en la percepción, ya que todavía no podemos ver el amarillo y el magenta. Este título referencia las normas compositivas establecidas por Eugène Viollet-le-Duc, gracias a las cuales los fotógrafos parecían sobrevolar los monumentos. En la serie *Moonlight*, es la luz de la luna la que utiliza, aunque en este caso pueda tratarse de una «noche americana».



9 10

When making these series of photos, the artist played with the concepts of simulacrum, reality and representation. Although at first sight they may seem like the typical images from any tourist guidebook, a detailed observation reveals something completely different. What looks like St Peter's Basilica, the Colosseum or the White House, are in fact scale models from a theme park in Japan and the crowds of people surrounding the buildings are little resin figurines. Vallhonrat has photographed what he himself calls "spaces of power and spirituality". In the series *Vuelo del Ángel* (The Flight of the Angel) he reflects the variations in the spectrum of colour before dawn and their influence on perception, as we are still unable to see yellow and magenta. The title refers to the compositional rules established by Eugène Viollet-le-Duc, thanks to which the position of the camera and the photographer seem to hover above the monuments, like the flight of an angel. In the series *Moonlight*, he uses the light of the moon, though in this case it could be an "American night".



前方施工
謝謝合作

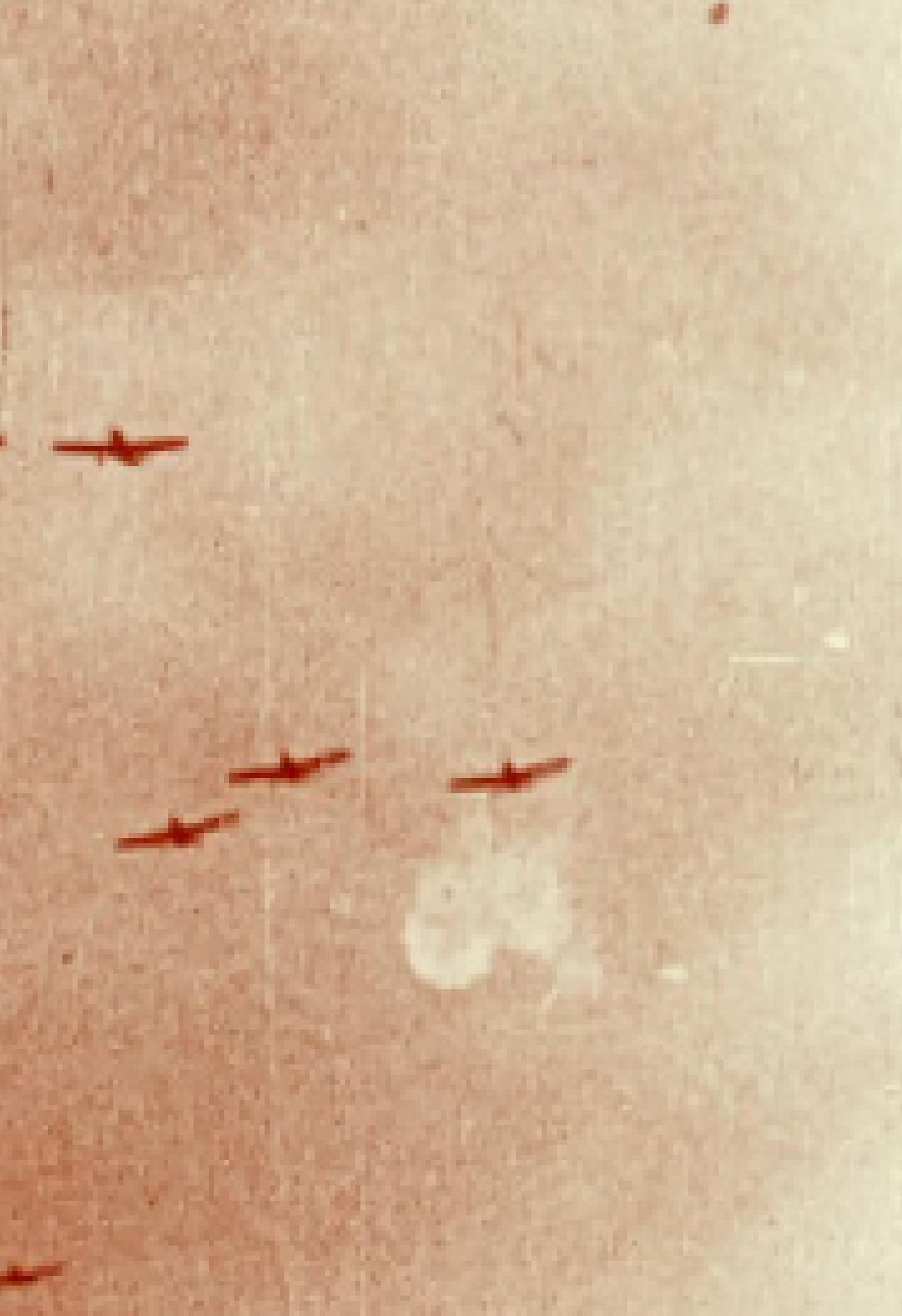
請繞行













Un pensamiento por contacto

Andrea Soto Calderón

Las imágenes muestran relaciones que muchas veces son imperceptibles en la vida cotidiana. Es por ello que, de una u otra manera, introducen una interrupción, un intervalo que exige levantar su propia metodología y ser tratado en su singularidad. La conflictiva que formaliza la imagen no es la de hacer concreto un conocimiento complejo y abstracto. El tipo de conocimiento que despliega es de otro orden, se forma en sentido contrario al de la síntesis que reúne una regularidad y se anuda como categoría desde la que explicar un mundo. Un conocimiento por la imagen acoge una multiplicidad de singularidades que no tienen una orientación definida: ¿por dónde comenzar a ver una imagen?, ¿qué es lo que articula su sentido? El problema que persiste cuando se considera a las imágenes no aptas para generar conocimiento es la pregunta de si es posible un conocimiento sin concepto, pero tal vez es necesario desplazar la pregunta, para interrogar la noción misma de concepto. Los conceptos definen un determinado campo a partir de un número de rasgos distintivos, pero, al mismo tiempo, son operadores de desplazamiento, la apertura de un campo más que su definición. En este sentido, las imágenes generan una operación similar pero desde otra lógica, esto es, desde otra manera de organizar las relaciones.

Las imágenes desarrollan sus orientaciones desde una fuerza imaginal que no se organiza por un acato a la referencia. Cuando la imagen produce conocimiento, lo que introduce es una mirada potencial. Una imagen es «al menos potencialmente un lugar de resistencia y de obstinación, de lo particularmente irreducible, y de lo subversivamente extraño y placentero»¹. Su carácter

¹Carol Armstrong, «Visual culture questionnaire», *October* núm 77, 1996, p.28.

indisciplinado aporta una diferencia en relación a otras formas de conocimiento que acontece de un modo particular en la imagen. Dicha singularidad no pasa tanto por lo que contiene una imagen, sino por su capacidad, entendida en términos de disposición y posibilidad de articular relaciones. Contiene información, conocimiento fáctico -baste como ejemplo la utilización que hace de la imagen la medicina- y produce puntos de vista. Desde luego el conocimiento por las imágenes no produce tesis que aspiran a ser verdaderas en el sentido proposicional, pero sí en tanto que dispositivos capaces de mover un sentido común establecido. Precisamente, como sabemos desde Kant, una idea estética es un pensamiento al que el concepto no llega, una forma que ningún otro lenguaje puede hacer comprensible, «una idea estética podemos verla, oírla, sentirla a través de todos nuestros sentidos, pero no se deja encerrar en un concepto, por eso da que pensar indefinidamente»². Las ideas estéticas convuelven al pensamiento, lo desorientan y, por lo tanto, lo fuerzan a buscar otros modos de darse, en donde «lo decisivo no es la progresión de conocimiento en conocimiento, sino la brecha dentro de cada uno»³.

Un pensamiento por contacto no es aquel que se sigue de unas premisas iniciales y que encadena causalmente eventos, sino uno que desarrolla sus relaciones por aquello por lo que es tocado. Pensar en imágenes siempre tiene esa dimensión de alteridad, las imágenes no vienen cuando uno quiere, sus procesos no se sujetan a nuestra voluntad. Algo nos llega en las imágenes que no depende de nuestra autonomía, sino que se forma en los pliegues de las situaciones de las que formamos parte y que nos forman en la multiplicidad de los modos de existencia, pero «lo múltiple no solo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras»⁴. De ahí también la importancia fundamental de atender a los modos en los que se pliega la realidad, sobre todo si nos interesa atender a este *tejido sin costuras*, como sostiene Bruno Latour, del que participamos entre abundantes cuerpos, que por pequeños que sean «contienen un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares»⁵. En esos pequeños pasajes, entre un pliegue y otro, se juegan las costuras de un mundo roto.

Las reflexiones sensibles que se despliegan en el marco de *Reensamblaje* (2021-2022) abordan, desde diversas prácticas fotográficas, problemáticas que se desprenden de las relaciones entre naturaleza y tecnología en el marco del

² Véase Gerard Vilar, ¿Dónde está el 'arte' en la investigación artística?, Revista ANIAV, núm 1, 2017, disponible en: <https://doi.org/10.4995/aniav.2017.7817>

³ Georges Didi-Huberman, «Cuando las imágenes tocan lo real», 2018, disponible en: https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf

⁴ Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Buenos Aires [1988] 1989, p.11

⁵ *Ibid.*, p.13.

capitalismo y la globalización, para pensar en los modos en que se produce el paisaje. Un pensamiento que se hace desde las imágenes, no para retratar o indicar una realidad que habría de ser vista, sino que hace de las imágenes una forma singular de conocimiento. La pregunta que late con fuerza en las diversas arterias que estructuran esta exposición es cómo pueden las imágenes ayudarnos a comprender las nuevas formas de expansión de las relaciones capitalistas, cuáles son algunas formas de complicidades concretas entre progreso y destrucción. Al mismo tiempo, introduce movimientos laterales o resistentes, imágenes en donde vibra una posibilidad diferente. Las imágenes no operan aquí con una dirección de legibilidad, pues la categoría que las articula es relacional. Las paredes se sostienen sobre ese gesto, que como todo gesto se juega en lo infinitamente pequeño.

Si la producción del paisaje ha generado también sus formas de relato, mirada y dispositivo, no ha cesado de producir al mismo tiempo su *fuerza de campo*, aquello que queda fuera del *cerclo* donde se supone está lo especial, lo que debe ser atendido y que configura una poética particular del territorio. Todo paisaje «es el reflejo de un orden social y político»⁶, pero como nos recuerda Gilles Clément «todo ordenamiento genera un espacio residual»⁷. La imagen puede alterar ese orden en el que se ha fijado una representación, su carácter inquieto y siempre inconcluso, la pone en buena disposición para acoger la diversidad que ha sido expulsada o aplastada por una forma dominante.

La fuerza imaginal que se abre entre los fotografiados de las pequeñas esculturas rupestres que levanta Ana Mendieta en *Adiós a la Tierra*⁸ y las imágenes de impresionantes monumentos civilizatorios de Valentín Vallhonrat en la serie *Vuelo del ángel*⁹, como la basílica de San Pedro, la catedral de Notre Dame, los accesos a la Ciudad Prohibida de Pekín, en donde lo visible tropieza, introduce un movimiento crítico que no opera de manera lineal, sino entre roces y deslizamientos, cuestionando performativamente el orden y los ajustes de la Razón y sus fundamentos. Lo que en primera instancia se presenta como una selección de monumento imponente de reconocidos lugares que albergan la memoria y el orgullo de otros tiempos en los que se cimienta nuestro presente, muestra su impotencia primera y su propia fragilidad en el desplazamiento que introduce Vallhonrat al evidenciar que en realidad se trata de fotografías de maquetas a

⁶ Jacques Rancière, *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, La Fabrique, París, 2020, p.95.

⁷ Gilles Clément, *El tercer paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona [2014] 2018, p.22.

⁸ Ana Mendieta, *Esculturas rupestres*, 1982, fotografiado. Colección COFF Ordóñez-Falcón de Fotografía. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife

⁹ Valentín Vallhonrat, *Vuelo del ángel*, 2003, diasec. Colección COFF Ordóñez-Falcón de Fotografía. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife

escala en un parque temático en Japón. Es decir, justo lo contrario de lo que representa un monumento, una maqueta no solo es una reproducción hecha a tamaño reducido, sino que su función principal es la de proyectar un resultado. Sin embargo, aquí las imágenes producen una constatación inversa, la proyección más bien da cuenta del fracaso de un proyecto: el de la racionalidad moderna. En la fragilidad de los materiales, en la deslocalización de los paisajes, los valores que han estructurado nuestro mundo moderno muestran su propia decadencia.

En el caso de *Esculturas rupestres* de Mendieta, que en la exposición se sitúa justo frente a *Vuelo del ángel*, con un evidente contraste de proporciones, dado por el tamaño de las imágenes y la fragilidad de los materiales con los que ha esculpido a pequeñas diosas, restos de hojas, rugosidades, escarbando en la tierra con el deseo de dar presencia a otras formas de vida, a otros modos de encuentro, horadarla para que respire y de ella emane la fuerza de esas culturas prehispánicas y africanas que habían labrado su propia fisonomía y dado el color a su piel. Diosas como Itiba Cahubaba, la vieja madre sangre, Guanaroca, la primera mujer o Guabancex, la diosa del viento. Sin embargo, el gesto no es el de erigir esculturas en lugares de visibilidad preponderantes sino volviendo a la tierra; no como un origen, más bien buscando sus fracturas en las que insertarse para desarrollar un tipo singular de contacto con esos cuerpos y esas formas de vida que parecen haberse agotado por los modos de producción extractivistas, como si la única forma de contacto fuese posible con presencias incompletas. Las cuevas donde Mendieta hizo las esculturas tenían un acceso muy difícil, como si para abrir una arteria por donde otros modos de creación sean posibles el estatuto mismo de la visibilidad debiera ser movido, desplazado de su modo de presencia «y al mismo tiempo marca una presencia, muestra el lugar que ocupa aquello que no se ve»¹⁰, rompiendo con «el deseo moderno de presencia y de transparencia de significados»¹¹.

Un pensamiento por contacto que gesta su racionalidad contra las formas institucionalizadas, un conocimiento que se forma a veces como una fuerza telúrica y otras como un musgo que se extiende por las hiedras.

¹⁰ Maite Garbayo-Maeztu, *De cuerpos ausentes: producción de presencia y vulnerabilidad*, Quaderns portàtils, núm 37, MACBA, Barcelona, 2019.

¹¹ Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, p.



Thought By Contact

Andrea Soto Calderón

Images reveal things that often remain invisible in ordinary life. For this reason, in one way or another, they introduce an interruption, an interval that demands its own methodology and to be treated in its singularity. The conflict formalized by the image is not to give concrete shape to a complex and abstract knowledge. The kind of knowledge unfolded is of another order, brought into being contrary to synthesis, which forms a regularity and is knitted together as a category from which to explain a world. Knowledge through the image embraces manifold singularities lacking any defined direction: From where do you begin to see an image? What is it that articulates its meaning? The lingering problem whenever one considers images unsuited to generating knowledge is the question of whether knowledge is possible without concept. That being said, it may be necessary to postpone the question, in order to first examine the very notion of concept. Concepts define a certain field based on a number of distinctive features but, at once, they are operators of displacement, opening up a field rather than defining it. In this regard, images generate a similar operation but from another logic, which is to say, from another way of organizing relationships.

The directions of images are conditioned by an imaginal power that is not ruled by compliance with a reference. When the image produces knowledge, what it introduces is a potential gaze. An image is «at least potentially a site of resistance and recalcitrance, of the irreducibly particular, and of the subversively strange and pleasurable.»¹ Its undisciplined quality affords a difference with respect to other forms of knowledge that take place in particular ways in the image. The aforemen-

1 Carol Armstrong, «Visual culture questionnaire», *October*, no. 77, 1996, p.28.

tioned singularity is not so much a question of what an image contains, but its capacity, understood in terms of availability and its potential to articulate relationships. It contains information, factual knowledge—take for instance the use of the image in medicine—and produces points of view. Of course, knowledge through images does not produce theses which aspire to be truthful in the propositional sense, but inasmuch as devices able to affect an established common sense. And, as we know from Kant, an aesthetic idea is precisely a thought not reached by concept, a form that no other language can make understandable, «we can see, hear, feel, an aesthetic idea through all our senses, but it does not allow itself to be enclosed within a concept, which is why it is endless food for thought.»² Aesthetic ideas stir the mind, disorient it and, accordingly, force it to look for other ways of coming into being, where «what really matters is not the progression from knowledge to knowledge, but the break within each.»³

Thought by contact is not that which follows on from some initial premises and establishes a causal chain of events, but one that develops its relationships through that which touches it. Thinking in images always has a quality of alterity. Images do not come when one wants them to, their processes are not bound by our will. Something arrives to us through images that does not depend on our autonomy, but takes form in the folds of the situations of which we are part and which shape us in the multiplicity of ways of being, but «the multiple is not merely that which has many parts, but that which is folded in many ways.»⁴ Hence the vital importance of taking into account the ways in which reality is folded, especially if we are interesting in taking into account that *seamless fabric*, as Bruno Latour sustains, in which we take part among abundant bodies, which, «no matter how small, each body contains a world pierced with irregular passages.»⁵ In these small passages, between one fold and another, the seams of a broken world are brought into play.

The sensitive reflections that are unfolded against the backdrop of *Re-assemblage* (2021-2022) address, from various photographic practices, a series of concerns grounded in the relationships between nature and technology within the frame of capitalism and globalization, in order to rethink the ways in which landscape is produced. A thinking that is done through images, not to portray or index a reality that has to be seen, but one which turns images into a singular form of

2 See Gerard Vilar, «¿Dónde está el ‘arte’ en la investigación artística?», ANIAV, no. 1, 2017, available at: <https://doi.org/10.4995/aniav.2017.7817>

3 Georges Didi-Huberman, «Cuando las imágenes tocan lo real», 2018, available at: https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf

4 Gilles Deleuze, *The Fold. Leibniz and the Baroque*, trans. Tom Conley, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, p. 3.

5 *Ibid.*, p. 5.

knowledge. The questions coursing forcefully in the various arteries that structure this exhibition is how can images help us to understand the new forms of expansion of capitalist relationships, and what are the specific forms of complicity between progress and destruction. At once, it also introduces lateral or resistant movements, images in which a different possibility vibrates. Images do not operate here with a thrust of legibility, because the category that articulates them is relational. The walls are sustained on this gesture, which, like all gestures, is played out at an infinitely small level.

