

Dispositivos de la fotografía
Archivo y relato en la visualidad
contemporánea



Dispositivos de la fotografía

Archivo y relato en la visualidad contemporánea

Teresa Arozena (ed.)

Seminario
18, 19, 20 /11/ 2021

Introducción

Dispositivos de la fotografía

Archivo y relato en la visualidad contemporánea

Teresa Arozena

7

Ponencias / extractos

Sobre álbumes: La fotografía como testimonio, propaganda y memoria durante y después de la guerra civil

Jordana Mendelson

19

Inventario de Fotografía de Canarias: orientaciones y nuevos proyectos

Carmelo Vega

31

Narración, memoria y paradigma documental

Víctor del Río

43

Del paisaje al territorio: entre los relatos historiográficos y las prácticas fotográficas

Marta Dahó

53

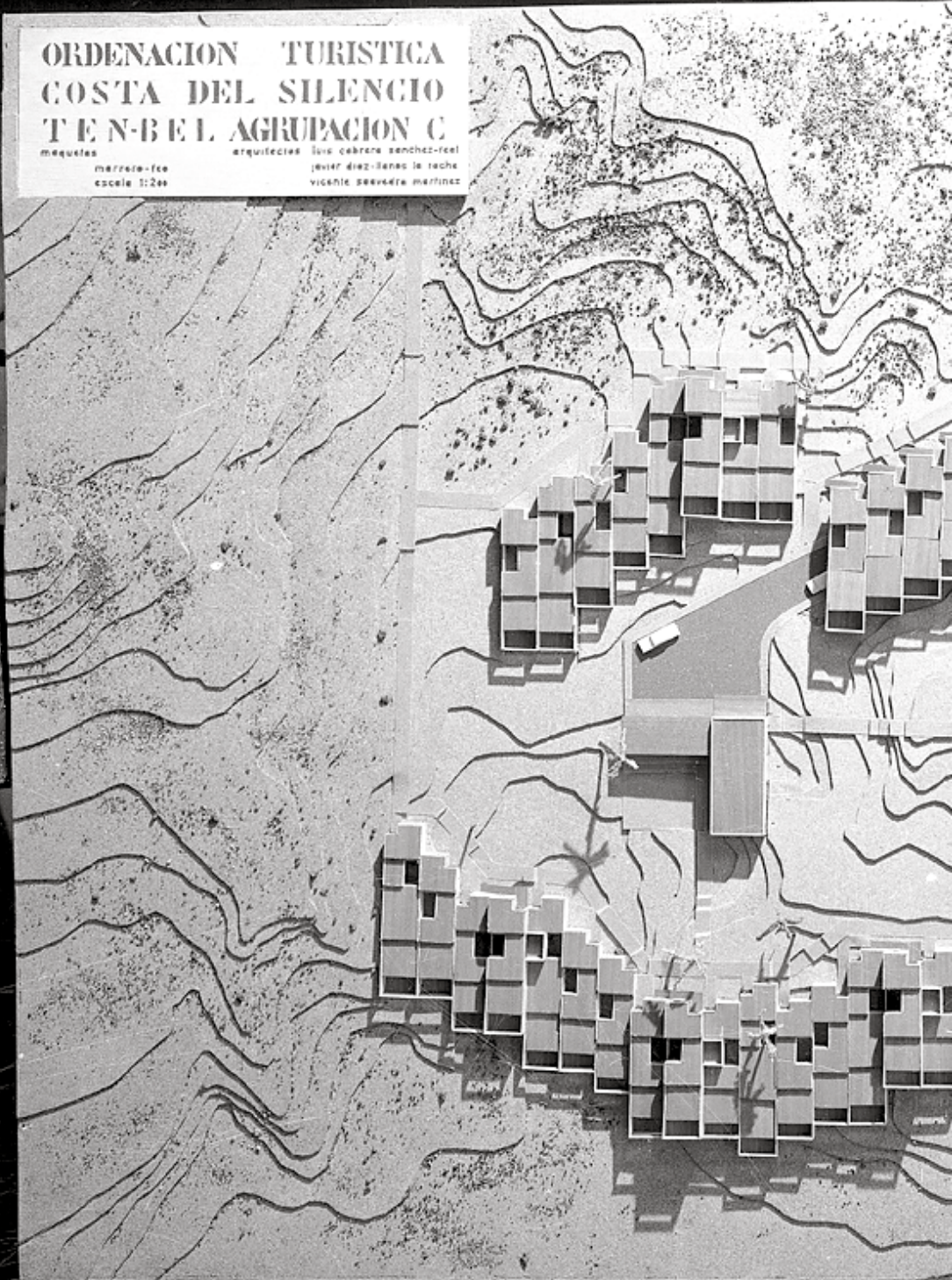
**ORDENACION TURISTICA
COSTA DEL SILENCIO
T E N - B E L AGRUPACION C**

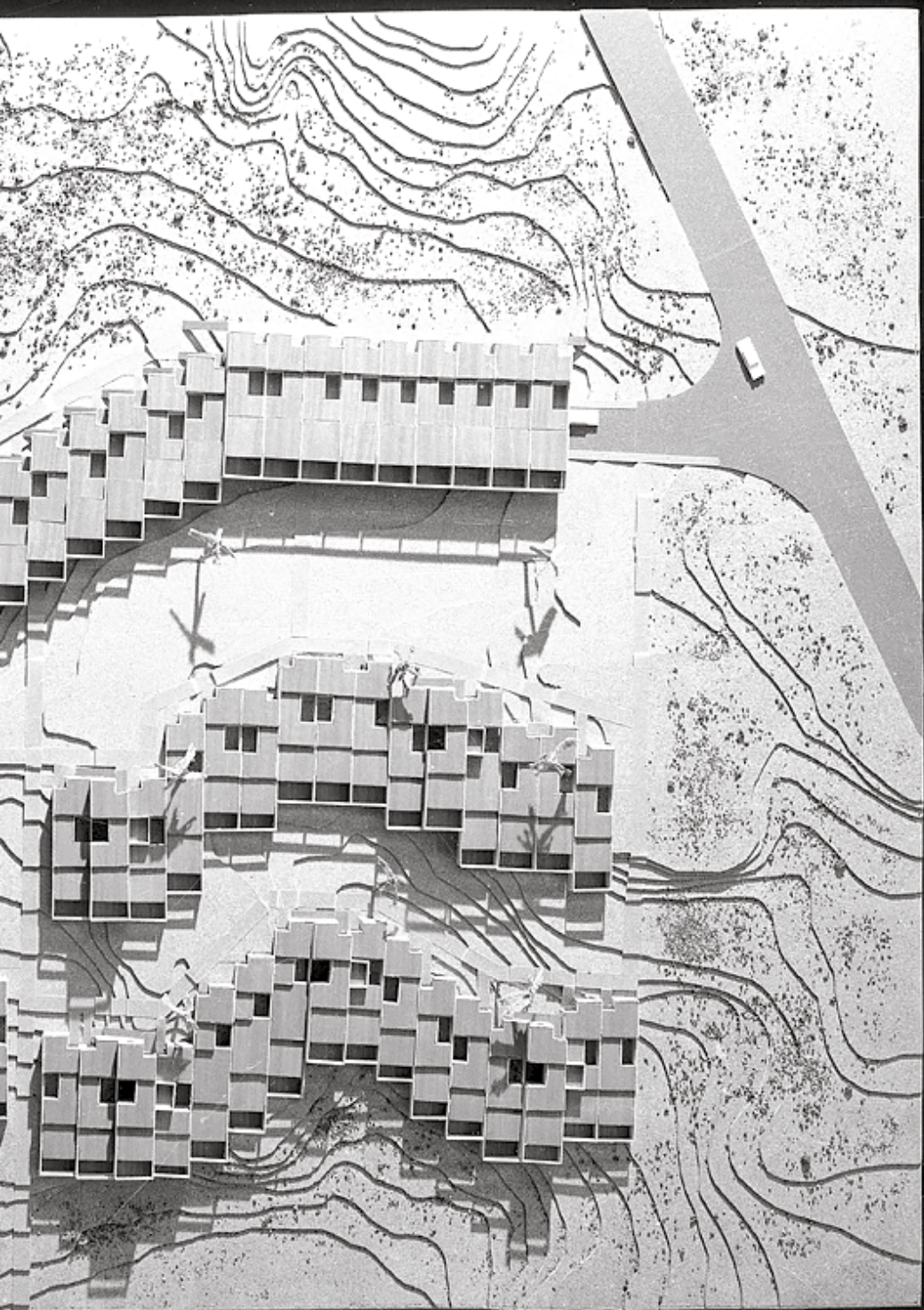
maquetas

marroto-fco
escale 1:200

arquitectos

luis gabrena sánchez-reel
javier díaz-banac le roche
vicente seaverde martínez





Leopoldo Cebrián Alonso. *Sin título*, c.1960.
Fondo Leopoldo Cebrián Alonso. Colección CFIT
(Centro de Fotografía Isla de Tenerife). TEA Tenerife
Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife ▲



Todas las ponencias presentadas durante el seminario se encuentran disponibles íntegramente en la Mediateca de Fotonoviembre 21
<https://fotonoviembre.org/fotonoviembre-2021/mediateca>