Although the production of landscape has also engendered its own forms of narrative, gazes and devices, it has never stopped producing its *out-of-field*, that which has been left outside the *encirclement* where the special is supposed to reside, that which ought to be taken into account and which shapes a particular poetic of the territory. All «landscape is the reflection of a social and political order,»⁶ but, as Gilles Clèment reminds us, «all ordering generates a residual space.»⁷ The image can alter the order in which a representation has been fixed, while its disquieting and always inconclusive character prepares it to accommodate the diversity that has been cast off and smothered by a dominant form.

The imaginal power opened between the photogravures of the small prehistoric sculptures created by Ana Mendieta in *Adiós a la Tierra*⁸ and the images of the great monuments of civilization by Valentín Vallhonrat in his suite *Vuelo del ángel*,⁹ like St Peter's basilica, the cathedral of Notre Dame, the entrance to the Forbidden City in Beijing, where the visible is tripped up, introduces a critical movement that does not operate linearly, but between frictions and slippages, performatively questioning the order and configuration of Reason and its principles. What at first sight might seem like a selection of imposing monuments from recognizable places that safeguard the memory and pride of other times in which our present was founded, reveal their impotence and their own fragility in the displacement introduced by Vallhonrat by evincing that in fact they are actually photos of scale models in a theme park in Japan. In other words, exactly the opposite of what a monument stands for, a model that not only is a reproduction on a smaller scale, but whose primary function is to project a result. However, here the images produce a reverse statement, and the projection essentially gives an account of the failure of a project: that of modern rationality. In the fragileness of

⁶ Jacques Rancière, *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, La Fabrique, París, 2020, p. 95.

⁷ Gilles Clèment, *El tercer paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona [2014] 2018, p. 22.

⁸ Ana Mendieta, *Esculturas rupestres*, 1982, photogravure. COFF Ordóñez-Falcón photography collection. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife.

⁹ Valentín Vallhonrat, *Vuelo del ángel*, 2003, diasec. COFF Ordóñez-Falcón photography collection. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife

the materials, in the delocalization of the landscape, the values that have structured our modern world are laid bare.

In the case of Mendieta's *Esculturas rupestres*, on view in the exhibition opposite *Vuelo del ángel*, with an evident contrast in proportions, given the size of the images and the fragility of the materials with which the little goddesses have been sculpted, fallen leaves and ridges are dug into the earth with the desire to give presence to other forms of life, to other ways of encounter, to pierce it in order to let it breath and allow the force of pre-Hispanic and African cultures which had carved their own physiognomy and given colour to their skin to emanate from it. Goddesses like Itiba Cahubaba, the old blood mother, Guanaroca, the first woman and Guabancex, goddess of the wind. Nonetheless, the gesture is not to raise sculptures in places of overwhelming visibility but to return them to the earth; not inasmuch as origin but more as a search for cracks in which to introduce and develop a singular kind of contact with these bodies and those forms of life that seem to have been exhausted by extractivist modes of production, as if the only form of contact were possible with incomplete presences. The caves where Mendieta made her sculptures are very hard to get to, as if, in order to open an artery where other modes of creation were possible, the very statute of visibility had to be moved, displaced from its mode of presence «and at once mark a presence, show the place occupied by what is not seen,»¹⁰ breaking away from «modernism's desire for presence and transparency of meaning.»¹¹

Thought by contact that engenders its rationality against institutionalized forms, a knowledge that sometimes takes shape as a tellurian force and other times as moss growing on ivy.

¹⁰ Maite Garbayo-Maeztu, *De cuerpos ausentes: producción de presencia y vulnerabilidad*, Quaderns portàtils, no. 37, MACBA, Barcelona, 2019.

¹¹ Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, p. 26, cited by Maite Garbayo-Maeztu, *op.cit.*, p.13.

Ana Mendieta

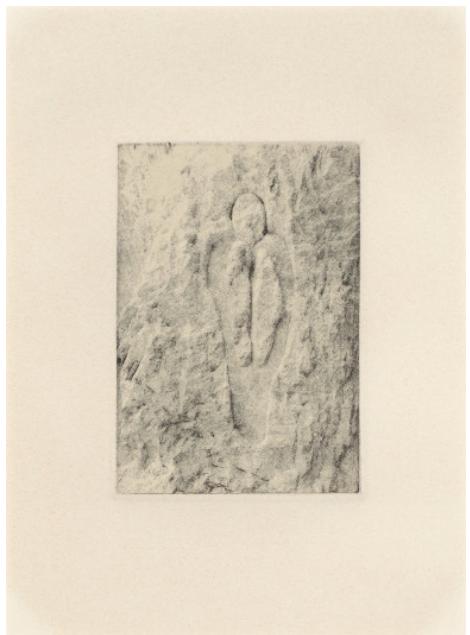
Serie *Esculturas rupestres*, 1982

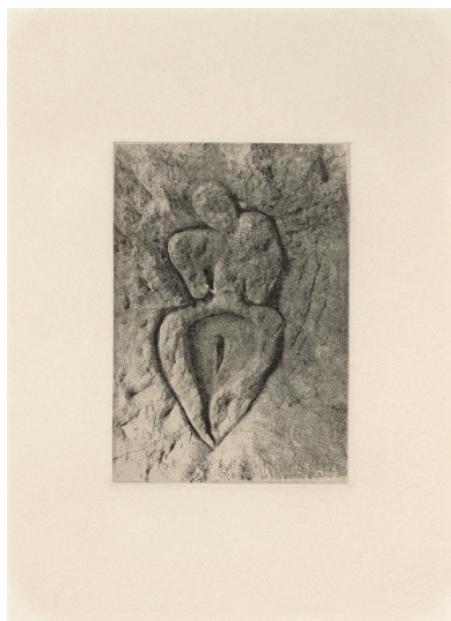
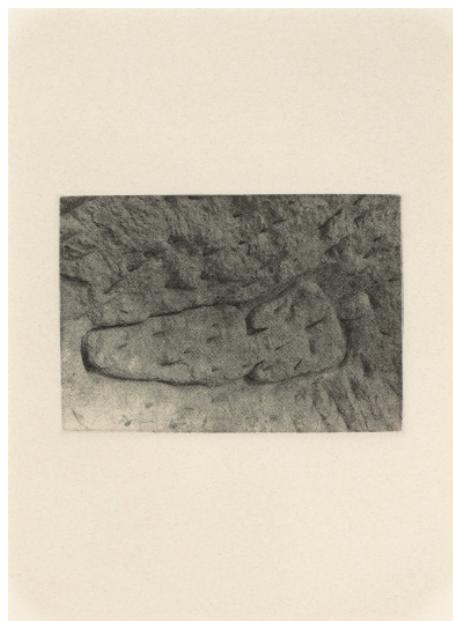
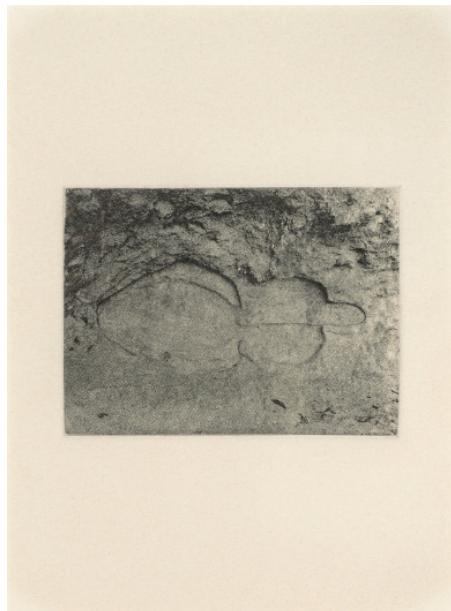
Fotograbado / Photogravure

Colección COFF Ordóñez-Falcón de Fotografía / COFF (Ordóñez Falcón Photography Collection)

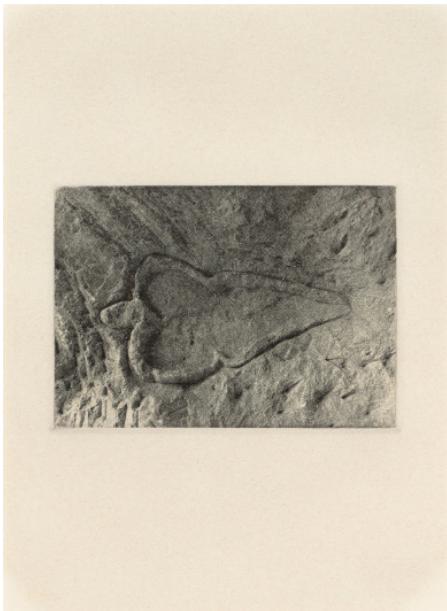
TEA Tenerife Espacio de las Artes

Cabildo Insular de Tenerife





Ana Mendieta es una de las figuras de referencia del *body art* y la *performance* en los años 70 y 80. Su carrera se vió truncada por su muerte prematura. La serie de *Esculturas rupestres* la realiza la artista tras su reencuentro con Cuba, de donde había salido de niña, y a donde regresa por primera vez en 1980. Poco más tarde ejecutaría estos relieves, a modo de petroglifos, en el Parque Escaleras de Jaruco, a las afueras de La Habana. Son fruto de su investigación en relación a la cultura taína y su visión cosmogónica. Entre ellas podemos ver imágenes que representan a Itiba Cahubaba, la vieja madre sangre, Guanaroca, la primera mujer o Guabancex, diosa del viento. Las *Esculturas rupestres* marcan su reencuentro con la cultura indígena de Cuba. Esta serie sigue a la de sus *Siluetas*, donde con su propio cuerpo generaba la identidad con la naturaleza. Esta edición póstuma fue realizada por la artista Liliana Porter en Nueva York.



Ana Mendieta is one of the seminal figures in the 1970s and 80s body art and performance movement. However, her career was cut short by her untimely death. The artist made her *Rupestrian Sculptures* series after returning to Cuba, which she had left as a child, and to which she would only return for the first time in 1980. A few years later, she made these carved reliefs, reminiscent of petroglyphs, at the Escaleras de Jaruco park on the outskirts of Havana. They are the end result of her investigation into the Taino culture and its worldview. Among them we can see images depicting Itiba Cahubaba (Old Mother Blood), Guanaroca (First Woman) or Guabancex (Goddess of the Wind). The *Rupestrian Sculptures* speaks of her rediscovery and engagement with the indigenous culture of Cuba. This series followed *Silhouettes*, another series in which she used her own body to forge an identity with nature. This edition was printed posthumously by the artist Liliana Porter in New York.



III. Mesa de montaje

Es en medio del aluvión de imágenes, propio de una sociedad fundada sobre el principio de la acumulación, donde precisamente, con mayor intensidad, cabe preguntarse ¿cuáles son las imágenes que nos faltan? Las que sobran las conocemos con creces, convivimos con ellas. Instauran una ordenación particular del mundo, pues instrumentalizan los discursos responsables de la construcción social de la realidad.

Desde el ámbito de las prácticas artísticas, la tarea programática de visibilizar los puntos ciegos, las constelaciones ocluidas en el mapa vivo de lo visible, no responde a otro propósito que el de ser capaces de *imaginar*, verdaderamente.

Visibilizar lo olvidado o lo oscurecido; las viejas y nuevas estructuras coloniales, geografías de violencia y apropiación. *Dar imagen* a lo no pensado o no concebido. Es en esta *falta* donde se activa el inacabable juego de crear un hilo conductor que vehicule el sentido en el desbordamiento.

Los trabajos presentes en esta sala operan de ese modo, bajo aquel principio fundamental del *Atlas*, que dentro del arte del siglo XX demostró con profusión que la facultad de la imaginación es, sobre todo, *potencia de montaje*.

La capacidad de crear imágenes pasa por asumir que estas no son en absoluto objetos reificados y estáticos. Lejos del cuadro único, las imágenes surgen y habitan en las relaciones; son arborescencias, cadenas significantes siempre en movimiento penetrando el estenope del ojo. Toda una estirpe de artistas se ejercita en el ámbito de una mesa de montaje, el campo de juego de lo inagotable, abierto al desplazamiento y a la profusión del encuentro.

III

Mesa de montaje

Es en medio del aluvión de imágenes, propio de una sociedad fundada sobre el principio de la acumulación, donde precisamente, con mayor intensidad, cabe preguntarse: ¿Cuáles son las imágenes que nos faltan? Las que sobran las conocemos con creces, convivimos con ellas. Instauran una ordenación particular del mundo, pues instrumentalizan los discursos responsables de la construcción social de la realidad.

Desde el ámbito de las prácticas artísticas, la tarea programática de visibilizar los puntos ciegos, las constelaciones ocultadas en el mapa vivo de lo visible, no responde a otro propósito que el de ser capaces de imaginar, verdaderamente.

Visibilizar lo olvidado o lo oscurecido; las viejas y nuevas estructuras coloniales, geografías de violencia y apropiación. Dar imagen a lo no pensado o no concebido. Es en esta falta donde se activa el inacabable juego de crear un hilo conductor que vuelve el sentido en el desbordamiento.

Los trabajos presentes en esta sala operan de ese modo, bajo aquel principio fundamental del Atíos, que dentro del arte del siglo XX demostró con profusión que la facultad de la imaginación es, sobre todo, potencia de montaje.

La capacidad de crear imágenes pasa por asumir que estas no son en absoluto objetos reificados y estáticos. Lejos del cuadro único, las imágenes surgen y habitan en las relaciones; son arborescencias, cadenas significantes siempre en movimiento penetrando el estenope del ojo. Toda una estirpe de artistas se ejercita en el ámbito de la mesa de montaje, el campo de juego de lo inagotable, abierto al desplazamiento y a la profusión del encuentro.

III

Editing Desk

It is precisely in the middle of a flood of images, proper to a society founded on the principle of accumulation, where we can most forcefully pose the question: What images are missing? The superfluous ones we already know, because we live with them. They establish a particular order in the world insofar as they instrumentalize the discourses responsible for the social construction of reality.

From the field of art practice, the programmatic task of throwing light on blind spots, the hidden constellations on the living map of the visible, responds to no other purpose than being able to truly imagine.

Making visible the overlooked or forgotten, old and new colonial structures, geographies of violence and appropriation. To give an image to what is neither thought nor conceived. It is in this lack or missingness where the unfinished play of creating a common thread that would give meaning to the excess is actually activated.

The works on view in this room operate in this fashion, under the guiding principle of the Atíos, which within twentieth-century art profusely demonstrated that the power of the imagination is, above all else, the power of editing.

The ability to create images is contingent on accepting that they are in no way refined or static objects. Far from unique, images come into being and dwell in relationships; they are arborescence, chains of meaning always in motion, penetrating the pinhole of the eye. A whole lineage of artists is at work at an editing desk, the field of play of the inexhaustible, open to displacement and a wealth of encounters.







III. Editing Desk

It is precisely in the middle of a flood of images, proper to a society founded on the principle of accumulation, where we can most forcefully pose the question: What images are missing? The superfluous ones we already know, because we live with them. They establish a particular order of the world insofar as they instrumentalize the discourses responsible for the social construction of reality.

From the field of art practice, the programmatic task of throwing light on blind spots, the hidden constellations on the living map of the visible, responds to no other purpose than being able to truly *imagine*.

Making visible the overlooked or forgotten; old and new colonial structures, geographies of violence and appropriation. *To give an image* to what is neither thought nor conceived. It is in this lack or *missingness* where the unfinished play of creating a common thread that would give meaning to the excess is actually activated.

The works on view in this room operate in this fashion, under the guiding principle of the *Atlas*, which within twentieth-century art profusely demonstrated that the power of the imagination is, above all else, the *power of editing*.

The ability to create images is contingent on accepting that they are in no way reified or static objects. Far from unique, images come into being and dwell in relationships; they are arborescence, chains of meaning always in motion, penetrating the pinhole of the eye. A whole lineage of artists is at work at an editing desk, the field of play of the inexhaustible, open to displacement and a wealth of encounters.

Gerhard Richter

Kanarischen Landschaften II, 1971

Heliogravado sobre papel, a partir de fotografía /
Heliogravure on paper, from photography
Colección Arte Centro de Fotografía Isla de
Tenerife, TEA Tenerife Espacio de las Artes,
Cabildo Insular de Tenerife

Patricia Dauder

Prensa I, 2005

80 diapositivas en proyección / 80 slides on projection

Colección COFF Ordóñez-Falcón de Fotografía / COFF (Ordóñez Falcón Photography Collection)

TEA Tenerife Espacio de las Artes

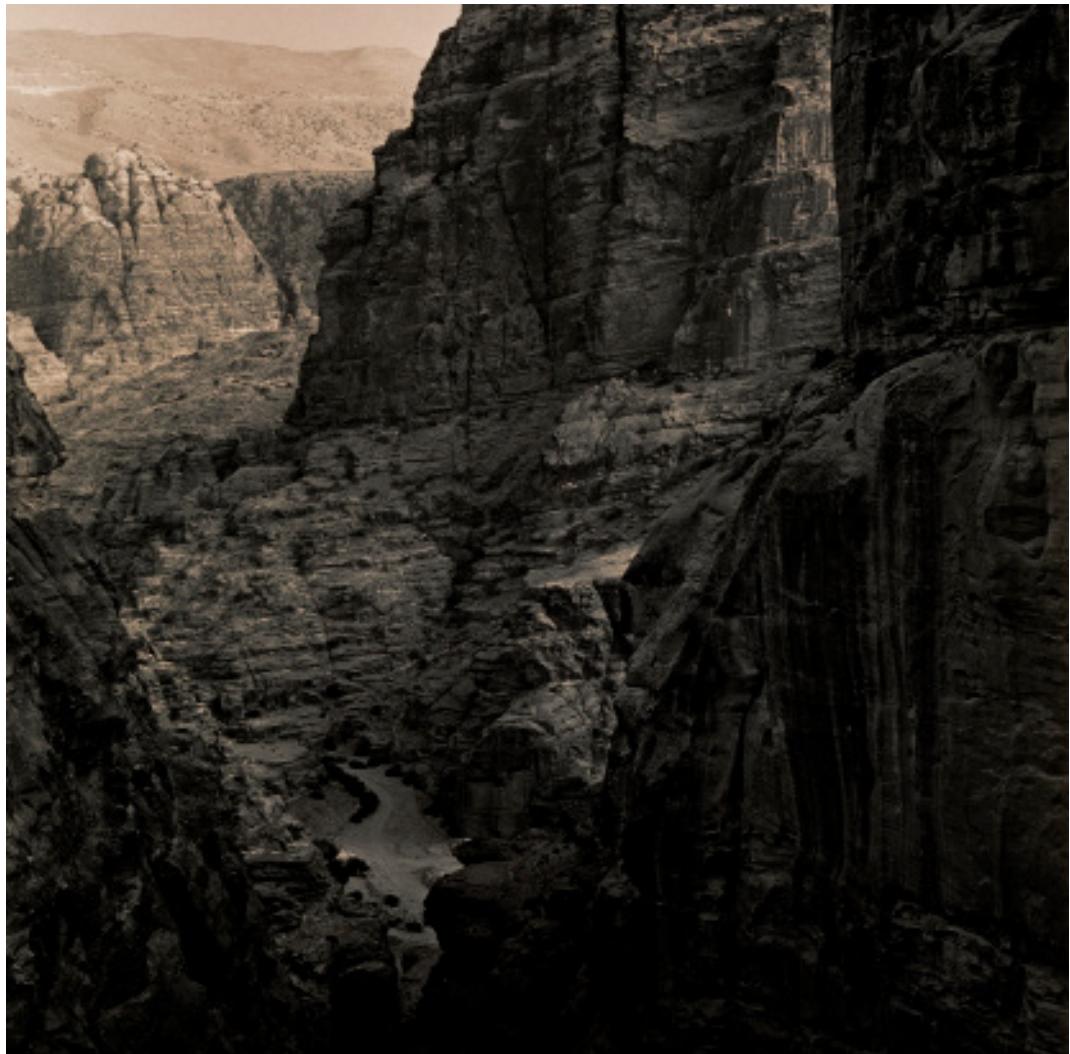
Cabildo Insular de Tenerife

Copia de exhibición cortesía de ProjecteSD / Exhibition copy courtesy of ProjecteSD

Esta obra es una selección de 80 imágenes que la artista recorta durante dos años de diversos periódicos. Este proceso de selección atendió a aspectos formales, y la mayor parte de las fotografías tienen un componente estructural y orgánico que es consecuencia de una acción. Las imágenes han sido recortadas a partir de otras de mayor tamaño, eliminando por tanto en el proceso el contexto original, por lo que aquello que le daba significado ha desaparecido. Lo que vemos ahora son detalles, formas o eventos sin un referente que los contextualice, aunque en algunos casos si podemos intuir el encuadre originario. Esto es lo que la artista llama el proceso de neutralización de la imagen, al convertirla en un elemento independiente del mensaje inicial. Durante estos años Patricia Dauder, que trabaja con una diversidad de medios y soportes, centra su atención en las cualidades de la diapositiva como una manera de escapar del espacio confinado de la hoja de papel o la pared.

This work is a selection of 80 images the artist cut out from various newspapers over the course of two years. The process of selection was based on formal aspects, and the vast majority of the photos have a structural and organic component that is the consequence of an action. The images were cropped from larger photos, in the process thereby eliminating the original context, in such a way that what once gave it meaning is no longer there. What we see now are details, forms or events without a reference that would contextualize them, though in some cases we can intuit the original framing. This is what the artist calls the process of neutralization of the image, by converting it into an element independent from the initial message. During these two years Patricia Dauder, an artist who works across a diversity of mediums and supports, focused her attention on the qualities of the slide format as a way of eschewing the confined space of the sheet of paper or the wall.





1

Emmet Gowin

Gelatino-bromuro virado / Gelatin silver print

Colección COFF Ordóñez-Falcón de Fotografía / COFF (Ordóñez Falcón Photography Collection)

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Cabildo Insular de Tenerife

1 *Wadi, Siyagh, Petra, Jordan, 1982-1990*

2 *Natural Drainage Systems Near the Palo Verde Nuclear Power Station, 1988*

En estas fotografías de Emmet Gowin podemos ver ejemplos de uno de los subgéneros más representativos de su trayectoria: la fotografía aérea. Aunque inicia su carrera en los años 60, en realidad hace sus primeras tomas con sólo 16 años, y es conocido en los años 70 por los íntimos retratos de su mujer Edith Morris y su círculo familiar, no es hasta los años 80 en los que comienza a practicar la fotografía aérea. En ellas centra su atención en el impacto del ser humano sobre la superficie terrestre.



2

Aquí en la imagen superior derecha vemos el efecto de la erosión en los sistemas de desagüe de la central nuclear de Palo Verde. La contradicción entre la belleza del paisaje y la devastación de la acción humana está en el epicentro de su léxico. A la izquierda vemos una gelatina perteneciente a su serie Petra, que publica en formato de fotolibro en 1986.

In these photos by Emmet Gowin we can see some examples of his aerial photography, one of the most representative subgenres in his overall practice. Though he began his career in the 1960s, he in fact took his first photos at the age of just sixteen, before he came to public attention in the 1970s for his intimate portraits of his wife Edith Morris and his immediate family. Then, in the 1980s he began to practice aerial photography in which he focused his attention on the impact of human beings on the natural environment. Here, in the image on the top right, we can see the effect of erosion caused by the drainage systems of the Palo Verde nuclear power plant. The contradiction between the beauty of the landscape and the devastation of human action is at the very core of his lexicon. On the left we see a gelatin silver print from his Petra series, which he published as a photobook in 1986.



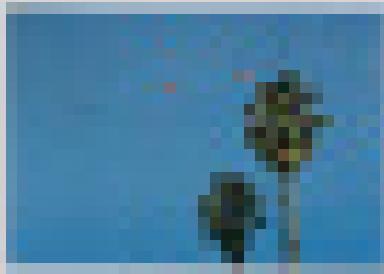
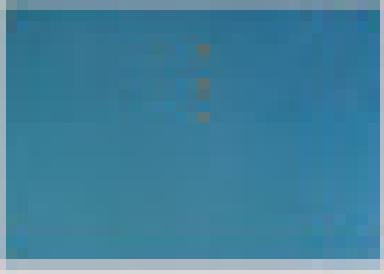
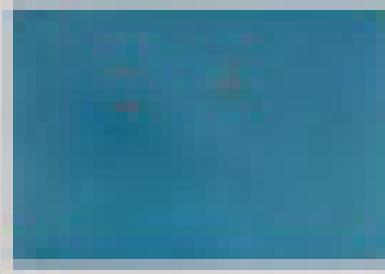
John Baldessari

Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of Thirty-Six Attempts), 1973

Fotografía / Photography

Colección Los Bragales / The Bragales Collection

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife




Gerhard Richter
Kanarischen Landschaften II, 1971

Heliogravado sobre papel, a partir de fotografía / Heliogravure on paper, from photography

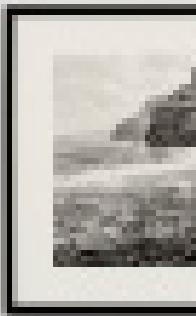
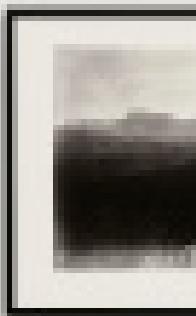
Colección Arte Centro de Fotografía Isla de Tenerife, TEA Tenerife Espacio de las Artes

Cabildo Insular de Tenerife

Gerhard Richter ha prestado una especial atención al grabado durante su carrera. La técnica que emplea esta vez es el resultado de la exposición a la luz solar de las planchas. El paisaje de las Islas Canarias y, en general, el paisaje es un género que aparece repetidamente en su obra. Existen dos versiones de esta serie realizada en 1971, la otra versión fue realizada en color con una técnica similar. En estos grabados el artista parte de fotografías que toma él mismo en un viaje a las islas. La versión en color forma parte de su obra monumental *Atlas*, una compilación de todo tipo de imágenes que Richter empieza a coleccionar en 1962 y que está en continua evolución. Entre estas imágenes y sus pinturas de paisajes existe una clara cercanía, si observamos atentamente estos grabados podemos interpretarlos como el levantamiento de un plano donde vemos un cuadro en la pared de la galería. El artista ha estado vinculado con las Islas Canarias, donde llega a mantener un estudio en la isla de Gran Canaria.

Throughout his career Gerhard Richter has lent great importance to printing. The technique he employed on this particular occasion started by exposing photographic plates to sunlight. The landscape of the Canary Islands, and landscape in general, is a genre that makes a regular appearance in his work. There are two versions of this series made in 1971, with the other one being made in colour using a similar technique. For these prints the artist used photos he has taken himself on a trip to the islands. The version in colour is part of *Atlas*, his monumental compilation of all kinds of images which Richter started to collect in 1962 and which is still growing today. There is an obvious connection between these images and his landscape paintings, and if we observe these prints closely we can interpret them as blueprints for a painting we can almost imagine on the gallery wall. The artist has close links with the Canary Islands, and keeps a studio in Gran Canaria.





Manuel Martín González

10 fotografías / 10 photographs

Impresión digital a partir de negativo original / Digital prints from original negative

Instalación fotográfica. Concepción y desarrollo Teresa Arozena / Photographic installation. Concept and development Teresa Arozena

Fondo Manuel Martín González. Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife,
TEA Tenerife Espacio de las Artes

Cabildo Insular de Tenerife

1. Sin título. [Acantilados de Los Gigantes, Tenerife], c.1940-1950
2. «Cumbres de Anaga» de Martín González, c.1950
3. Sin título. [Parque Nacional del Teide, Tenerife], c.1933-1950
4. «Barranco de Maska» de Martín González, c.1950
5. «Riscos de Teno» de Martín González, c.1950
6. «Roque Bentayga» de Martín González, c.1950
7. Sin título. [Parque Nacional del Teide, Tenerife], c.1940-1950
8. «Costa de Tenerife» de Martín González, c.1950
9. «Tarajales de Puerto de Cabras» de Martín González, c.1950
10. Sin título, c.1940-1950



El proceso creativo de Manuel Martín González revela con nitidez un hecho que se encuentra en la raíz de toda imagen, y en la historia misma de la representación: la imbricación radical del medio fotográfico con el pictórico. Estas imágenes ensambladas a partir del fondo Martín González, perteneciente a la Colección CFIT, proponen un breve acercamiento al *modus operandi* del autor y a su particular atlas de fotografías, en el que se cruzan distintos tiempos de su proceso. De una parte la peculiar manera de pintar y estudiar la orografía desértica y volcánica a partir de las fotografías de paisajes del sur isleño, que transfiere posteriormente a pinturas al óleo, para luego re-fotografiarlas a su vez en imágenes en blanco y negro. Concurren todas juntas en una extraña colección de áridos paisajes que pertenecen a un periodo socio-histórico marcado por la dictadura.

Manuel Martín González's creative process clearly reveals something that can be found at the root of every image, and indeed the very history of representation, namely, the radical and inextricable intertwining of the mediums of photography and painting. These images, assembled from the holdings of Martín González in the CFIT Collection, propose a brief rapprochement with the artist's *modus operandi* and his personal atlas of photographs, which overlap different times within his process. First of all, his personal way of painting and studying the desert and volcanic orography using photos of landscapes from the south of the island, which he later transfers to oil paintings, only to then re-photograph them in turn in black-and-white images. They all coalesce together in a strange collection of arid landscapes that belong to a socio-historical period marked by Franco's dictatorship in Spain.



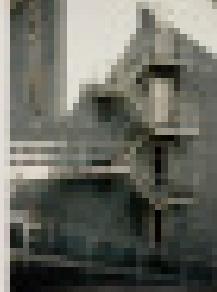




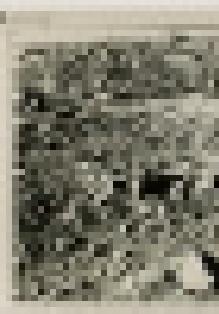
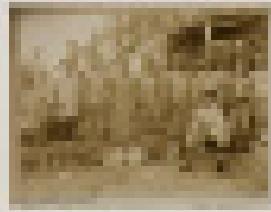




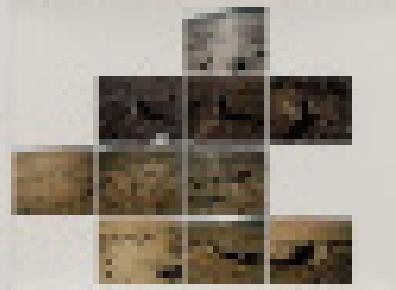
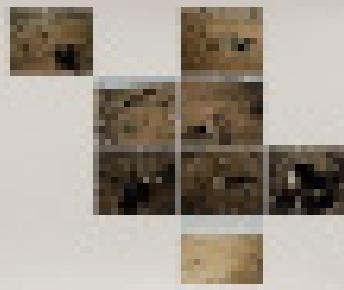




ARTISTS IN THE WORKS



ARTISTS IN THE WORKS



El tráfico de la Tierra

Xavier Ribas, Louise Purbrick e Ignacio Acosta en conversación con Marta Dahó

Esta conversación con Xavier Ribas, Ignacio Acosta y Louise Purbrick se enmarca en el contexto de Fotonoviembre con la presentación del proyecto *El tráfico de la Tierra* en la exposición *Reensamblaje*, comisariada por Teresa Arozena. La idea de paisaje como dispositivo constituye el eje discursivo de esta muestra colectiva que articula diversos proyectos artísticos especialmente significativos para pensar las problemáticas surgidas en el marco del capitalismo y la globalización.

Marta Dahó: *El tráfico de la Tierra* participa de este cuestionamiento planteado en la exposición *Reensamblaje* partiendo de un ámbito temático claramente definido: el que marca la industria extractiva de dos minerales –el nitrato y el cobre– entre dos países –Chile y Gran Bretaña– en un arco de tiempo que se extiende desde el siglo XIX hasta el XXI. A partir de estos puntos referenciales, el resultado de vuestras investigaciones ha alcanzado una dimensión extraordinariamente amplia con ramificaciones muy profundas. Con el propósito de abordar la circulación de estos minerales y su transformación en capital no solo señaláis puntos de conexión clave entre aspectos de orden económico, político, social y cultural, también habéis logrado encontrar registros visuales fundamentales en la historia del trabajo obrero, así como evidenciar ausencias y vacíos igualmente relevantes. ¿Cómo surge la idea inicial de este proyecto?

Xavier Ribas: La investigación comienza con el hallazgo en 2009 de *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899*, un álbum fotográfico perteneciente a los fondos del Museo Universidad de Navarra (MUA), en Pamplona, donde me encontraba trabajando en un encargo fotográfico por invitación de los directores artísticos del MUA, Valentín Vallhonrat y Rafael Levenfeldt. El encargo implicaba investigar en la colección de fotografía histórica del museo con vistas a crear un nuevo corpus

de obra para su incorporación a la colección. *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* es un álbum de 92 fotografías con pies de foto manuscritos en inglés, que documentan los trabajos de extracción de nitrato en el desierto de Atacama, cerca de la ciudad portuaria chilena de Iquique. Las fotografías fueron tomadas en 1899, como indica el título del álbum, que fue enviado al año siguiente desde Chile a Londres como un «suvenir» con el que obsequiar a Henry Hucks Gibbs, Lord Aldenham, quien, además de director del Banco de Inglaterra, dirigía por entonces Antony Gibbs & Sons, la mercantil londinense propietaria de Alianza.

Cuando me topé con aquel álbum en la colección del museo sabía de la industria de los nitratos por la cantata *Santa María de Iquique*, escrita en 1969 por el compositor chileno Luis Advis, que interpretaba el grupo folk Quilapayún. La cantata cuenta la historia de la matanza en 1907 de trabajadores de nitratos en la ciudad portuaria de Iquique a manos del ejército chileno, durante una huelga por la mejora de las condiciones de trabajo en las minas de nitrato del desierto de Atacama. La cantata alcanzó gran popularidad en Chile a comienzos de los setenta, cuando el gobierno de Unidad Popular del Presidente Salvador Allende comenzó a reivindicar el desierto de Atacama y a los trabajadores del nitrato como lugar de origen y antepasados directos del movimiento obrero y de la izquierda en Chile. La cantata llegó a España con los ecos de las detonaciones del golpe militar del General Augusto Pinochet en 1973, incorporándose rápidamente al paisaje sonoro de la lucha por la democracia en España. El golpe pilló a Quilapayún de gira en Francia representando la cantata, y ahí permanecerían sus componentes exiliados durante años. Tres meses después del suicidio de Allende, el 11 de septiembre de 1973, el Almirante Luis Carrero Blanco, presidente del gobierno español por designación del propio dictador Franco en sus últimos días, murió a consecuencia de la explosión de una bomba creada con fertilizantes y activada por comandos de ETA en Madrid. De ahí que, en cuanto vi el álbum en Pamplona, sintiera una conexión inmediata con las fotografías, que me transportaron directamente a los inicios de mi adolescencia, cuando Quilapayún sonaba a todo volumen en mi reproductor de cassetes en la trastienda del café que mis padres tenían en Poblenou, donde vivía por entonces. Por otro lado, en 2009 conocía ya Bishopsgate Street, adonde el álbum de fotos había llegado en julio de 1900. En 2000, cuando me trasladé al Reino Unido, comencé a fotografiar puertas de bancos y de instituciones financieras de la City de Londres, una serie de ocho fotografías titulada *Thresholds* que tiempo después incluí en *Sanctuary*, un libro que publiqué en 2005. En 2009, cuando empecé a pensar en el álbum de Alianza, Ignacio estaba terminando su máster de fotografía en la Universidad de Brighton, donde Louise y yo somos profesores. Ignacio estaba empleado por la universidad como asistente mío durante los dos primeros viajes de investigación, quizás tres, que hice a Chile. Louise, a quien conocí en una de mis primeras presentaciones del álbum en Navarra a colegas universitarios, tardó muy poco en elaborar y tramitar una solicitud de ayuda con el Arts and Humanities Research Council (Consejo para la Investigación en Artes y Humanidades), que nos fue concedida

en 2012. Al principio, la investigación se había centrado exclusivamente en el nitrato, pero en el momento de obtener la beca, Ignacio empezaba a investigar las geografías del cobre como parte de su doctorado, y las investigaciones y escritos de Louise se ampliaron desde la cultura material y las representaciones fotográficas del nitrato, a la circulación global del nitrato y el cobre.

Pero volvamos al álbum *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899*. En la última página lleva adherida una carta de J. I. Smail, un empleado de Henry Hucks Gibbs fechada el 18 de julio de 1900 y escrita a mano en un folio plegado, que lleva impresa en tinta negra la dirección de la oficina de la empresa en Londres: 15 Bishopsgate Street Within, E. C. En el pliegue interior de la carta, Henry Hucks Gibbs registró de puño y letra la respuesta que debía enviar a al Sr Smail en agradecimiento por el álbum. En su carta, Smail presentaba el álbum a Lord Aldenham como «suvenir de la última, y esperemos que no por ello menos importante, de nuestras oficinas de nitratos», a lo que Gibbs responde con loas a las excelentes fotografías de Alianza «que componen un magnífico volumen», transmitiéndole sus expectativas de que el negocio genere «resultados igual de magníficos». Esa correspondencia entre las respectivas magnificencias de las fotografías y el capital formulada por Lord Aldenham, propietario de minas en Chile, que sentado tras su mesa de despacho en Londres registra sus propias palabras a uno de los empleados de su empresa, nos proporcionaba un punto de partida. El sucinto y amable intercambio epistolar ilustra con elocuencia la posición de los inicios de la fotografía industrial dentro de un capitalismo colonial centrado, como en este caso, en negocios industriales extractivos en manos de capitalistas extranjeros residentes en tierras lejanas.