Dispositivos de la fotografía¹

Archivo y relato en la visualidad contemporánea

Teresa Arozena

Vivimos en una cultura de ritmos acelerados, de tiempos y lugares en los que nuestros vínculos con las imágenes a menudo se convierten en una mera relación rápida de uso y consumo, puramente adquisitiva. Descuidamos la capacidad de escucha y reflexión, la ocasión del encuentro que ellas nos brindan. Las imágenes son conglomerados y cadenas significantes, textuales e icónicas; la visibilización de estas redes inmanentes es una tarea permanente y un acto necesario de ciudadanía.

Parece por tanto oportuno generar espacios para demorarse y reflexionar, lugares que trasciendan la mera relación instrumental y adquisitiva del objeto de la fotografía. El seminario titulado *Dispositivos de la fotografía*, desarrollado durante la XVI edición de Fotonoviembre, partió de esta intención primera: producir pensamiento en torno a la necesidad de producir y gestionar imágenes, pero sobre todo la de originar encuentro y subrayar la relevancia de una puesta en común, el valor de hablar y escuchar a partir de ellas, propiciar la función dialéctica de la imagen. La segunda intención de este seminario fue tratar de esbozar una concepción más amplia de las prácticas fotográficas, para resituar así a la fotografía en su pura esencia medial, es decir, como mecanismo de relación transversal y como pieza que forma parte de engranajes más complejos que responden, en el seno de la sociedad, a múltiples intenciones, deseos y necesidades.

De este modo, a través de una serie de aproximaciones, se trató de visibilizar los campos de relaciones que hay bajo la necesidad de producir y gestionar

1 *Dispositivos de la fotografía* es el título del seminario que tuvo lugar los días 18, 19 y 20 de noviembre de 2021 dentro la sección oficial de la XVI Bienal Internacional de Fotografía FOTONOVEMBRE 21 - REENSAMBLAJE.

imágenes fotográficas: algunos de los dispositivos que construimos como sociedad y en torno a los cuales se dan las prácticas fotográficas. Desde los programas públicos de centros, museos y departamentos de fotografía a las exposiciones y comisariados, desde las publicaciones de y sobre fotografía a la institución del archivo y sus problemas, desde el paradigma documental al aparato representacional del paisaje, la fotografía se presenta como un fenómeno complejo, que responde y se manifiesta siempre en la red o engranaje que constituye un dispositivo. Prestar la atención y el tiempo necesario para la comprensión de algunos de estos dispositivos de la fotografía nos permitió analizar ciertas dinámicas de estas instancias que median, pero que sobre todo producen y performan lo fotográfico, con el fin de entender mejor nuestras prácticas fotográficas.

Este tiempo dilatado del seminario en el que pudimos entablar diálogos con y acerca de las imágenes, y que se encuentra comprimido en esta publicación, supone una apuesta por recuperar un tiempo crítico de la recepción, uno que deviene interpretación y diálogo. Benjamín mostró esta transmutación del tiempo del relato en tiempo de lectura. Nos parece que quizás es este nivel enunciativo suplementario lo que mejor constituye el verdadero tiempo del relato en la imagen; un tiempo interno, expandido, que resulta especialmente valioso.

El programa del seminario se agrupó bajo tres ejes temáticos, tratados cada uno de los tres días que duró: *Archivo*, con intervenciones de Carmelo Vega y Jordana Mendelson, *Relato*, con la presencia de Marta Dahó y Víctor del Río, y *Exposición*, donde participaron Valentín Roma y Elvira Dyangani. En esta publicación se recogen los resúmenes de *Archivo* y *Relato*, por estar especialmente interconectados, quedándose fuera de esta publicación el eje *Exposición*.²

En su despliegue a lo largo de los siglos XIX y XX la fotografía no se limitó a crear imágenes automáticas o cortes suspendidos de instantes cualesquiera. Resulta hoy clave comprender que el desarrollo del archivo como institución viene a mostrarnos un hecho fundamental: que la fotografía nunca es un acto aislado, sino el episodio de un conjunto de actos que, en su repetición, tratan de *coleccionar* todas las variantes del objeto de la mirada. Se da como una práctica repetitiva, proliferante y adquisitiva: todas las imágenes del mundo, bajo el

² Todas las ponencias presentadas durante el seminario se encuentran disponibles íntegramente en la Mediateca de Fotonoviembre 21. Para una mayor profundización sobre los dispositivos expositivos de la fotografía recomendamos la visualización directa de las grabaciones de las intervenciones de Valentín Roma y Elvira Dyangani. Debido a su propia naturaleza, estas ponencias cobran sentido a partir de los propios archivos y webs mostradas durante las mismas, así como de sus comentarios in situ, circunstancias que hacen complejo el planteamiento de un resumen convencional y su inclusión en este volumen.

paradigma moderno, pueden ser además adecuadamente ordenadas en casillas o carpetas interrelacionadas. En la naturaleza mecánica del medio se encontraba, desde el principio implícita, esta clara tendencia epocal hacia la acumulación. Así la base del proyecto moderno no puede ser otra que la del inventario de imágenes, una máquina distribuidora que da soporte a una estructura indexadora, sobre la que se extiende la retícula de nuestro conocimiento de las cosas.

Es preciso recordar que este paradigma no es un asunto del pasado, sino que por el contrario se trata de una instancia completamente vigente, que llega hasta nuestros días con enorme influencia. Así, dentro del eje dedicado al *Archivo*, la intervención de Carmelo Vega, titulada «Inventario de Fotografía de Canarias: orientaciones y nuevos proyectos», nos ofrece un recorrido a través del proyecto *Inventario de Fotografía de Canarias* y de su culminación en la publicación *Guía-inventario de fondos y colecciones de fotografía de Canarias*, un trabajo centrado en visibilizar el patrimonio fotográfico conservado en los archivos y colecciones de las Islas Canarias. Resulta sin duda urgente poner en valor, visibilizar y apoyar investigaciones que se preocupen por el patrimonio fotográfico y la trama local, proyectos situados, que retroalimenten la memoria y los saberes de la comunidad. En esta ocasión tuvimos la oportunidad de conocer la historia y el recorrido propio, así como los problemas y las recompensas surgidas durante el desarrollo del proyecto y su desempeño como plataforma de investigación, análisis y difusión de los procesos de archivo en el ámbito de la fotografía en Canarias.