Los británicos estuvieron implicados en la explotación de nitratos en Chile durante el periodo que se extiende de la década de los setenta del siglo diecinueve a los años veinte del siguiente siglo. Se trata de un periodo determinado por los efectos de dos guerras: la guerra del Pacífico (1879-1884), en la que empresas mercantiles y capitales de riesgo británicos se hicieron con concesiones de nitratos devaluadas por la guerra, y la Primera Guerra Mundial (1914-1918), cuya conclusión condujo a un declive lento, pero sostenido, de las exportaciones mundiales del nitrato de Chile. Aunque en un principio el nitrato de Chile se comercializó como fertilizante natural, se empleó también para fabricar explosivos. De ese modo, su composición química servía para acelerar el crecimiento de vida en la agricultura y, al mismo tiempo, como fuente de destrucción y muerte en la guerra. El armisticio de 1918 llevó a las plantas químicas alemanas a cambiar su producción de municiones destinadas a la guerra mundial por la de fertilizantes dirigidos a los mercados mundiales. Las consecuencias fueron una caída del valor de las acciones de nitratos en la Bolsa de Londres, el cierre de las minas de nitratos del desierto de Atacama, el abandono de las localidades dedicadas a esa industria y la dispersión de las comunidades de trabajadores empleados en ella. El capital pasó a otras cosas. Debemos, no obstante, señalar que los británicos se han mantenido

presentes en la minería chilena hasta nuestros días, dedicados principalmente a la extracción y distribución global del cobre y, ahora, del litio. En consecuencia, nuestro proyecto ha examinado las correspondencias entre las dos formas de extracción –nitrato y cobre– en el pasado y el presente. Yo diría, sin embargo, que a día de hoy el proyecto *Traces of Nitrate* (Los rastros del nitrato) gira en torno a ese álbum de Alianza, tan bien guardado en el archivo del museo de una universidad española.

M.D. En su formato expositivo *El Tráfico de la Tierra* se presenta como una suerte de ‘reensamblaje’ de imágenes y textos surgidos de vuestras investigaciones en común. A su vez, este trabajo colaborativo también se ha concretado en proyectos de carácter autoral: *Nitrato*, de Xavier Ribas, *Copper Geographies* (Las geografías del cobre), de Ignacio Acosta, y los ensayos de Louise Purbrick. La noción de montaje, de puesta en relación de una narrativa fragmentada, me parece que juega un rol fundamental en vuestra forma de trabajar, así como en la propia formalización de *El tráfico de la Tierra*. Su presentación, siendo *site-specific*, traza nuevas relaciones de sentido en cada emplazamiento donde se presenta. Visualmente, además, vuestra modulación del formato reticular tiene algo de explosión cuyos fragmentos han sido rigurosamente ordenados. ¿Qué os permite articular este dispositivo de presentación?

X.R. *El Tráfico de la Tierra* es un ensamblaje de las distintas líneas seguidas hasta la fecha por nuestro trabajo con el nitrato y el cobre, y los procesos históricos que *encierran*. Con esto no aludo exclusivamente a su materialidad, como si fuera algo dado, sino más específicamente a sus procesos de devenir, a sus transformaciones de minerales a mercancías y capital. Ese ensamblaje de documentación multiforme de paisajes alterados, lugares de resistencia y violencia, lugares de abandono y lugares de patrimonio, de las formas en las que el desposeimiento sucede en un lugar y de acumulación de riqueza en otro, aspira a visibilizar la interdependencia de los procesos históricos, las geografías y las transformaciones materiales del nitrato y el cobre. Algunos de los lugares y objetos que hemos documentado, por ejemplo, el mango de una pala recogida de un vertedero en Alianza, una localidad dedicada antiguamente al nitrato, estaban hechos añicos o se habían, simplemente, esfumado hacia tiempo, como las sedes de las antiguas empresas de nitratos de la City de Londres. El propio nitrato escapa a la visibilidad; desaparece de nuestra vista en los terrenos agrícolas de Europa y otros lugares, o en el aire, con las explosiones de los campos de batalla del frente occidental. Mientras, el cobre vive encerrado y encapsulado en los artilugios y máquinas más corrientes de nuestra cotidianidad. Por consiguiente, la pregunta era cómo convertir en imagen esas desapariciones, o las comunidades dispersas de trabajadores del nitrato, o las invisibles redes financieras del nitrato y el cobre.

El proyecto fue avanzando, estudiando los lugares, documentos e historias que iban surgiendo de entre una dispersión de paisajes, archivos, acontecimientos, individuos y comunidades. Esos estudios, que en *El Tráfico de la Tierra* se

plasman en imágenes y textos, apuntan a lo que ha sobrevivido, a aquello que fue rescatado, preservado, archivado, o tuvo que permanecer o sobrevivir durante décadas entre escombros, para salir después totalmente indemne o desapareciendo sin más. Nuestro trabajo se ha conformado como una acumulación de fragmentos, de las cosas que nos han ido saliendo al paso, pero también de las desapariciones que hemos constatado, los borrados, los vacíos. En *El Tráfico de la Tierra* la composición de esos fragmentos adopta una estructura reticular; como en un montaje, se trata de una imagen compuesta de fragmentos, en la que cada elemento, cada materia o ausencia examinadas, resultan esclarecedores. En la retícula, las imágenes y los textos establecen conexiones entre tiempos pasados y presentes y espacios distantes y cercanos, de una forma no lineal. La estructura en retícula es relacional, y la persona que la observa se ve obligada a cubrir el área de y entre los elementos presentes en las filas y columnas, a convertirlos en una composición propia mientras avanza por ellos, tejiendo su comprensión, quizás como cuando caminamos entre ruinas, deteniéndonos entre los fragmentos, habitando los vacíos. La relationalidad de la retícula fuerza al espectador a moverse de elemento en elemento, de una imagen a otra, de un texto a otro texto, de una imagen a un texto, y así sucesivamente, asumiendo su multiplicidad al pasar de las imágenes/objetos/textos individuales a sus procesos históricos, a sus constelaciones. Cada elemento de la retícula es una *aproximación* al nitrato y al cobre como minerales, mercancías, fuerza de trabajo, capital, residuo, patrimonio, etc. La composición muestra una imagen caleidoscópica que hace al mismo tiempo visible la labor documental. Sentíamos que necesitábamos poner el proceso de investigación, que en las piezas de arte visual suele quedar oculto entre bastidores, en un primer plano, resaltando con ello no solo los hallazgos de nuestra investigación, sino también nuestras tareas y metodologías investigadoras, dando visibilidad a los espacios e instituciones en los que llevamos a cabo nuestra investigación, a los libros y ensayos que leímos, y al manejo de objetos y documentos en colecciones, bibliotecas, paisajes y archivos. Con ello, en *El Tráfico de la Tierra*, esas piezas autorales que tú mencionas, y que los tres hemos presentado individualmente en exposiciones y publicaciones, se reconstituyen como elementos de una pieza colectiva junto con el contexto añadido.

M.D. Para definir el enfoque metodológico que ha caracterizado vuestro trabajo, Carles Guerra ha hablado de «dispositivo documental»¹, refiriéndose a cierta forma de interrelacionar distintos materiales, voces, archivos visuales, escritos, inventarios y artefactos diversos que trascienden la toma fotográfica como único recurso. Asimismo, desde una perspectiva temática, vuestras investigaciones vinculan también dos circuitos escindidos por la historia: la circulación global de imágenes y la circulación de capital y mercancías. A propósito de este enfoque

¹ Carles Guerra, «El despliegue del dispositivo documental», en Ribas, Xavier, *Nitrato* (cat. exp.), Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2014, pp. 13-18.

quizás podríais comentar vuestra referencia a Allan Sekula, cuya obra también está presente en la exposición *Reensamblaje*, y al cual en cierto modo rendís homenaje a través del título de vuestro proyecto al evocar su célebre artículo ‘The Traffic in Photographs’ (1981).

Louise Purbrick: Aunque lo elegimos con muchísimo cuidado, el título de nuestra instalación, *El Tráfico de la Tierra*, es en cierto modo puramente descriptivo y carece de sofisticación teórica. Hablamos del nitrato y el cobre, dos sustancias de la tierra que conforman el núcleo del proyecto y están, eso sí, presentes de alguna forma en cada una de las 336 imágenes y textos. Los dos minerales se extraen de estratos geológicos ocultos en los límites fronterizos de Chile, unos límites que se adentran por antiguos territorios peruanos y bolivianos que pasaron a manos chilenas tras la Guerra del Pacífico, también llamada Guerra del Nitrato. El nitrato y el cobre se extraen industrialmente y son exportados tras un procesamiento industrial básico, mercantilizados como cosas y rarificados como acciones bursátiles. A pesar de la sofisticación que supone la globalización de mercados a la que se ha llegado por el avance del capital a lo largo de los siglos diecinueve, veinte y veintiuno, todos esos intercambios de bienes variados y cada vez más complejos, todos esos alimentos de sabor reforzado en cuya producción se han empleado fertilizantes que aceleran su cultivo, todos esos largos cables de cobre al servicio de nuestras comunicaciones digitales instantáneas, todos esos millones de píxeles que se deslizan por las pantallas de nuestros teléfonos móviles... A pesar, digo, de todo eso, el cobre y el nitrato no son más que unas sustancias de la Tierra que han sido, simplemente, desenterradas y transportadas a lo largo de su superficie. Es una realidad brutal que pone de manifiesto la desigualdad del mundo capitalizado, colonizado. Los minerales se sacan de tierras colonizadas en las periferias y se apilan en grandes montones en los centros metropolitanos del colonizador; los materiales son arrancados y nunca se devuelven, mientras su valor material e inmaterial, físico y económico como sustancias y como acciones bursátiles se acumula lejos de su lugar originario en el interior de la Tierra. John Bellamy Foster y Brett Clark calificaron este proceso de «fractura metabólica» antes de que el término «extractivismo» se incorporara a nuestros vocabularios críticos.²

El título de *El Tráfico de la Tierra* y la obra en sí afirman la materialidad del nitrato y el cobre. Las imágenes fotográficas certifican la presencia histórica de los dos minerales, no obstante su escasa visibilidad, y hasta su invisibilidad, a primera vista. Las imágenes del valle del Bajo Swansea, en Gales, de Ignacio; las tomadas por Xavier en Bishopsgate, en la City de Londres, o las mías de documentos de los London Metropolitan Archives, apuntan directamente a las formas físicas del

² Brett Clark y John Bellamy Foster, «Ecological Imperialism and the Global Metabolic Rift: Unequal Exchange and the Guano/Nitrates Trade», *International Journal of Comparative Sociology*, 50, 3-4 (2005): pp. 311- 334.

cobre y el nitrato tras su extracción. Nada desaparece completamente. Siempre queda un rastro. Ya no se funde cobre chileno en Gales, pero el proceso de ecologización de la zona ha dejado al descubierto los rentables y contaminantes efectos de esa actividad. Las oficinas de Antony Gibbs & Sons a las que el álbum *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* llegó siguiendo la ruta del propio nitrato, desaparecieron hace mucho, pero las especulaciones de esa mercantil británica, sus conocimientos y experiencia en la extracción de los minerales, la exportación y el negocio del propio dinero, mantuvieron la posición de Londres como centro mundial del intercambio de capitales y de los mercados bursátiles. Bajo sus tapas jaspeadas, sus libros de contabilidad encierran las cifras, los signos numéricos, de una economía de extractivismo.

Ni que decir tiene, el foco de Sekula –hablo de su foco como fotógrafo y como crítico de fotografía– subyace tras el título de *El Tráfico de la Tierra*, y de la propia obra. En «Photography Between Labour and Capital» (1983), Sekula despliega una serie de argumentaciones conectadas a las que hemos recurrido una y otra vez para entender los paisajes y los archivos de las minerías del cobre y el nitrato. Que la fotografía está obligada a documentar el funcionamiento del capital es, para mí, la observación más importante de Sekula y la que sirve de base a gran parte de su trabajo crítico. Esa documentación sobre el funcionamiento del capital puede tener valor expositivo o usarse con fines publicitarios, pero no era esa su función inicial: están ahí, simplemente, para registrar cómo el capital da forma al mundo y se asegura de establecer su propio dominio sobre él. Sekula defiende la existencia de una relación específica entre la fotografía industrial y el capitalismo monopolista, una relación que se vuelve visible y tangible en los álbumes que registran las oficinas de nitratos de Antofagasta y Tarapacá. La fotografía de la rica topografía de las rocas de caliche que contenían nitrato de sodio, de las herramientas y máquinas que se empleaban para extraerlo, de los paisajes industriales a base de salas de máquinas, naves de producción, tanques de refrigeración, líneas férreas y almacenes de exportación que muestran el alcance de las operaciones mineras y de los humanos y animales que trabajaban en ellas, giraba en torno a la formación de combinaciones con las que trabajaban los productores de nitratos a finales del siglo diecinueve y principios del veinte. Las combinaciones de nitratos eran monopolios, y las compañías de nitratos de Londres y Liverpool, empresas monopolistas. Pero la fuerza de trabajo está, inevitablemente, presente en las imágenes. El cuerpo humano organizado en producción industrial forma parte de la forma en la que se enmarca el mundo para el capital, o como capital. Dentro de ese marco, la dignidad del trabajo, particularmente del trabajo manual, no siempre puede soslayarse u ocultarse. La búsqueda que Sekula lleva a cabo en el archivo fotográfico del capital monopolista de figuras que dan muestras de dignidad humana, tanto en su resignación como en su resistencia, frente a las dificultades del trabajo industrial, es lo que da forma, no solo a *El Tráfico de la Tierra*, sino a la totalidad del proyecto de *Traces of Nitrate* (Rastros de nitrato). Los movimientos socialistas y anarquistas chilenos

nacieron en las minas y puertos de nitratos –algo que un trabajo fotográfico contemporáneo de retorno a esos lugares permite constatar–, pero en la explotación del pasado resuenan ecos del futuro. El entrecruzamiento de tiempo y espacio en la retícula que conforma *El Tráfico de la Tierra* constituye o reconstituye las constelaciones, recurriendo a un concepto de Walter Benjamin, permitiendo la contemplación simultánea de formaciones históricas. Tu pregunta me anima a volver a leer «The Traffic in Photographs» (1981), un escrito que adquiere más relevancia aun frente a un capital global contemporáneo que no está definido ya por monopolios, aunque no hayan dejado de existir, sino por formas inmateriales, como la deuda o el conocimiento digital. «Es evidente que la fotografía surgió y se propagó como un modo de comunicación dentro del contexto amplio de un *orden mundial* capitalista en desarrollo».³ Puede que sea evidente, pero quizás haga falta recordarlo una vez más.

M.D. Ambos señaláis la necesidad de plantear la fotografía como una práctica al servicio de una interpretación materialista de la historia; interconectando aspectos vinculados a la industria extractiva, como el colonialismo y su legado en los conflictos actuales. No obstante, como también habéis mencionado, *El tráfico de la Tierra* se centra precisamente en dos minerales que desaparecen después de su uso, con la dificultad añadida que supone trabajar desde una perspectiva transhistórica tan amplia. Aunque es verdad que todo deja un rastro, algo extraordinario de vuestro proyecto es el modo cómo vais bordeando lo ausente y aquello que ha desaparecido de tal forma que vuelve a configurarse su presencia para ser atendida; reconocida. En lo que concierne a una práctica fotográfica ‘expandida’, como la que habéis desarrollado, ¿qué implica trabajar con aquello que se volatiliza o se disuelve, como el nitrato, o que es poco visible porque está en el interior de muchos aparatos electrónicos, como el cobre? ¿En qué medida la fotografía puede ser útil como instrumento de investigación para identificar y comprender aquello que en el pasado no pudo ser registrado o cuyo registro fue destruido?

L.P. Siempre surgen registros del pasado de un tipo u otro, pero el del colonialismo lo encontramos a menudo en signos de ausencia o en piezas fragmentarias. La escala del extractivismo que dirige la economía del proyecto colonial siempre fue descomunal; conforma la topografía, ecología y geología de paisajes enteros: los cráteres y túneles de las explotaciones mineras alteran las profundidades y superficies de la Tierra, desviando ríos o dragando valles para facilitar sus procesos. Ese robo ingente, esa pérdida masiva genera una ausencia que no se interpreta con la facilidad con la que interpretamos un acontecimiento histórico con fecha y duración determinadas, y la guerra de desgaste de la extracción suele ocurrir en paisajes muy alejados de los espacios

3 Allan Sekula, «The Traffic in Photographs», *Art Journal*, Vol. 41, No. 1, *Photography and the Scholar/Critic* (Spring, 1981): p. 16.

metropolitanos que guardan los registros, lejos de las sedes principales, de los archivos institucionales o de los museos nacionales del capital global. Ahí solo hay fragmentos. El uso de la fotografía, el dispositivo que define un acontecimiento histórico, que conmemora su trascendencia, que registra la pérdida histórica en paisajes y, quizás, en pedazos de papel perdidos en archivos, constituye una estrategia importante de *El Tráfico de la Tierra* y forma parte de la práctica general de *Traces of Nitrate*. Es «un acto de recuperación», un concepto con el que queremos seguir trabajando, «pensando», en nuestros proyectos futuros.