Llevando más allá la reflexión en torno a la entidad del archivo y su institución, Jordana Mendelson propone, en su ponencia titulada «Sobre álbumes: la fotografía como testimonio, propaganda y memoria durante y después de la guerra civil», una reflexión sobre la construcción y utilización de los álbumes de fotografía en el contexto de la guerra civil española. Partiendo de dos casos de estudio, los álbumes de la *Comissariat de Propaganda* de la Generalitat de Catalunya, y los álbumes creados dentro del marco del Archivo General de la Guerra Civil Española en Salamanca, y mediante el contraste y la comparación, la autora examina estos objetos fotográficos particulares, que nos hablan de los usos y también de los abusos de las imágenes y el archivo en tiempos de guerra. Rastrea de este modo la histórica deriva de la imagen fotográfica hacia unos empleos coercitivos y/o propagandísticos desde su génesis. Esta problemática remite a las relaciones de poder y gobierno que en el marco de las sociedades se ejercen y perpetúan, muchas veces bajo el signo de la violencia y la coerción. Ya lo dijo Paul Virilio: el sistema de la guerra moviliza las imágenes lo mismo que las armas y las acciones.

Si el archivo y su naturaleza instrumental es el modelo que subyace bajo las imágenes que construyen nuestro mundo, observamos también que la entidad del archivo y su institución, su sistema positivista y distribuidor, no es un reducto del pasado o tan solo un instrumento para el análisis historiográfico. Es sobre todo, no lo podemos olvidar, un modelo vivo que se extiende y evoluciona en nuestros días con renovada pujanza. Se abren en él nuevas posibilidades propiciadas por

Leopoldo Cebrián Alonso. *Sin título*, c.1960.
Fondo Leopoldo Cebrián Alonso. Colección CFIT
(Centro de Fotografía Isla de Tenerife). TEA Tenerife
Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife





la era de la computación, una era que relanza la ciencia archivística y su modelo utópico de clasificación de las colecciones, o incluso las llamadas *folksonomías*, y que a la vez genera sus propios modelos narrativos de representación. El archivo como institución presenta hoy, sin duda, toda una problemática que repercute en debates tan importantes como el de las formas de acceso al conocimiento, pero también en gran medida en cuanto a su potencia actualizada como herramienta para la sociedad de la vigilancia y el control. Fue Allan Sekula, en su célebre ensayo «El cuerpo y el archivo»³, quien describió el modo en que la institución del archivo fotográfico recibirá su más completa articulación en una conjunción precisa con un sistema de trabajo policial cada vez más profesionalizado y tecnológico. También Ariella Azoulay penetra con total precisión en esta problemática del archivo como acto de estado: las fotografías de nuestras colecciones y patrimonios no son solo documentos visuales u obras de arte, sino que estipulan relaciones de poder en algún momento y lugar.⁴ La cuestión no se refiere tanto a «conservar» las imágenes, sino a entender la fotografía como un organismo vivo que debe actualizarse, y como un acto de ciudadanía.

Los dos casos de estudio que toma Jordana Mendelson como objeto de su ponencia lo reflejan con total nitidez. Se hace evidente cómo la cámara se integra en un conjunto de dispositivos, físicos y conceptuales mucho más amplio; todo mecanismo burocrático de inteligencia, un sistema de lectura e interpretación, administrativo y estadístico, cuyo artefacto central no será ya la cámara, sino el gabinete de archivo. Mendelson, siguiendo las huellas de Azoulay y Sekula, recorre los oscuros pasillos de estos gabinetes burocráticos que tanto tienen que decirnos de nosotros. Ahonda de este modo en los significados represivos que han sido sistemáticamente escamoteados de las historias del medio, convirtiéndose a menudo en sombra de un relato que muestra tan solo una cara brillante de humanismo liberal y unos orígenes completamente benévolos de la fotografía como herramienta social.

Pero no es posible comprender el desarrollo del archivo fotográfico, sin tener en cuenta que tales usos instrumentales de la imagen técnica responden a la emergencia de un complejo aparato de verdad, que será en gran medida el eje vertebrador del proyecto moderno. En su ponencia «Narración, memoria y paradigma documental», vinculada a las tesis publicadas por el autor dentro del volumen de reciente aparición, *La memoria de la fotografía. Historia, documento y ficción*⁵, Víctor del Río desentraña el relato del realismo en la médula del

3 Allan Sekula, «El cuerpo y el archivo», *Indiferencia y singularidad*. Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

4 Ariella Azoulay, *Civil imagination. A political Ontology of Photography*, Verso. Londres, 2015.

5 Víctor del Río, *La memoria de la fotografía. Historia, documento y ficción*. Cátedra, Madrid, 2021.

programa de la visualidad de occidente, y su mutación en el siglo XX hacia el paradigma documental con la aparición de la fotografía. Rastrea así aquella voluntad de verosimilitud que establece un vínculo con lo real en la raíz misma del medio fotográfico, entendiendo a este como el factor histórico decisivo causante de un nuevo orden en los imaginarios contemporáneos.