El poder de la fotografía para reivindicar lo marginal y lo suprimido quizás no debiera sorprendernos. Otra cosa distinta es la inmaterialidad del nitrato y el cobre. El cobre permanece, como señalabas, oculto, y el nitrato resulta invisible cuando se incorpora al terreno como fertilizante o explota en el aire en su uso armamentístico. Puede parecer paradójico, al menos en un primer momento, que, siendo como es una tecnología del realismo, la fotografía vuelva la mirada a lo invisible. Pero el poder de la fotografía es contradictorio: posee fuerza probatoria y es testigo de la historia, aunque todo lo que es capaz de mostrar sea ausencia. El pulsado del botón que libera el mecanismo de obturación, la apertura o cierre del obturador sobre el objetivo o, ahora, la acción de tocar la pantalla con la punta del dedo, es un instante en el tiempo que no volverá a repetirse jamás. La imagen fotográfica es – siempre – la imagen de algo que ya no está. Una tecnología del realismo dedicada a la ausencia. *El Tráfico de la Tierra* despliega esa función, ya desaparecida, de la fotografía de centrar la atención en la ausencia geológica y la pérdida histórica. En el interior de la retícula y en las yuxtaposiciones de *El Tráfico de la Tierra* hay una imagen en la que no hay mucho que ver: un papel de calco azul sobre una hoja de color crema. Hay dos colores más: rojo y gris. Alguien realizó en la hoja de papel unas marcas decisorias a tinta, con el color de la urgencia, y a lápiz: subrayando y punteando. El documento es un inventario de la sede de Antony Gibbs & Sons realizado en 1909, al cierre de sus oficinas en Liverpool. Hay aquí una pérdida local: la retirada de dinero del norte de Inglaterra hacia la capital, en el sur. Pero la explotación de vidas y tierras a gran distancia de las dos ciudades, capitales ambas del comercio colonial, está muy presente. El documento incluye en la lista «dos sillas de caoba con asientos de cuero». El punteo en rojo y gris confirma que fueron enviadas de Liverpool a Londres. ¿Quién se sentaría cómodamente en alguna de las oficinas de aquella opulenta empresa mercantil, mientras unos *enganchados* trabajaban jornadas interminables en el remoto, seco y salado desierto de Atacama a cambio de vales para adquirir bienes en tiendas de la propia empresa? ¿Quién descansaría en aquellos asientos de cuero y apoyaría sus manos en los reposabrazos de caoba, convencido de que su vida valía más que las de otros? Este es un documento de pérdida. El fin de una oficina en 1909 y el fracaso humano de aquellos que se beneficiaban del capitalismo y del colonialismo sin detenerse a mirar las consecuencias de sus actos. Nosotros sí podemos mirar la imagen, cosa que los trabajadores de las minas no pudieron.

Resulta posible, incluso fácil, advertir la materialidad del cobre o del nitrato si priorizamos la búsqueda de la presencia sobre la similitud. Están aquí, mientras conversamos; el cobre transporta la electricidad a mi portátil y sin él no podría formar ni una letra de las palabras que escribo. Y cuando mis ojos se cansan de mirar la pantalla, es el nitrato lo que dirige mis pasos por los campos hiperfertilizados entre el paisaje de acantilados de la ciudad costera del sur de Inglaterra en la que vivo. Lo mismo si hablamos de Tenerife, o de cualquier otro lugar. El monocultivo de la industria agraria contiene rastros de rastros de nitrato de sodio natural del desierto de Atacama, aquel nitrato chileno que dio inicio a una agricultura industrial al servicio de un crecimiento urbano exponencial; y las palabras que compartimos tan rápida y digitalmente contienen restos de cobre chileno, arrancado de la tierra quizás solo hace unos meses, o reciclado una y otra vez desde que se extrajera en el siglo diecinueve. La fotografía puede dirigir nuestra atención a esas presencias opacadas, casi invisibles, del proyecto de extractivismo colonial. Decir que *El Tráfico de la Tierra* es una confrontación con lo invisible sería una manera de describir un proyecto que se centra en las historias concretas y en las materialidades específicas del cobre y el nitrato; pero esas sustancias reflejan además la invisibilidad de otros legados coloniales. Los trasladados violentos de personas y de tierras que caracterizan el colonialismo y el extractivismo han quedado normalizados como diferencia geográfica, que es un tipo de invisibilidad; pero si prestamos atención –la imagen fotográfica puede reclamar nuestra atención– es posible que empecemos a advertir algunos detalles de desigualdad arbitraria.

M.D. *El tráfico de la tierra* ha surgido de extensas investigaciones que se han desarrollado a lo largo de varios años y que, según tengo entendido, siguen en curso. ¿Cómo planteáis las próximas fases de vuestro proyecto investigativo?

Ignacio Acosta: El colectivo *Traces of Nitrate* continúa trabajando conjuntamente en la documentación del extractivismo y en cómo poner esa documentación al servicio del antiextractivismo. Tenemos un proyecto nuevo llamado *Solid Water, Frozen Time, Future Justice* (Agua sólida, tiempo congelado, justicia futura),⁴ título que hemos acortado a *Frozen Future*. Nos lleva de regreso a Chile y al desierto de Atacama, pero en lugar de hacer seguimiento de cómo la herencia de la minería del nitrato ha dado forma al capitalismo del cobre, estudiamos la extracción del litio en paralelo a la del cobre. Lo que hoy conocemos como tecnologías verdes, basadas en la recarga eléctrica de baterías, dependen de esos dos metales que son bombeados y arrancados de la tierra. Pero nos estamos centrando ante todo en el agua, particularmente en la forma sólida del hielo de los glaciares. Las grandes corporaciones están expropiando ingentes cantidades de agua. No solo están desviando aportes acuíferos de los glaciares a sus operaciones mineras, sino que a

⁴ *Solid Water, Frozen Time, Future Justice* cuenta con el apoyo del Arts and Humanities Research Council (AHRC) del Reino Unido.

menudo la sustraen de sus ciclos naturales y la contaminan con residuos mineros. Acabamos de volver de Chile y hemos iniciado un proceso de seguimiento del agua, desde sus fuentes en antiguos orígenes glaciales o acuíferos subterráneos, a su viaje por tuberías, camiones y balsas de relaves. Es un momento interesante para trabajar en Chile, donde los activistas están debatiendo y votando cláusulas de la nueva constitución que incluyen los derechos de la naturaleza, y donde hay quien defiende que esos derechos deben incorporar el control local de uso de los recursos naturales, aunque el término «recursos» no sea, posiblemente, el más adecuado.

Hay, en consecuencia, algunas continuidades políticas e históricas entre *El tráfico de la tierra* y *Frozen Future*, pero el nuevo proyecto amplía nuestras formas de trabajar. En concreto desarrolla nuestros métodos de colaboración con activistas implicados, como nosotros, en la documentación del extractivismo. Hemos estado haciendo fotografías y grabaciones de sonido, tomado imágenes con drones y realizando entrevistas. Nuestra idea es combatir la conquista del futuro por parte del capitalismo a través de sus proyecciones geológicas y sus portafolios de accionistas, y en los próximos meses vamos a debatir cómo hacerlo. Queremos repensar la capacidad de la fotografía como medio con el que registrar acontecimientos pasados y redirigir desde ahí la cámara hacia el futuro. La discusión es otro de los hilos seguidos a partir de *El tráfico de la tierra*: cómo pueden operar nuestras imágenes en contra de las desigualdades globales del extractivismo, cómo pueden intervenir en debates ecológicos sobre justicia climática.



Trafficking the Earth

Xavier Ribas, Louise Purbrick and Ignacio Acosta in conversation with
Marta Dahó

This conversation with Xavier Ribas, Ignacio Acosta and Louise Purbrick took place within the framework of Fotonoviembre and the presentation of the project *Trafficking the Earth* as part of the exhibition *Re-assemblage*, curated by Teresa Arozena. The idea of landscape as a device is at the very core of the discourse of this group show that articulates various artistic projects particularly germane for a rethinking of concerns arising from the context of capitalism and globalization.

Marta Dahó: *Trafficking the Earth* takes an active part in the questions posed by the exhibition *Re-assemblage*, centred on a clearly defined thematic area: the extractivist industry of two minerals—nitrate and copper—between two countries—Chile and Great Britain—in a time span ranging from the nineteenth to the twenty-first century. Starting out from these points of reference, the result of your research has an extraordinarily wide reach with very profound repercussions. With the purpose of addressing the circulation of these minerals and their transformation into capital, you not only underscore key points of connection between aspects of an economic, political, social and cultural order but you have also managed to find fundamental visual registers in the history of working-class labour, as well as evincing equally salient absences and voids. How did the initial idea for the project come about?

Xavier Ribas: The research begins with the encounter back in 2009 of a photographic album *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899*, in the collection of the Museo Universidad de Navarra, in Pamplona, while I was working on

a photographic commission, invited by the MUA's artistic directors, Valentín Vallhonrat and Rafael Levenfeldt. The commission involved researching in the museum's historical photographic collection for the realisation of a new body of work that would be incorporated to the collection. *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* is an album of 92 photographs with hand-written captions in English that document the works of a nitrate mine in the Atacama Desert, near the port town of Iquique, in Chile. As the album title indicates, the photographs were taken in 1899, and the following year the album was sent from Chile to London and presented as a 'souvenir' to Henry Hucks Gibbs, Lord Aldenham. At the time, he was the head of Antony Gibbs & Sons, the London merchant house who owned Alianza, but he also was the director of the Bank of England.

When I first saw the album in the Museum's collection, I knew about the nitrate industry from the cantata *Santa María de Iquique*, written in 1969 by the Chilean composer Luis Advis and interpreted by the folk band Quilapayún. The cantata tells the story of the 1907 killing of nitrate workers in the port town of Iquique by the Chilean army while they were on strike for better working conditions in the nitrate mines located in the Atacama Desert. The cantata was widely popular in Chile in the early 1970s, when the government of Unidad Popular lead by President Salvador Allende began the reclamation of the Atacama Desert and the nitrate workers as the birthplace and forefathers of the Chilean labour movement and the Chilean left. The cantata arrived in Spain as an echo of the detonations of General Augusto Pinochet's 1973 military coup and it quickly became part of the soundscape of the fight for democracy in Spain. Three months had passed since Allende's suicide on the 11th of September 1973, as a result of the coup, when the President of the Spanish government, Admiral Luis Carrero Blanco, put into office by the Spanish dictator himself in his last days, was killed as a result of the explosion of a fertilizer bomb planted by ETA commandos in Madrid. So, when I saw the album in Pamplona, I had an immediate connection to the photographs. They brought me straight back to my early teens, Quilapayún blasting from my cassette player in the back rooms of my parents' cafe in Poblenou where we lived at the time. On the other hand, in 2009 I was familiar with Bishopsgate Street, where the album arrived from Chile in July 1900. When I moved to the UK in the year 2000, I started photographing the doors of banks and financial institutions in the City of London, a series of eight photographs titled *Thresholds* which was later included in my book *Sanctuary*, published in 2005. When I started thinking about the Alianza album in 2009 Ignacio was finishing his MA in Photography at the University of Brighton, where both Louise and I teach, and he was employed by the University as my research assistant for the first two, or maybe three research trips to Chile. Louise and I met in one of my early presentations on the Navarra album to university colleagues and soon after we began drafting an Arts and Humanities Research Council bid, which was awarded to us in 2012. In the very beginnings the research focussed solely on nitrate, but when we received the AHRC award Ignacio started working on the geographies of copper as part of his PhD, and Louise's research and writing extended from

the material culture and photographic representations of nitrate to the global circulation of both nitrate and copper.

But going back to the album *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899*, glued on the last page there is a letter by one of Henry Hucks Gibbs' employees, J. I. Smail, dated 18th July 1900, hand-written in a folded paper with the company's London office address, 15 Bishopsgate Street Within, E. C., printed in black ink. In his letter, Mr Smail presents the album to Lord Aldenham as a "souvenir of our last and hope not least of our nitrate *oficinas*". In the inside fold of this letter, Henry Hucks Gibbs recorded in his own hand-writing the words he must have sent back to Mr Smail in appreciation for the album. Gibbs comments on the excellent photographs of Alianza "which form a very handsome volume" with his expectations that the business might produce "a correspondingly handsome result". The correspondence between the handsomeness of the photographs and that of capital, worded by Lord Aldenham, owner of mines in Chile, sitting at his desk in London taking a record of his own words to one of his company's employees, gave us a point of departure. This brief and gentle epistolar exchange meaningfully indicates the position of early industrial photography within colonial capitalism as it is the case here, of extractive industrial operations owned by foreign capitalists in remote lands.

The British involvement in Chilean nitrate spans from the 1870s to the 1920s. It is a period framed by the effects of two wars, the War of the Pacific (1879-1884) during which British merchant houses and adventure capitalists acquired war-devalued nitrate concessions, and the First World War (1914-1918) after which the global exports of Chilean nitrate began a slow but steady decline. Chilean nitrate was first traded as a natural fertilizer but it was also used in the production of explosives. Its chemical makeup was capable of accelerating the growth of life in agriculture and that of destruction and death in war. From the Armistice of 1918, chemical factories in Germany diverted their production from ammunitions for the world war to fertilizers for the world markets. As a result, nitrate shares devalued in the London Stock Exchange, nitrate mines in the Atacama Desert closed down, the nitrate towns abandoned, labour communities dispersed. Capital moved on. However, the British involvement in mining operations in Chile continues to the present mainly with the extraction and global circulation of copper, and now lithium. Therefore, our project has looked at the correspondences between both forms of extraction, of nitrate and copper, past and present. But the whole of the *Traces of Nitrate* project to date, I would say, has the album of Alianza, tucked away in the archive of a Spanish university museum, at its centre.

M.D. In its exhibition format, *Trafficking the Earth* is presented as a kind of 're-assemblage' of images and texts that came about during your shared research. At the same time, this collaborative work has also been given concrete form in individual authorial projects: *Nitrato*, by Xavier Ribas, *Copper Geographies*, by Ignacio Acosta, and essays by Louise Purbrick. It seems to be that the notion of

montage, the assemblage of a fragmented narrative, plays a critical role in your way of working, as well as in the actual formalization of *Trafficking the Earth*. As it is site-specific, the presentation adumbrates new relationships of meaning in each emplacement where it is presented. In addition, visually speaking, your modulation of the grid format is reminiscent in ways of an explosion whose fragments have been carefully re-ordered. What is behind this presentation device?

X.R. *Trafficking the Earth* is a montage of the different strands of our work so far on nitrate and copper and of the historical processes *stored* in them. By this mean not only their materiality, as if it were a given, but more specifically their processes of becoming, their transformations from minerals to commodities to capital. *Trafficking the Earth* is an assemblage of multifaceted documentation of disrupted landscapes, of sites of resistance and violence, sites of abandonment and heritage sites, of the form dispossession takes in one place and wealth accumulation takes in another, aims at making visible the interdependent historical processes, geographies and material transformations of nitrate and copper. Some of the objects and sites we have documented, like the handle of a shovel, for example, collected from a rubbish tip in the former nitrate town of Alianza, were shattered, in fragments, or simply long disappeared, like the sites of the former headquarters of nitrate companies in the City of London. Nitrate itself escapes visibility, it disappears out of sight in the soils of agricultural fields in Europe and elsewhere or in the air with explosions in the battlefields of the Western Front. Copper exists locked and encased in our most common of everyday gadgets and machines. Then, the question was: how can we make an image of these disappearances, of the dispersed communities of nitrate workers, of the invisible financial networks of nitrate and copper?

The project was developed through the study of sites, documents and histories as they emerged from dispersed landscapes, archives, events, individuals and communities. These studies, made into images and texts in *Trafficking the Earth*, are an indication of what has survived, what has been rescued, preserved, archived or has remained and endured for decades in the rubble, left untouched, or simply disappeared. Our work has taken the form of an accumulation of fragments, of the things we have come into contact with, but also of the disappearances we have come into contact with, the erasures, the voids. The grid structure in *Trafficking the Earth* is a composition of these fragments, like a montage it is an image made of fragments where every element, addressing matter or absence, is a case in point. In the grid, images and texts establish connections between times past and present and spaces distant and near in a non-linear form. The grid structure is relational, and the viewer in front of it is compelled to cover the ground of and between the elements in rows and columns, turn them into a composition of their own as they make their way through them, weaving their understanding in the same way, perhaps, that we walk among ruins, dwelling among the fragments, inhabiting the gaps. The relationality of the grid compels the viewer to move from element to element, from image to image to text to text to image to text, and so

on, and in so doing, embrace its multiplicity by moving out from single images/objects/texts to their historical processes, to their constellations. Each element in the grid is an *approximation* to nitrate and copper as minerals, commodities, labour, capital, waste, heritage, etc. The composition offers a kaleidoscopic image that also visualises the task of documentation. We felt that we had to bring the research process, which normally stays backstage in visual art works, into the forefront, to articulate not only the findings of our research but also our research tasks and methodologies, to visualize the spaces and institutions we conducted research in, the books and essays we read, the handling of objects and documents in collections, libraries, landscapes and archives. And so, the authorial works that the three of us have presented separately, as you say, in individual exhibitions and publications are reconstituted in *Trafficking the Earth* as elements of a collective piece with the added context.

M.D. To define the methodological focus underpinning your work, Carles Guerra spoke of a “documentary device”¹, referring to a certain way of interrelating different materials, voices, visual archives, writings, inventories and disparate artefacts that transcend the photographic shot as the sole recourse available. At once, from a thematic perspective, your research also connects two circuits excised from history: the global circulation of images and the circulation of capital and commodities. Concerning this focus, perhaps you could speak about your reference to Allan Sekula, whose work is also included in the exhibition *Re-assemblage*, and to whom you pay a kind of homage through the title of your project, inasmuch as it resonates with his celebrated article ‘The Traffic in Photographs’ (1981).

Louise Purbrick: The title of our installation work, *Trafficking the Earth*, is carefully chosen but it is, at one level, just a description without any theoretical sophistication. There are two substances of the earth, nitrate and copper, that are at the centre of the project and, indeed, present in some form in each of our 336 images and texts. Both are extracted from the geological strata that is enclosed in the borders of Chile, borders that extended into former Peruvian and Bolivian territory following the War of the Pacific, that is also known as the Nitrate War. Nitrate and copper are industrially mined, exported after basic industrial processing, commodified into things and rarefied as shares. But for all the sophistication of the globalisation of markets that appears as the progress of capital through the nineteenth, twentieth and twenty-first centuries, all those multifarious exchanges of goods that get ever more complex, all those highly flavoured foods for which nitrate provided the fertilizer for accelerated agricultural growth, all those long copper cables for all our instantaneous digital

¹ Carles Guerra, “El despliegue del dispositivo documental”, in Ribas, Xavier, *Nitrato* (exh. cat.), Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona / Pamplona: Museo Universidad de Navarra, 2014, pp. 13-18

communications, all those millions of pixels that skate across the screens of our mobile phones, despite all this, copper and nitrate are substances of the earth that are simply dug out and shifted across its surface. It is a brutal reality in which the inequality of the capitalised, colonised world is so evident. Minerals are removed from colonised lands of the periphery and are piled high in the metropolitan centres of the coloniser; materials are ripped out and never returned while their value, material and immaterial, physical and financial, as substances and as shares, accumulates far from their original place of the Earth. John Bellamy Foster and Brett Clark called this process a metabolic rift before extractivism entered our critical vocabularies.²

Trafficking the Earth, the title and the work, asserts the materiality of nitrate and copper; the photographic images demonstrate the historical presence of both minerals despite their immediate obscurity or even invisibility. Ignacio's images of the Lower Swansea valley in Wales, Xavier's of Bishopsgate in the City of London or mine of documents within London Metropolitan Archives direct attention to the physical forms of copper and nitrate after its extraction. Nothing ever disappears completely. There is always a trace. Smelting Chilean copper in Wales has ceased but its profitable and polluting effects are evident in the reclamation process of greening over. The offices of Antony Gibbs & Sons, where the album *Oficina Alianza and Port of Iquique 1899* arrived after its journey along the same route as nitrate itself, have long gone but the speculations of this British merchant house, their expertise in extraction, export and the business of money itself sustained London as a global centre of capital exchange and stock market. The marbled cover of their accounting books encloses the figures, the numerical signs of an economy of extractivism.

But, of course, Sekula's focus, and I mean his focus as a photographer and photography's critic, underpins *Trafficking the Earth*, its title and work. There are a series of connected arguments he makes in 'Photography Between Labour and Capital' (1983), to which we have continually returned in order to understand the landscapes and archives of copper and nitrate mining. That it is photography's imperative to document the work of capital is, I think, Sekula's most important observation on which much of his critique rests. These documents of the work of capital might be pressed into the service of display, used for advertising, but that is not their initial imperative; they are there, just there, to record the way capital shapes the world and ensure that that world then appears as capital's domain. Sekula argues that there is a specific relation between industrial photography and monopoly capitalism, and this relation is visible and tangible in the albums that record the nitrate *oficinas* of Antofagasta and Tarapacá. Photography of a topography rich in the caliche rocks that contained sodium nitrate, of the tools

² Brett Clark and John Bellamy Foster, 'Ecological Imperialism and the Global Metabolic Rift: Unequal Exchange and the Guano/Nitrates Trade', *International Journal of Comparative Sociology*, 50, 3-4 (2005): pp. 311-334.

and machines used to extract it, of the industrial landscapes of engine rooms, factory sheds, cooling tanks, railway lines, export warehouses that showed the extent of the mining operations and of the humans and animals at work, was centred around the formation of combinations of nitrate producers in the late nineteenth and early twentieth century. The nitrate combinations were monopolies and the nitrate companies, London and Liverpool merchant houses, were monopolists. But in their images appears labour. Inevitably. The human body organised into industrial production is part of how the world is framed for or as capital. Within that frame, the dignity of labour, and particularly manual labour, cannot always be avoided or obscured. It is Sekula's search within the photographic archive of monopoly capital for figures of human dignity, seen in the resignation as much as the resistance to the hardships of industrial work, that has shaped not only *Trafficking the Earth* but all the work of *Traces of Nitrate*. It is not simply that socialist and anarchist movements in Chile were founded in nitrate mines and nitrate ports and that it can be asserted by contemporary photographic work that returns to these sites: there are echoes of the future in the exploitation of the past. The criss-crossing of time and space in the grid that forms *Trafficking the Earth* constitutes or reconstitutes the constellations, to borrow Walter Benjamin's concept, that permit historical formations to be seen at once. Your question encouraged me to read again 'The Traffic in Photographs' (1981), and the writing is, if anything, more relevant to contemporary global capital that is no longer defined by monopolies, although they do persist, but by immaterial forms, debt and digital knowledge. 'It goes without saying that photography emerged and proliferated as a mode of communication within the larger context of a developing capitalist *world order*'.³ Maybe it goes without saying, but perhaps we should say it again.

M.D. Both of you highlight the need to posit photography as a practice pressed into the service of a materialist interpretation of history; interconnecting aspects linked to extractive industry, like colonialism and its legacy in present-day conflicts. Having said that, as you have also pointed out, *Trafficking the Earth* focuses precisely on two minerals that vanish after being used, with the added difficulty of working from such a broad transhistorical perspective. And though it is true that everything leaves a trace behind it, an extraordinary aspect of your project is the way you address absence and what has disappeared in such a way that its presence can be reconfigured, be dealt with and recognised. As far as an 'expanded' photographic practice is concerned, like the one you have developed, what does it mean to work with that which is volatilised or dissolved, like nitrate, or which is scarcely visible because it is inside many electronic devices, like copper? To what extent is photography useful as a research tool to identify and understand what in the past was not able to be recorded or whose register was destroyed?

3 Allan Sekula, 'The Traffic in Photographs', *Art Journal*, Vol. 41, No. 1, Photography and the Scholar/Critic (Spring, 1981): p. 16.

L.P. There is always some kind of record of the past, but that of colonialism is often found in signs of absence or fragmentary pieces. The scale of extractivism that drives the economy of the colonial project is always vast, shaping the topography, ecology and geology of entire landscapes: the craters and tunnels of mineworks disrupt the depths and surfaces of the Earth, redirecting rivers for its processes, draining valleys. Such grand theft, such great loss, creates an absence that is difficult to read as an historical event with a date and duration, and the war of attrition of extraction occurs, usually, in landscapes remote from metropolitan sites of record keeping, distant from the head offices, institutional archives or national museums of global capital. Only fragments may be found there. Using photography, the mechanism that defines an historical event, that commemorates its significance, to record historical loss in landscapes and, perhaps, on scraps of paper lost in archives is an important strategy of *Trafficking the Earth* and part of the wider practice of *Traces of Nitrate*. It is an act of reclamation, a concept that we want to continue to work with, ‘think with’, in our future projects.

That the marginalised and suppressed can be reclaimed through photography maybe is no surprise. The immateriality of nitrate and copper is a different matter. Copper is, as you point out, hidden. And nitrate is invisible: incorporated as a fertilizer into soils and exploded as a weapon in air. It might seem paradoxical, at least initially, that photography as a technology of realism could be turned upon the invisible. But the power of photography is contradictory: it has evidential force; it is the witness to history although all it can ever show is absence. In the press of the button that frees the shutter mechanism, in opening and closing of the shutter over the lens, or now, in the pressure of the tip of a finger on a spot on a screen, is one moment in time that is never repeated. The photographic image is an image of something that has gone. Always. A technology of realism devoted to absence. *Trafficking the Earth* deploys the already gone function of photography to concentrate attention upon geological absence and historical loss. Within the grid and juxtapositions of *Trafficking the Earth* there is one image that is nothing much to look at: the blue typescript of carbon copy on cream paper. There are two other colours: red and grey. Someone has worked this piece of paper with decisive marks in ink in the shade of urgency and a pencil: underlining and ticking. The document is an inventory of the office of Antony Gibbs & Sons made as they shut up their offices in Liverpool in 1909. Here is a local loss: the draw of money from the north of England to the capital in the south. But the exploitation of lives and land remote from both localities, capitals of colonial trade, is most present. The document lists ‘Two Mahogany Chairs in Leather Seats.’ Red and grey ticks show they were sent from Liverpool to London. Who sat in comfort in either of these offices of this wealthy merchant house while *enganchados* laboured long hours in the remote, dry, salty Atacama Desert for tokens to spend in the company stores? Who rested on the leather seats and supported their hands on the mahogany arms and believed their own lives were more important than others? This is a document of loss. The end of an office in 1909 and the human failure of those who benefitted from capitalism and colonialism without regard. We can

look at the image. Offer our regard where they, the labourers in the mines, did not.

It is possible, easy even, to see the materiality of copper or nitrate if you are looking for presence rather than likeness. They are here now. Copper is directing power to my laptop and is necessary to form every letter of every word that I write and, when I become screen weary, nitrate maps my walk over the over-fertilized farmed cliff landscape of my seaside city on the south coast of England. The same is true of Tenerife, or indeed, anywhere else. In the monoculture of agri-business are traces of traces of natural sodium nitrate of the Atacama Desert, that Chilean nitrate that initiated industrial farming for exponential urban growth and in the words we share so quickly, so digitally, those of Chilean copper, clawed from the earth perhaps only months ago or recycled many times since the nineteenth century. Photography can call attention to these obscured, almost invisible, presences of the colonial project of extractivism. A confrontation with the invisible is one way of describing *Trafficking the Earth*. The project focuses upon the specific histories and the particular materialities of copper and nitrate but these substances are also analogues for the invisibility of other colonial legacies. The violent transportations of people and land that characterises colonialism and extractivism have become normalised as geographical difference, which is a kind of invisibility, but if we pay attention, and the photographic image can demand our attention, we can begin to see some of the detail of arbitrary inequality.

M.D. *Trafficking the Earth* came about as the result of extensive research over the course of many years and, as I understand, is still ongoing. What are your plans for the following phases of your research project?

Ignacio Acosta: The *Traces of Nitrate* collective is continuing to work together on the documentation of extractivism and how to use that documentation for anti-extractivism. We have a new project called *Solid Water, Frozen Time, Future Justice*,⁴ the title of which we have shortened to *Frozen Future*. It takes us back to Chile and the Atacama Desert but rather than tracing how the legacies of nitrate mining have shaped copper capitalism we are examining lithium extraction alongside copper. The so-called green technologies based upon electrical recharging of batteries are dependent upon both these metals pumped and clawed from the earth. However, it is water, particularly in its solid form in the ice of glaciers, that is our key focus now. Mining corporations expropriate exponential amounts of water. They are not only diverting glacial water supply for their mining operations but permanently confiscate it from its natural cycles and contaminate it with mining residues. We have recently returned from Chile and have begun the process of tracing water from its source in ancient glacial origins or subterranean aquifers then through its journey into pipes, trucks and tailings

⁴ *Solid Water, Frozen Time, Future Justice* is funded by the UK's Arts and Humanities Research Council (AHRC).

ponds. It is an interesting time to be working in Chile, activists are debating and voting upon clauses for the new constitution, including the rights of nature, and some are making the case that these rights would require local community control of the use of natural resources, although resources is probably not the right word. There are, then, some political and historical continuities between *Trafficking the Earth* and *Frozen Future* but the new project extends the ways we work, in particular, it develops our methods of collaboration with activists who are also involved in documentation of extractivism. We have been creating still photography and sound recordings, taking aerial imagery with drones and conducting interviews. Our intention is to contest how capitalism has laid claim to the future through its geological projections and its shareholder portfolios and we will be debating how to do this for the months to come. We want to re-think the capacity of photography as a means of recording past events and so re-direct the camera towards the future. Discussion is another of the continuities with *Trafficking the Earth*: how can our images work against the global inequalities of extractivism; how can they intervene in ecological debates about climate justice?

Autoría desconocida
Calle Real, Santa Cruz de La Palma, c.1940-50







ESTE ES UN
SISTEMA DE
MONITOREO
ESTÁ EN
OPERACIÓN



Natalia Lassalle-Morillo

La ruta, 2018

Videoinstalación de tres canales / Video installation on three channels

Cortesía de la artista / Courtesy of the artist

La ruta documenta una infraestructura recreacional construida en la isla de Puerto Rico en 1974 para atraer turismo hacia la parte central del territorio. La ruta panorámica está actualmente en estado de abandono, esto ha llevado a la pérdida de la memoria de los lugares que recorría. La video instalación combina planos largos y entrevistas a los habitantes de los pueblos de la zona que vuelven a contar la historia olvidada. De este modo incide en la redefinición de la memoria colectiva e individual. La obra alude también a las tradiciones artesanales, ya que las pantallas de proyección han sido realizadas con fibras de abaca (platanera) y piña en colaboración con Agnes Anna Szabo.

Natalia Lassalle-Morillo es una artista y directora de cine y de teatro, cuyo trabajo une la etnografía experimental y la performance para descentralizar las narrativas canónicas y reimaginar nuestras historias colectivas e individuales.



La ruta documents a recreational infrastructure built in Puerto Rico in 1974 to attract tourists to the central part of the island. Currently in a state of neglect and abandonment, the panoramic route disrupted the memory of the places it cut through. The video installation features long shots intertwined with interviews with people who live in the towns and villages in the area affected, who recall the lost history of their surroundings. By doing so, they help to redefine collective and individual memory. The work also alludes to traditional crafts in the projection screens which are made out of abaca (banana) and piña fibre in collaboration with Agnes Anna Szabo.

Natalia Lassalle-Morillo is an artist and film and theatre director whose work combines experimental ethnography and performance in order to decentralise canonical narratives and to reimagine our collective and individual histories.







Escrito por el sol

Notas para una fotografía posthumana

Teresa Arozena

*¿Qué escritura es la fotografía?
Cuando el espíritu deviene dedo, incluso a través del ojo*

A menudo acudir a la raíz de las cosas nos permite comprenderlas en la complejidad de un posterior recorrido, aunque resulte tedioso volver a analizar la etimología de la palabra *fotografía* y trasladarnos por unos instantes a aquellos momentos inaugurales en la cultura europea del siglo XIX. Desde el comienzo su nombre nos indica con claridad: «grafía de la luz», del griego *phos, photos* (luz, de luz) y *graphein* (escribir, grabar)¹. En su mismo título, el gran proyecto germinal de la fotografía que fue *The Pencil of Nature*, de W. H. Fox Talbot², resalta ya la idea fascinante de una «escritura de la Naturaleza». Que «los objetos naturales se dibujen a sí mismos» es una noción que implica que la luz, esa forma de energía «muda», pase a interactuar con las cosas del mundo de un modo completamente inédito, esto es, para convertirlas en signo sobre papel, para *escribirlas*. En otro escrito anterior Talbot utiliza el término biológico *photogenic* para designar los

¹ Un término que refiere a la manera de representar gráficamente los sonidos. Una *grafía* es una modelización icónica, una traducción a un signo, de un *input* sensorial.

² William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, The Reading Establishment, Reading, 1844-46.

grafismos generados por la luz³. Asimismo, antes de recibir el nombre definitivo de *fotografía*, el término *heliografía* (grafía del sol) había sido candidato para designar la nueva técnica que nacía, bajo signo solar, como hija favorita de la modernidad⁴.

El término griego *graphein* se encuentra semánticamente relacionado con *scribere* (escribir), verbo latino que procede a su vez de la raíz indoeuropea *skribh-*, asociada a la idea de rayar (cortar, separar, distinguir), pues antiguamente la escritura se realizaba grabando, haciendo incisiones sobre piedra, barro fresco o tablas cubiertas de cera. «Esculpidas con revelador, modeladas por la sombra, modeladas por la luz, talladas por el tiempo de exposición –dirá Didi-Huberman–, imágenes que nos alcanzan [...]. Imágenes para que nuestra mano se convenga». Las imágenes *se escriben* cuando tocan algo que luego nos toca. Como en toda escritura, hay una clase de transmisión, una suerte de hilo conector.

Dedo a través del ojo, y también ojo a través de la mano. El constituir escritura, registro y huella de las cosas responde a aquella naturaleza indicial que describió Rosalind Krauss para la fotografía⁵. Indicio, grabado, trazo, marca, mancha o sombra, resulta imposible un entendimiento integral de las imágenes fotográficas sin tener en cuenta un conocimiento háptico, o «pensamiento por contacto», ese del que nos habla Andrea Soto Calderón⁶.

Y, por otro lado, ¿qué implica esa escritura *natural* de los objetos? La idea del lápiz de la naturaleza introduce una dimensión de alteridad, en la que la voluntad o la mediación humana parece ya no estar presente. Naturaleza y automatismo. La voluntad está ausente, o tal vez ablandada, multiplicada: «las imágenes no vienen cuando uno quiere, sus procesos no se sujetan a nuestra voluntad [...]. Algo nos llega en las imágenes que no depende de nuestra autonomía», afirma Soto Calderón. Actinismo y mecanización definen una escritura fotográfica al servicio de la *naturaleza*. Pero una naturaleza con minúsculas, ya no entendida bajo la dicotomía del pensamiento occidental. Cómo expresarlo y eludir las prisiones

³ William Henry Fox Talbot, *Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate themselves without the aid of the Artist's Pencil*, R. & J.E. Taylor, Red Lyon Court, Fleet Street, Londres, presentado en 1839 a la Royal Society de Londres.

⁴ James Gehrt, *The hand-book of heliography, or, The art of writing or drawing by the effect of sun-light: with the art of diorama painting, as practiced by M. Daguerre*, London: Robert Tyas, 8, Paternoster Row, 1840.

⁵ Rosalind Krauss, «Marcel Duchamp o el campo imaginario», Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos, Gustavo Gili, Barcelona 2002.

⁶ Andrea Soto Calderón, «Un pensamiento por contacto», presente en esta misma publicación.

de toda sintaxis, más allá de dualismos. Nada escapa a la cultura, o más bien diríamos que ella misma es naturaleza. Naturaleza como la simple manifestación de «lo real». Haz y envés, el pensamiento llega a comprender que lo dual tan solo cifra la geometría de un trayecto, de un mismo pulso de sentido. Trinh T. Minh-ha afirmaba: «nada es natural en el sentido común del término. Tal vez el único elemento o evento *natural* sea la energía, aquella fuerza que no existe en una forma material única sino aquella gracias a la que las cosas se materializan, toman forma, mutan y se desintegran»⁷.

Un profundo y viejo posthumanismo se halla presente en el planteamiento de Trinh T. Minh-ha; su herencia filosófica oriental se manifiesta en una propuesta que deconstruye toda fijación, dualismo o polaridad para proponer una reevaluación del sujeto de la percepción. Es en esta observación de la *energía* que toma forma y cuerpo, donde podemos recuperar la potencia que entraña cada evento de la vida.

Si Trinh T. Minh-ha vino a renovar la forma documental desde su raíz, lo hizo porque nos demostró el modo en que esta *fuerza natural* solo se manifiesta *de cerca*, se experimenta en los intersticios, en los pliegues, y por contacto. Su mirada pretendió entender la *imagen técnica* desde su raíz, vehiculando un ojo que ya no tenía una función óptica, sino háptica: aquel estatuto estético del que nos hablara Deleuze para describir el espacio nómada y múltiple de las relaciones. Un lugar de animalidad en el que «el espíritu deviene un dedo, incluso a través del ojo»⁸.

¿Qué escritura es la fotografía?