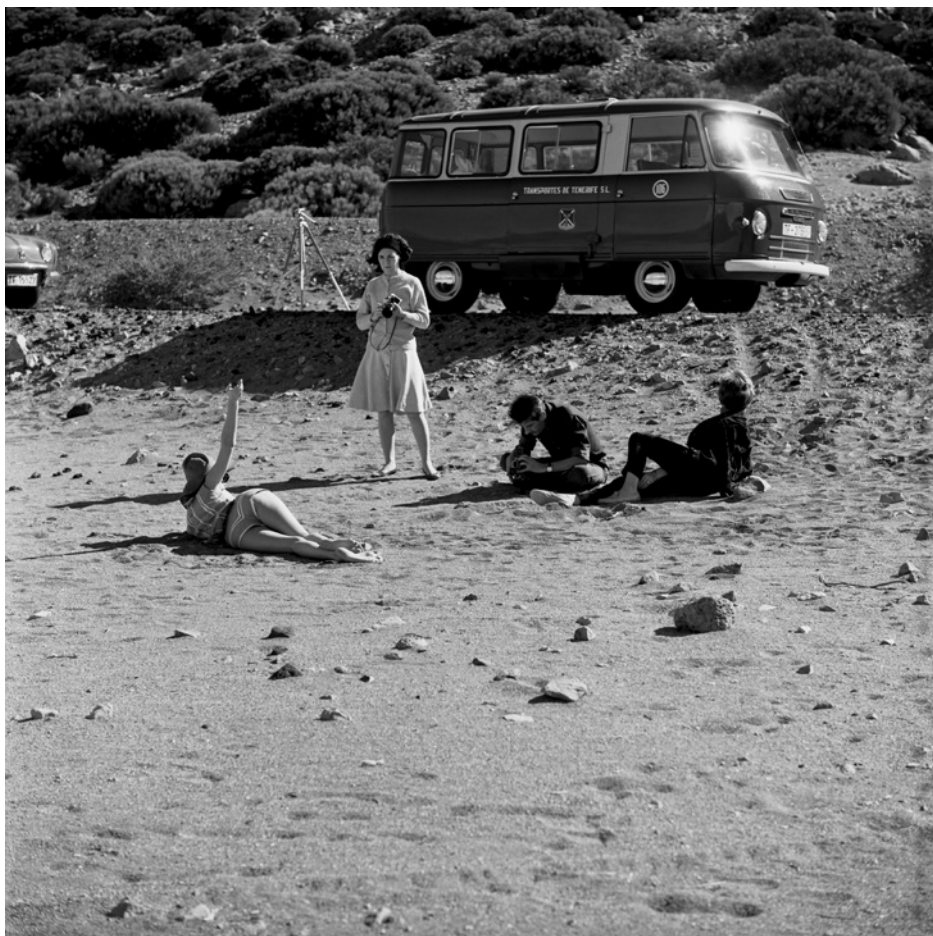
Sin perder la fascinación por el hecho enigmático de la imagen, la exploración arqueológica que emprende el autor nos permite acercarnos a una metacomprensión de algunos de los mecanismos que fundan el carácter y valor profundamente antropológico de las imágenes. El despliegue analítico de Del Río, que establece una genealogía de las estructuras claves que disponen nuestros modos de ver contemporáneos, mantiene no obstante una tensión interpretativa en la que el enigma continúa pulsando la imagen; seguimos escuchando a través de sus palabras aquel *ruido secreto*⁶ duchampiano que J. L. Brea nos regaló como apertura, potencia o promesa de una imposibilidad, la de un desciframiento definitivo. Parecería ser esta una lección, quizás de humildad, que nos obsequia siempre la imagen en su relación con lo real; es en esta tirantez interpretativa donde sucede todo. Donde, entre todos, sucedemos.