Aquello de lo que no se sabe qué forma tiene ni tampoco cómo encuadrarlo

Walter Benjamin formula en 1930 una muy sorprendente y no menos célebre pregunta: «¿es que no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes?»⁹. La cuestión, que es retórica, surge en el contexto de su imprescindible teoría sobre el pie de foto como anclaje contextual e interpretación de toda imagen fotográfica. Una noción que ha sido fundamental en el abordaje transcultural y antropológico propio de los estudios visuales en los siglos XX y XXI. El medio fotográfico, desde sus orígenes, permanece como un campo abierto, un dispositivo que establece ricas relaciones transversales con las diversas ramas de los saberes. Este carácter «bastardo» como disciplina artística, que le otorga su condición de *arte medio*, tal y como lo definió Bourdieu, ha sido

7 En una entrevista del año 1998, en Trinh T. Minh-ha, *The Digital Film Event*, Routledge, 2012.

8 Gilles Deleuze y Félix Guattari, «Lo liso y lo estriado», *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 1994.

9 Benjamin, Walter (1930), «Pequeña historia de la fotografía», *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973.

sin duda su mayor fuente de valor. Y sin embargo también podemos leer esta apelación de Benjamin desde una radicalidad literal, para centrar nuestra atención ahora en esas imágenes *que se escriben* al margen de un operador que parece semiconsciente y a quien supera el dispositivo fotográfico en su complejidad.

La concepción de un ejecutante que es ajeno a su producción, a *sus* imágenes –ese analfabeto a su escritura– propone todo un descentramiento, una interesante desantropocentrización. Su ignorancia proviene del hecho de ser un mero actor más, solo otra pieza en el engranaje de un proceso que es conjuntivo, relacional. Un dispositivo en el que la radiación electromagnética, es decir, la energía en interacción con el acontecer de los cuerpos, se vuelve capaz de generar sus propios signos y de manifestarse en el tiempo, como una escritura.

Grafía del mundo por el mundo. Si no cabe duda de que, como señala Louise Purbrick¹⁰, «la fotografía surgió y se propagó como un modo de comunicación dentro del contexto amplio de un *orden mundial* capitalista en desarrollo», también es cierto que, vehiculada por sus huestes de operadores, la escritura del sol surge, al mismo tiempo, como sombra y envés de la gran empresa de Occidente. Frente a la lógica de la perspectiva hegemónica, y su diáfana geometría del mundo, el registro háptico y desantropocentrizado del dispositivo fotográfico concentra la potencia de todo un inconsciente visual y político que hace estallar el presente una y otra vez. Los signos ordinarios se convierten en extraordinarios.

Grafía interminable del mundo. Multiplicación de perspectivas. El aluvión de toda esa infinitud de huellas encuentra su cauce en las arborescencias significantes que, bajo el principio del atlas a lo largo del arte del siglo XX, mostró la facultad de la imaginación como pura potencia de montaje. Lejos de un individualismo creador, desligadas del cuadro único, las fuerzas imaginantes emergen y viven en las relaciones. Constelación, secuencia y yuxtaposición. El mundo fluyente no puede ser capturado o fijado. La escritura del sol, inagotable, da buena cuenta de ello; viene a impugnar, por utilizar la expresión de Takuma Nakahira, toda «presunción antropocéntrica» para evidenciar la necesidad de superar desde la imagen aquella idea de fondo, asumida tanto tiempo, de que el mundo está subordinado a la humanidad y que la humanidad lo puede alterar y manipular a su antojo¹¹.

¹⁰ Marta Dahó, «El tráfico de la Tierra, Xavier Ribas, Louise Purbrick e Ignacio Acosta en conversación con Marta Dahó», presente en esta misma edición.

¹¹ Takuma Nakahira, «¿Por qué un diccionario botánico ilustrado?», *La ilusión documental*, Ca L'Isidret Edicions, Barcelona, 2018.

Tanto Trinh T. Minh-ha como Takuma Nakahira plantearon una transformación de la visión documental a través de una crítica renovada al ojo-yo. Proposiciones en las que latía una propuesta radical de descentramiento del *anthropos* o, por decirlo de otro modo, una impugnación de la condición limitativa del yo, en su separación egoica. Hoy podríamos identificar fácilmente este planteamiento como posthumanista, en cuanto implica trascender una visión dual. Ambos artistas, una vietnamita y el otro japonés, extrapolaron al ámbito de las prácticas fotográficas del siglo XX lo que sin duda era una herencia filosófica común: a saber, la comprensión budista *zen*, que empapa el ADN de ambas culturas¹².

La observación de la condición dialéctica de la conciencia y la cesación de dicha cognición dual, desde los tiempos de la antigua *Vedanta*, supone el nudo gordiano de las múltiples vías de conocimiento orientales; no obstante, podríamos decir que desde la perspectiva *zen* esta trascendencia de la noción de dualidad (observador-observado) resulta medular, y abre el camino hacia una aprehensión de la interpenetración e interdependencia de todos los fenómenos, un paradigma interconectado que cuestiona los límites de aquello que denominamos subjetividad humana. En este sentido no resulta extraño que ciertos planteamientos posthumanistas postdualistas hallen en ello una genealogía¹³.

Las prácticas artísticas de Trinh T. Minh-ha y Nakahira se articulan a la perfección con este propósito. Ambos vehiculan una derrota completamente necesaria. El fracaso es su marca de agua, la signatura invisible de una autoría que se ausenta. De una desaparición. Si la escritura fotográfica establece un vínculo privilegiado con el acontecimiento presente como manifestación de lo real, el operario aquí se vuelve transparente, cristalino. Abandona, naufraga, frente a aquello de lo que no se sabe qué forma tiene, y tampoco cómo encuadrarlo. Su producción se ha liberado de toda tarea documental, desligada la imagen de un aparato de verdad, y también de las servidumbres del antropocentrismo.

Balbuceos ante una emergencia de intensidades que se manifiestan: «speak about. K-about... The eternal commentary that escorts images –reza Trinh T. Minh-ha en *Reassemblage*–, stressing the observer's objectivity. Circles round the object of

12 El *zen* como rama del llamado budismo *Mahayana*, cuyas raíces conectan con la India del siglo II d. C., donde el filósofo Nāgārjuna funda la escuela del «camino medio» (*Madhyamaka*), y se despliegan hasta la extendida corriente del budismo *Chán* o *Zen*, que se gesta en China y posteriormente evoluciona en Japón para expandirse a otros países como Vietnam y Corea.

13 Francesca Ferrando, «Humans Have Always Been Posthuman: A Spiritual Genealogy of the Posthuman». In Banerji, D., Paranjape, M. R. (eds.), *Critical Posthumanism and Planetary Futures*, Springer, October 2016, pp. 243-256.

curiosity. Different views from different angles»¹⁴. La mano hábil dirige el cuchillo que hace cortes verticales en la piel del pez. El mortero golpea la masa informe. Esta tactilidad de la imagen por momentos resulta casi dolorosa, nos entrega un encuentro íntimo con la materia. La niña corre en la polvareda descalza bajo el sol. Las moscas se posan sobre la mancha oscura que mana de la cabeza de la vaca, que yace en la tierra. La niña desaparece abruptamente, como en un montaje de sustitución ilusionista de Méliès. Renuncia, cesión. La operadora suplanta su propia conciencia dejando que sea el mundo quien consigne su escritura, tocando las cosas que le tocan, que nos tocan.

En su transubjetividad nómada, la escritura del mundo revela la inestabilidad de los discursos, la relatividad de todas las sintaxis, la desestabilización del sujeto mismo. Es así como sentimos tocar el ver, como sentimos ver el tocar.

¿Qué escritura es la fotografía?

Dos sillas de caoba con asientos de cuero

En este tejido conectivo podemos concebir el suplemento textual de la imagen –ese «eterno comentario que escolta a las imágenes» del que habla Trinh T. Minh-ha en *Reassemblage*– como despliegue de la relación; una encarnación del tiempo. Si el gran reto de las artes de la representación, con la pintura como epítome, fue traducir la profundidad del espacio al soporte bidimensional de la imagen, la llegada de la imagen técnica supuso la afirmación definitiva de la temporalidad dentro del sistema de la representación. La simbolización de aquello que llamamos *tiempo* es el cometido *natural* que la grafía del mundo se arrogó como propio desde un principio.

¿Pero qué clase de tiempo encarna este suplemento? Se trata de uno que no es cronológico ni lineal, sino transubjetivo y transhistórico; en él coagulan pasado, presente y futuro. Es escritura de la relación, de la interdependencia, el espacio de lo común. También es escritura de la mutación, pues ha de vehicular lo que pasa, la impermanencia del universo; todo lo que aparece y desaparece en el dinamismo vibrante de la interpenetración de los fenómenos. Carroza de intensidades que contempla todo lo que coexiste, que vuelve la mirada hacia el borde de lo invisible, atisba la figura que está a punto de desaparecer sobre el fondo, en

14 «Hablar acerca. A-cerca... El eterno comentario que acompaña a las imágenes, subrayando la objetividad del observador. Círculos alrededor del objeto de la curiosidad. Diferentes puntos de vista desde distintos ángulos». En *Reassemblage*, Trinh T. Minh-ha, 1982. Estados Unidos. 40 min. Min. 28:50-31:16.

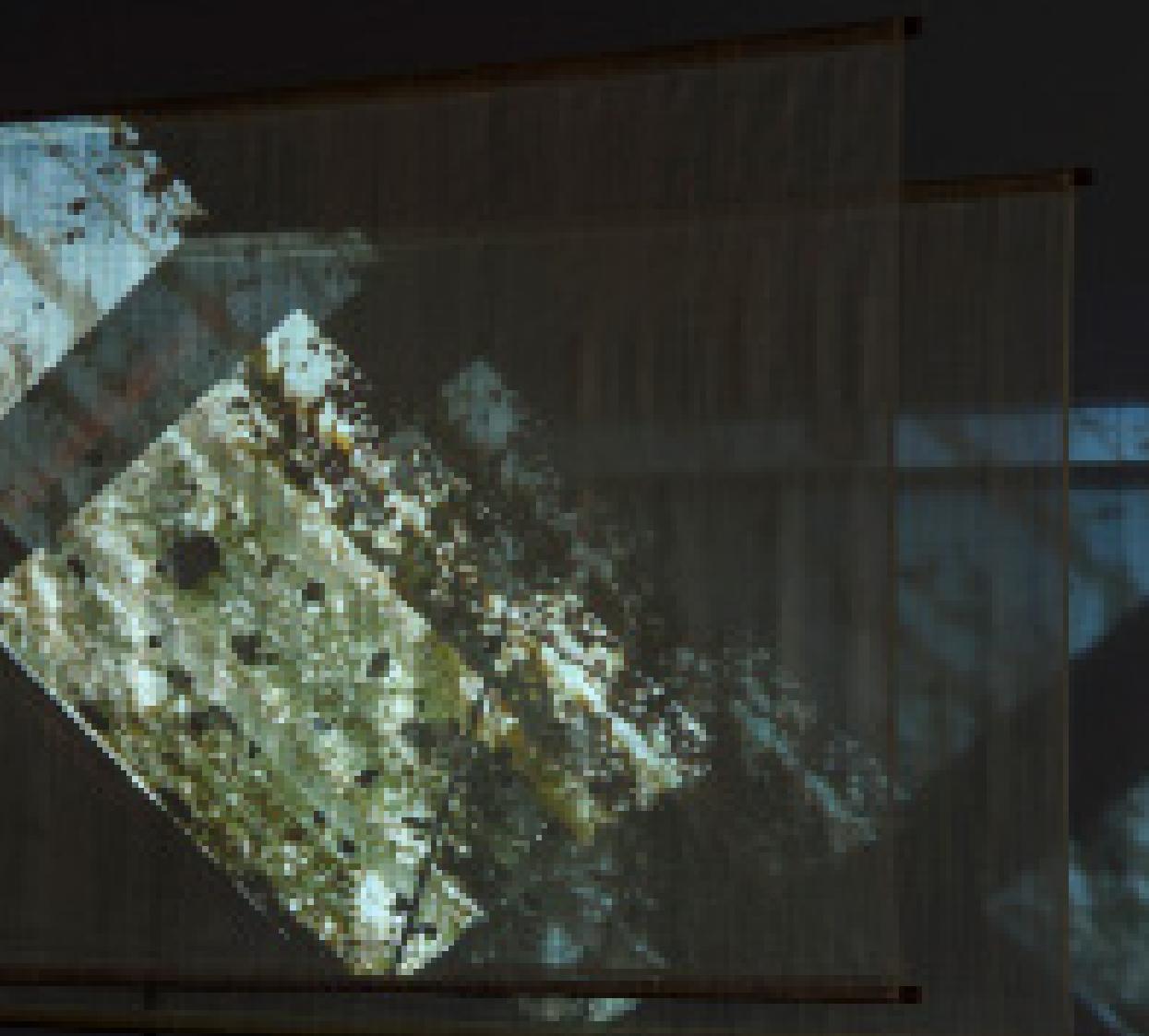
el fondo. *Dos sillas de caoba con asientos de cuero*, invoca Purbrick¹⁵. Círculos alrededor del objeto de la curiosidad. Un jeroglífico de la ausencia.

Las ondas se entrecruzan refugiando en la superficie de un estanque antiguo. Se encuentran, crean patrones, desaparecen. Igual que los hilos de los juegos de cuerdas en las manos de Donna Haraway crean nuevas conexiones, parentescos imprevistos. La imagen-tiempo nos envuelve, la recibimos del mismo modo en que fue consignada; solo sumergidos podemos acceder a la experiencia que nos propone.

Es, pues, la curiosidad, ese acercarse, aproximarse a las cosas, lo que sostiene y da coherencia a esta dimensión del tiempo en la imagen. En la multidimensionalidad de la mesa de montaje nadamos en una contemplación sin distancia, simultánea, donde las reverberaciones de toda una diversidad de eventos, figuras y formaciones históricas se entrecruzan. «Las imágenes y los textos establecen conexiones entre tiempos pasados y presentes, y espacios distantes y cercanos, de una forma no lineal. La persona avanza por ellos, tejiendo su comprensión, quizás como cuando caminamos entre ruinas, deteniéndonos entre los fragmentos, habitando los vacíos», relata Xavier Ribas¹⁶. Se trata por supuesto de aquella experiencia del tiempo que describió Benjamin para su trapero de la historia. «Tejer una comprensión» responde a un deseo de saber, a esa eterna cualidad innata y elemental de la conciencia. «No es mi intención hablar sobre, sino hablar *acerca*», señala Trinh T. Minh-ha. Acercarse, buscar a tientas, hasta quebrar la distancia, hasta ver con los dedos y tocar con los ojos, cuando las ondas son tan pequeñas que ya desaparecen.

15 Marta Dahó, «El tráfico de la Tierra, Xavier Ribas, Louise Purbrick e Ignacio Acosta en conversación con Marta Dahó», *op. cit.*

16 *Ibid.*



Written by the Sun

Notes for a posthuman photography

*What kind of writing is photography?
When the mind becomes a finger, even by way of the eye*

Very often we need to return to the root of things in order to fully understand them in all the complexity of their subsequent unfolding, however tedious it might seem to once again analyse the etymology of the word *photography* and to transport ourselves briefly to that inchoate moment in nineteenth-century European culture. From the outset, the name would seem abundantly clear: “writing with light”, from the Greek *phos, photos* (light) and *graphein* (to write, to draw).¹ The very title of W. H. Fox Talbot’s *The Pencil of Nature*,² the grand germinal project of photography, already underscored the fascinating idea of a “writing of nature”. The idea that “natural objects draw themselves” implies that light—a form of ‘mute’ energy—begins to interact with the things of the world in a completely unprecedented fashion, which is to say, to convert them into signs on paper, to *write them*. In one of his previous communications, Talbot used the biological term *photogenic* to designate the representations left by light.³ At the same time, before receiving the definitive appellation of *photography*,

¹ A term that refers to the way of graphically representing sounds. A *graphic* is an iconic model, a translation of a sign, of a sensory *input*.

² William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, The Reading Establishment, Reading, 1844-46.

³ William Henry Fox Talbot, *Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate themselves without the aid of the Artist's Pencil*, R. & J.E. Taylor, Red Lyon Court, Fleet Street, London, presented in 1839 at the Royal Society of London.

the term *heliography* (sun writing) was broached as a candidate for naming the new technique born under the sign of the sun, as the best-loved daughter of modernity.⁴

The Greek word *graphein* is semantically related with *scribere* (to write), the Latin verb which in turn comes from the Indo-European root *skribh*, associated with the idea of scribbling (to cut, separate, sift), because in ancient times writing was done by engraving, making incisions on stone, soft clay or tablets covered in wax. “Images sculpted by developer, modelled by shadow, moulded by light, carved by exposure time. Images that catch up with us [...] Images that move our hand,” as Didi-Huberman would put it. Image *write themselves* when they touch something that later touches us. Akin to all forms of writing, there is a kind of transmission, some sort of connecting thread.

The finger through the eye, and also the eye through the hand. Writing, recording and the trace of things respond to that indexical nature that Rosalind Krauss described for photography.⁵ Index, engraving, trace, mark, stain or shadow... it is impossible to properly understand the photographic image without bearing in mind a haptic knowledge or, the “thinking through contact” that Andrea Soto Calderón spoke about.⁶

On the other hand, what do we mean when talking about the *natural* writing of objects? The idea of the ‘pencil of nature’ introduces a quality of alterity, in which there is no longer any human mediation or will. Just nature and automatism. The human will is missing or, perhaps, mitigated and multiplied: “images don’t come when you want them to, their processes are not tied to our will [...]. Something comes to us through the images that does not depend on our autonomy,” contends Soto Calderón. Actinism and mechanization define a photographic writing at the service of *nature*. But this is a nature in lowercase, no longer understood under the dichotomy of Western thinking. How can we express it and eschew the straitjackets of syntax, beyond dualisms. Nothing escapes culture, or perhaps it would be better said to say that culture is nature itself. Nature as the simple manifestation of ‘the real’. Front and back, the mind manages to grasp the fact that dualism only encodes the geometry of a trajectory, of a pulse of meaning. Trinh T. Minh-ha has said as much: “nothing is ‘natural’ in the usual sense of the term. Perhaps the only ‘natural’ element or event is this energy, this force that

⁴ James Gehrt, *The hand-book of heliography, or, The art of writing or drawing by the effect of sun-light: with the art of diorama painting, as practised by M. Daguerre*, London: Robert Tyas, 8, Paternoster Row, 1840.

⁵ Rosalind Krauss, “Marcel Duchamp o el campo imaginario”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona 2002.

⁶ Andrea Soto Calderón, “Un pensamiento por contacto”, in this publication.

exists in no single material form, but thanks to which things materialize, take form, mutate and disintegrate.”⁷

Trinh T. Minh-ha’s approach is underpinned by a profound and age-old post-humanism; her oriental philosophical legacy is implicit in a practice that deconstructs all fixation, dualism or polarity in order to propose a re-evaluation of the subject of perception. It is in this observation of *energy* that takes form and is embodied where we can recover the potential inherent to every life event.

If Trinh T. Minh-ha aspired to renew the documentary form from its very roots, she did so because it discloses the way in which this *natural force* only manifests itself *around*, is experienced in interstices, in folds, and by contact. Her gaze endeavours to understand the *technological image* from its roots, acting as a channel for an eye that no longer has an optical but a haptic function: that aesthetic statute that Deleuze spoke about when describing the multiple nomadic space of relationships. A place of animality “that can be seen only by touching it with one’s mind, but without the mind becoming a finger, not even by way of the eye.”⁸

What kind of writing is photography? One that doesn’t know what form it has nor how to frame it

In 1930 Walter Benjamin asked a very surprising and no less celebrated question: “But must we not also count as illiterate the photographer who cannot read his own pictures?”⁹ The question, rhetorical of course, arose in the context of his seminal theory on the photo caption as contextual anchorage for the interpretation of any photographic image. An idea germane to any transcultural and anthropological approach to visual studies in the twentieth and twenty-first centuries. The medium of photography, from its origins, is an open field, a device that sets in place a wealth of transversal relations with the various branches of learning. This ‘bastard’ quality as an artistic discipline, which gives it the status of a *middle-brow art*, as Bourdieu defined it, has unquestionably been its greatest asset. And, yet, we could also interpret Benjamin’s question with literal radicalness, in order to focus our attention now on these images *that write*

7 In an interview from 1998, in Trinh T. Minh-ha, *The Digital Film Event*, Routledge, 2012.

8 Gilles Deleuze & Félix Guattari, “The Smooth and the Striated”, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, The Athlone Press, London, 1988, p. 494.

9 Benjamin, Walter (1930), “A Short history of Photography”, *Screen* (Vol. 13, no. 3), 25.

themselves without the need for a seemingly semi-unconscious operator who is surpassed by the photographic device in all its complexity.

The concept of an executor aloof from what they produce, from *their* images—that illiterate of his own writing—proposes a whole decentring, an interesting de-anthropocentrization. Their ignorance comes from the fact of being just a mere actor, just another cog in the gears of a process which is conjunctive, relational. A device in which the electromagnetic radiation or, in other words, the energy in interaction with the event of bodies, is able to generate its own signs and to express itself in time, as writing.

A writing of the world by the world. While there is no doubt that, as Louise Purbrick¹⁰ argues, “photography arose and propagated as a form of communication within the broader context of a capitalist *world order* in the making,” it is equally true that, channelled by its hordes of operators, the writing of the sun arose, at the same time, as the shadow and underbelly of the great Western enterprise. Opposed to the logic of the hegemonic perspective, and its translucent geometry of the world, the haptic and de-anthropocentrized register of the photographic device concentrates the potential of a whole visual and political unconscious that shatters the present over and over again. Ordinary signs become extraordinary.

An endless writing of the world. A multiplication of perspectives. The cascade of all these endless traces finds a channel in the signifying treeing that, under the principle of the atlas throughout twentieth-century art, demonstrated the capacity of the imagination as pure power of assemblage. Far from creative individualism, disassociated from the unique picture, imaging forces emerge and exist in relationships. Constellation, sequence and juxtaposition. The world in flux cannot be captured or fixed. The inexhaustible writing of the sun gives a good account of it; to borrow Takuma Nakahira’s expression, it contests all “anthropocentric conceit” in order to evince the need to overcome, from the image, the long accepted underlying idea that the world is subordinate to humankind and that humankind can alter and manipulate it at will.¹¹

Both Trinh T. Minh-ha as well as Takuma Nakahira envisaged a transformation of the documentary vision through a renewed critique of the eye-ego. Propositions undergirded by a radical decentring of the *anthropos* or, in other words, a contestation of the limiting condition of the self, in its egoic separation. Today we can readily identify this approach as post-humanist, insofar as it implies transcending a dual vision. Both artists, one from Vietnam and the other from

¹⁰ Marta Dahó, “El tráfico de la Tierra, Xavier Ribas, Louise Purbrick e Ignacio Acosta en conversación con Marta Dahó”, in this publication.

¹¹ Takuma Nakahira, “Why an Illustrated Botanical Dictionary?”, *Collected Writings on Visual Media*, Shobunsha, 1973.

Japan, extrapolate to the scope of twentieth-century photographic practices what was unquestionably a shared philosophical legacy: which is to say, the Zen Buddhist understanding that permeates the DNA of both cultures.¹²

An observation of the dialectic condition of the consciousness and the cessation of said dual cognition, from the times of the ancient *Vedanta*, is the Gordian knot of the multiple oriental forms of knowledge; that being said, we could say that from the Zen perspective this transcendence of the notion of duality (observer-observed) is core, and opens a path towards grasping the interpenetration and interdependence of all phenomena, an interconnected paradigm that questions the limits of what we call human subjectivity. In this regard, it is no accident that certain post-humanist post-dualist approaches trace their genealogy back to it.¹³

Trinh T. Minh-ha's and Nakahira's artistic practices dovetail to perfection with this proposition. Both of them channel a completely necessary defeat. Failure is their watermark, the invisible signature of a missing authorship. Of a disappearance. If photographic writing establishes a privileged bond with the present event as a manifestation of the real, here the operator becomes transparent and translucent. They abandon ship, run aground, as opposed to that which we do not know what form it takes nor how to frame it. Their production has freed itself from all documentary remit, detached from the image as a device of truth, and also from the chains of anthropocentrism.

Stuttering against the emergence of manifest intensities: “speak about / K-about / The eternal commentary that escorts images,” Trinh T. Minh-ha says in *Reassemblage*, “stressing the observer’s objectivity. / Circles round the object of curiosity. / Different views from different angles.”¹⁴ The skilled hand wields the knife that cuts the skin of the fish. The mortar pounds the formless mass. At times this tactility of the image is almost painful, delivering us an intimate encounter with material. The little girl runs barefoot in the dust under the sun. Flies land on the dark stain that emanated from the cow’s head, lying on the ground. The little girl suddenly vanishes, like in an editing of the illusionistic replacement by Méliès. A resignation, a cession. The operator supplants their own

12 Zen is a branch of Māhayāna Buddhism with roots in India in the second century AD, when the philosopher Nāgārjuna founded the school of the “middle way” (*Madhyamaka*), from which it developed to become the Chan or Zen branch of Buddhism, which came into being in China and later evolved in Japan from where it expanded to other countries like Vietnam and Korea.

13 Francesca Ferrando, “Humans Have Always Been Posthuman: A Spiritual Genealogy of the Posthuman”. In Banerji, D., Paranjape, M. R. (eds.), *Critical Posthumanism and Planetary Futures*, Springer, October 2016, pp. 243-256.

14 In *Reassemblage*, Trinh T. Minh-ha, 1982. USA. 40 min. Min. 28:50-31:16.

consciousness, leaving the world to deposit its writing, touching the things that touch it, and that touch us.

In its nomadic transubjectivity, the writing of the world reveals the instability of discourses, the relativity of all syntax, the destabilization of the subject itself. This is how we feel the touch when seeing, how we feel the vision when touching.

*What kind of writing is photography?
Two mahogany chairs with leather seats*

In this connecting tissue we could conceive the textual supplement of the image—that “eternal commentary that escorts images” that Trinh T. Minh-ha spoke about in *Reassemblage*—as an unfolding of the relationship; an embodiment of time. If the big challenge of the arts of representation, with painting as its epitome, was to translate the depth of space to the two-dimensional support of the image, the advent of the technological image meant the definitive affirmation of temporality within the system of representation. The symbolization of what we call *time* is the *natural* task that, from the outset, the writing of the world took upon itself as proper to it.

But, what kind of time embodies this supplement? It is one that is neither chronological nor linear, but transsubjective and transhistorical; one in which the past, present and future are coagulated. It is a writing of interrelationship, of interdependence, the space of commonality. It is also a writing of mutation, because it has to channel what happens, the impermanence of the universe; everything that appears and disappears in the vibrant dynamism of the interpenetration of phenomena. A vehicle of intensities that contemplates everything that coexists, that sets its gaze on the boundary of the invisible, that envisages the figure which is on the verge of vanishing against the background, in the background. *Two mahogany chairs with leather seats*, Purbrick invokes.¹⁵ Circles around the object of curiosity. A hieroglyphic of absence.

The ripples overlap, shining on the surface of an old pond. They meet, create patterns, disappear. Just like the string figures with which Donna Haraway’s hands create new connections and unexpected relationships. The image-time envelops us, and we receive it in the same way as it was consigned; only completely submerged can we gain access to the experience it affords.

Therefore, it is curiosity, that approach to and engagement with things, that sustains and provides coherence to the dimension of time in the image. In the multidimensionality of the editing table we swim in a simultaneous distance-less contemplation, where the reverberations of a whole diversity of events, figures and historical formations overlap. “Images and texts establish connections between

15 Marta Dahó, “*El tráfico de la Tierra*, Xavier Ribas, Louise Purbrick e Ignacio Acosta en conversación con Marta Dahó”, *op. cit.*

past and present times, and between faraway and close spaces, in a non-linear fashion. People advance along them, weaving their understanding, perhaps like when we wander among ruins, pausing among the fragments, inhabiting empty spaces,” Xavier Ribas recalls.¹⁶ It is, of course, all about that experience of time that Benjamin described for his ragpicker of history. “To weave an understanding” responds to a desire for knowledge, to that eternal innate and elemental quality of the consciousness. “I do not intend to speak about, just speak *near*,” claims Trinh T. Minh-ha. To approach, to feel one’s way, until bridging the distance, until seeing with your fingers and touching with your eyes, when the ripples are so small that they completely disappear.

De la página 2 a la 8:

Reassemblage

Thinh T. Minh-ha, 1982

Estados Unidos

40 minutos

De la página 60 a la 65:

The Forgotten Space

Noel Burch & Allan Sekula, 2010

Países Bajos, Austria

112 minutos

De la página 98 a la 101:

A Story from Africa

Billy Woodberry, 2019

Portugal

32 minutos

De la página 142 a la 143 y de la 152 a la 155:

Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival

Fabrizio Terranova, 2016

Bélgica

81 minutos

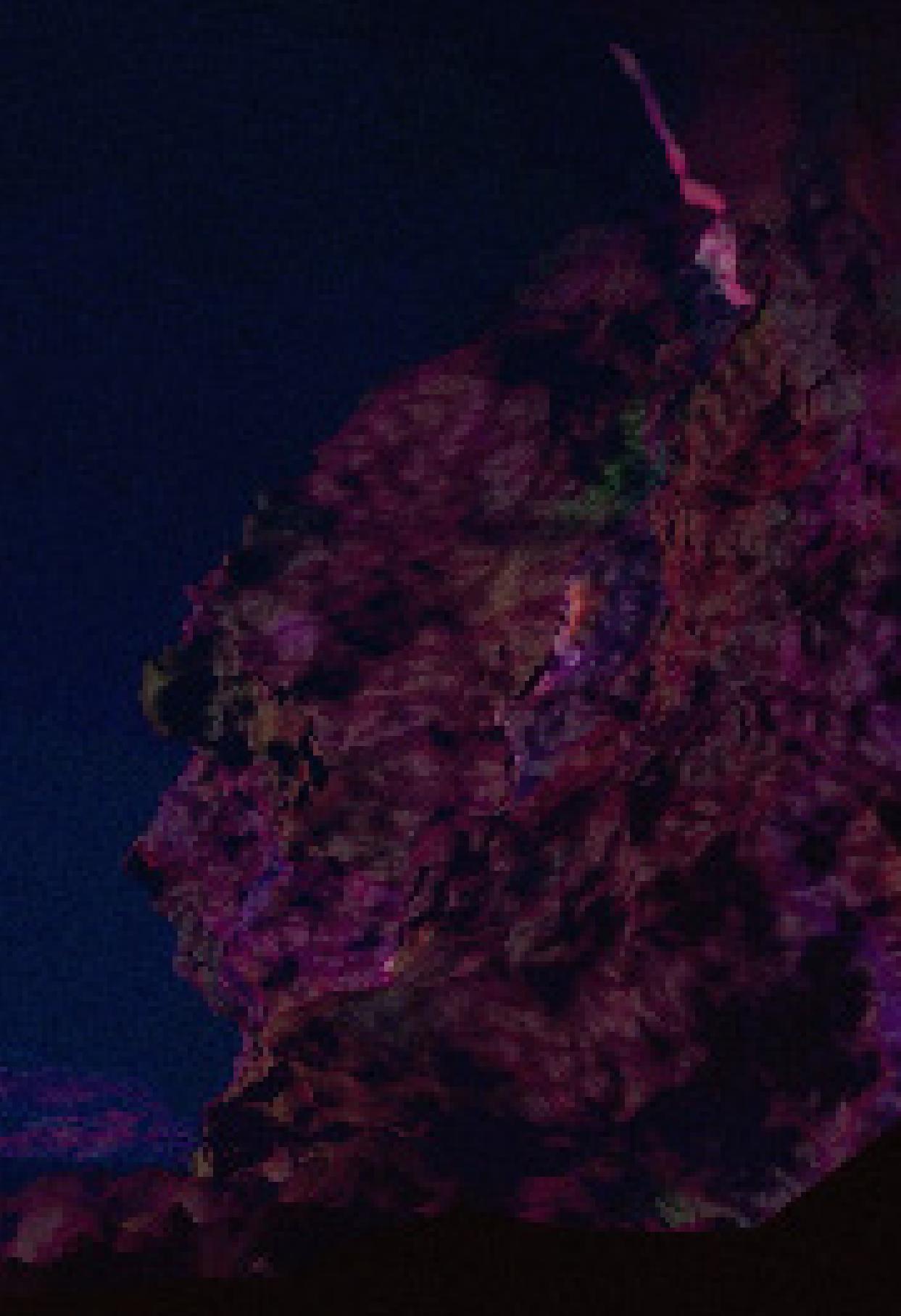
De la página 156 a la 159:

Anthropocene: The Human Epoch

Jennifer Baichwal, Edward Burtynsky & Nicholas de Pencier, 2018

Canadá

90 minutos















CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidenta del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife

Rosa Elena Dávila Mamely

Consejero Insular del Área de Cultura, Museos y Deportes

José Carlos Acha Domínguez

EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Director Artístico

Gilberto González

Gerente

Jerónimo Cabrera Romero

Conservador Jefe de la Colección

Isidro Hernández Gutiérrez

Conservador de Exposiciones Temporales

Néstor Delgado Morales

Director de Mantenimiento

Ignacio Faura Sánchez

Departamento de Actividades y Audiovisuales

Emilio Ramal Soriano

Departamento de Educación

Paloma Tudela Caño

Departamento de Producción

Estíbaliz Pérez García

Área Jurídica

María José Fernández de Villalta Calamita

Diseño Gráfico

Cristina Saavedra (S. A. de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife)

Jefe de Mantenimiento

Francisco Cuadrado Rodríguez

Asistencia a la Gerencia

María Milagros Afonso Hernández

Auxiliar Administrativo

Isabel García Dorta

Centro de Fotografía Isla de Tenerife (CFIT)

Departamento Administrativo CFIT

Rosa Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT

Emilio Prieto Pérez

SERVICIOS EXTERNALIZADOS

Centro de Documentación y CFIT

Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Área de Registro Colecciones

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

Comunicación

Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

Programas Públicos

Estefanía Martínez Bruna (A.E.G.B.)

FOTONOVIEMBRE 2021 - REENSAMBLAJE

Dirección y curaduría general

Teresa Arozena Bonnet

Coordinación general

Álvaro Rodríguez Fominaya*

Coordinación técnica

Adelaida Arteaga Fierro

Diseño de montaje

Marta de la Fe*

Administración

Rosa Hernández Suárez

Producción

Adelaida Arteaga Fierro

Estefanía Martínez Bruna*

Cristina Reina Padrón (Activa Canarias SL)

Abraham Riverón*

Coordinación de documentación, imágenes y textos. Asistencia técnica a la curaduría

Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Imagen de la Bienal, diseño gráfico y maquetación

María Requena* e Israel Pérez*

Diseño gráfico y maquetación

Cristina Saavedra (S. A. de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife)

Juan Manuel Santos*

Difusión y comunicación

Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

Web

Juan Manuel Pérez* y María Requena*

Registro

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

Equipos de montaje

-Israel Pérez López y Óscar Hernández González; Abraham Riverón Miranda; Estudio Melián (Zebenzú González Melián); Federico García Trujillo; Jano Vera Torres; Fernando Pérez; Dos Manos (Patricia Vara Mora, M.ª del Carmen García Miranda, Jorge Méndez Hernández)*

Asistencia técnica

Emilio Prieto Pérez

Asistencia audiovisual

Simone Marín*

Servicio externo de producción

Abraham Riverón Miranda*

Enmarcación

Berto Concepción Medina*

Cuadros Torres*

Transportes

PGP, Loyter, SEUR

Seguros

AXA

PUBLICACIÓN

Esta publicación recoge la exposición *Reensamblaje*, curada por Teresa Arozena, que tuvo lugar entre el 22 de octubre de 2021 y el 9 de enero de 2022 en la Sala B de TEA Tenerife Espacio de las Artes durante la XVI Bienal de Fotografía FOTONOVIEMBRE 21.

Producción editorial

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Proyecto editorial

Teresa Arozena

Coordinación

Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Diseño gráfico y maquetación

María Requena* e Israel Pérez*

Edición de textos

Lavadora de textos*

Teresa Arozena

Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Documentación obras en sala:

Álvaro Rodríguez Fominaya

Fotomecánica

Editorial MIC

*Profesional externo

Depósito Legal: TF 27-2023

ISBN: 978-84-124928-4-2

© de los textos, sus autores/as

© de las imágenes sus autores/as

María Laura Benavente: pp. 11-12; pp. 16-18; p. 20; pp. 22-23; pp. 39-42; p. 44; pp. 48-49; pp. 54-55; pp. 84-85; p. 89; pp. 92-93; pp. 96-97; pp. 102-104; p. 116; pp. 128-133

© de la edición: TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2023

www.fotonoviembre.org

<https://fotonoviembre.org/>

fotonoviembre-2021/mediateca/

ORGANIZA

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Centro de Fotografía Isla de Tenerife -Cabildo Insular de Tenerife-

PATROCINA

Fundación Mapfre Guanarteme, Gobierno de Canarias

COLABORA

Ayuntamiento de Candelaria; Ayuntamiento de Guímar; Ayuntamiento de Guía de Isora; Ayuntamiento del Puerto de la Cruz; Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife; Universidad de La Laguna; COFF (Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía); Colección Los Bragales; Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife, La Gomera y El Hierro; Gobierno de Canarias; Museos de Tenerife; SINPROMI (Sociedad Insular para la Promoción de las Personas con Discapacidad); Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife; La Cámara Espacio Fotográfico; BIBLI y ProjecteSD