Si tanto el paradigma documental como la entidad archivo suponen los dos pilares esenciales del gran relato del proyecto moderno de Occidente, como sucede en toda narración este proyecto ha de ser desplegado. ¿En qué forma prolifera la mirada a través de la fotografía y hacia dónde? ¿Qué cosa es lo que, sobre todo, archiva, registra, representa la fotografía? Si hay un motivo iconográfico por excelencia que caracterice el programa de la representación occidental, ese es el paisaje. No resulta extraño, ese encuentro artificioso entre *cultura* y *naturaleza* que denominamos *paisaje*, se halla en profunda y constante transformación. La actual cultura del negocio conlleva la implacable conquista del espacio, y en él parecen confluir gran parte de las tensiones de nuestra civilización.

En su ponencia «Del paisaje al territorio: relatos historiográficos y prácticas fotográficas», Marta Dahó se interna en la compleja ambigüedad del concepto de *paisaje* para describir la mutación de dicha noción en la de *territorio* durante las décadas de los ochenta y noventa. Una mutación propiciada por la evolución de los imaginarios a través de las prácticas artísticas de los años sesenta y setenta. Dahó se detiene a analizar el modo en que los descampados y los espacios intersticiales y suburbanos son, en dicha coyuntura, emplazamientos elegidos que dan cuenta de la profunda transformación industrial en curso, pero que también, más allá, constituyen –por utilizar una expresión deleuziana– verdaderos planos de fuga, lugares donde buscar y tal vez encontrar una suerte de lucidez o libertad de la mirada. Desde las misiones fotográficas o los grandes nombres de la historia del arte hasta otras prácticas de fotógrafos y artistas en los márgenes, Dahó

6 José Luis Brea, *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Mestizo, Murcia, 1996.

efectúa un recorrido que nos permite entender las lógicas narrativas asociadas a lo fotográfico en lo que se refiere a la representación de los espacios materiales que nos circundan. De este modo, donde antes hubo *paisaje* y *realismo*, ahora hay *territorio* y *documento*. Si el conjunto de las ponencias presentadas durante este seminario dan buena cuenta de estos y otros desplazamientos de significado, así como de su relevancia a la hora de entender el funcionamiento de la visualidad contemporánea en su innegable ascendente fotográfico, sobre todo quieren mostrarnos el modo en que es preciso no perder de vista la arqueología de los conceptos. Estos sutiles cambios que se analizan responden a reajustes en los escenarios, y deben ser siempre observados como lo que son: tramoyas, redes y campos de fuerza que sustentan un común acuerdo que posibilita nuestras formas de habitar el mundo.



Leopoldo Cebrián Alonso. *Sin título*, 1963.
Fondo Leopoldo Cebrián Alonso. Colección CFIT
(Centro de Fotografía Isla de Tenerife). TEA Tenerife
Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife



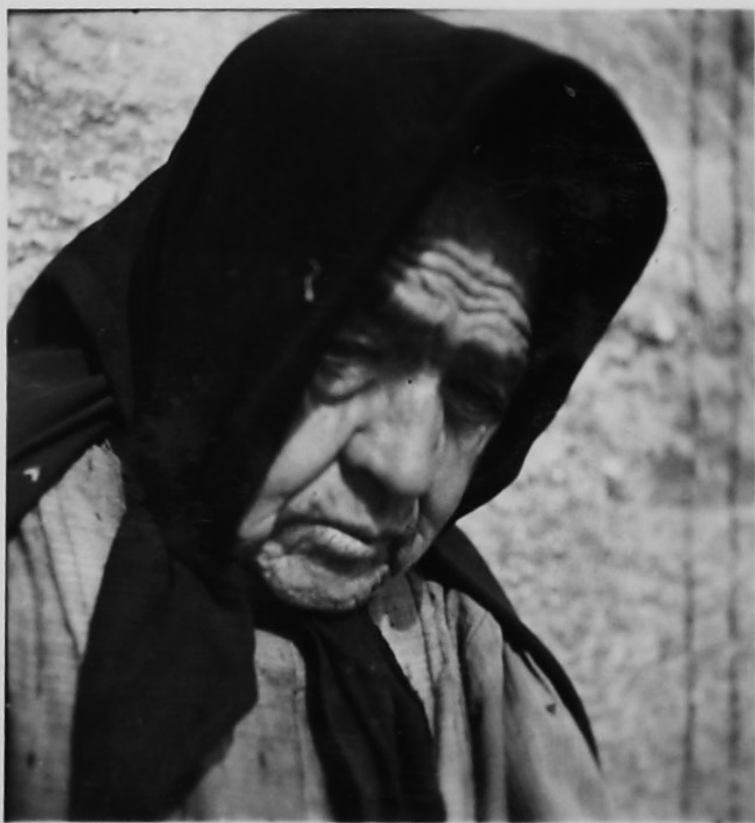
0



4541



4543



4544



4542



4541

Autoría desconocida. Fragmento de *Àlbum fotogràfic amb el títol Generalitat de Catalunya. Comissariat de Propaganda*. 12 6x9, p.56, 1936-1938. Fondo Generalitat de Catalunya (Segona República). Arxiu Nacional de Catalunya ▲

Sobre álbumes: La fotografía como testimonio, propaganda y memoria durante y después de la guerra civil

Jordana Mendelson

En el *Arxiu Nacional de Catalunya* (ANC) se conservan los álbumes fotográficos de la *Comissariat de Propaganda* del gobierno catalán, la agencia que se encargó de la producción y coordinación de propaganda en apoyo de la defensa del gobierno de la Segunda República, contra el levantamiento militar liderado por el general Francisco Franco durante la Guerra Civil Española. Cómo llegaron al ANC es parte de una historia más amplia y polémica, que coloca a la historia de estos álbumes en el centro de cualquier discusión sobre la fotografía, la prensa ilustrada y la guerra en España.

Las tropas franquistas llenaban camiones y vagones de tren con los papeles que recogían mientras reclamaban sus victorias. El material recogido, que abarcaba desde los archivos privados y de organizaciones políticas (como la *Comissariat de Propaganda*) hasta periódicos de los sindicatos y grupos sociales, fue transportado a Salamanca bajo los auspicios de la Delegación del Estado para la Recuperación de Documentos de Franco. Los documentos «recuperados» constituyeron lo que durante años se conoció como el «Archivo General de la Guerra Civil Española» o el «Archivo de Salamanca».¹ Bajo el mando de Franco, álbumes como los de la *Comissariat*, junto con las toneladas de papel incautadas, se utilizaron

1 Hoy en día, este archivo se conoce como el Centro Documental de la Memoria Histórica. Para obtener más información sobre la evolución del archivo y su historia, consulte: Jean-Louis Guereña, *Archivos y memoria de la Guerra Civil. En torno al 'Archivo de Salamanca'*, Amnis. Reuve d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique, 2/2011. <https://doi.org/10.4000/amnis.1521>

para identificar, encarcelar y castigar a quienes habían sido leales al gobierno republicano. Sin embargo, en dicho caso, estos álbumes no fueron depositados en Salamanca. Se mantuvieron en cambio, durante décadas, en la colección de fotografía de la Biblioteca Nacional de Madrid, como parte de su archivo fotográfico relacionado con la guerra. Aún así, tanto los documentos reunidos en Salamanca como los que se almacenaron en otros lugares, como en la Biblioteca Nacional (a menudo sin catalogación y sin verse durante décadas), forman parte de esta colección que es sin duda la más grande recopilación de rastros materiales de la guerra. En su interior se hallan tanto gestos institucionales como historias personales, que nos ayudan a pensar y percibir el papel de la fotografía en las historias archivadas de la guerra.

Es difícil separar estos álbumes de su uso en tiempos de guerra y posguerra, como evidencia incriminatoria contra aquellos documentados y fotografiados. Durante la guerra sirvieron como el archivo primario desde el cual la *Comissariat* produjo su propaganda, y después de la guerra tuvieron el potencial de ser utilizados como evidencia mortal contra aquellos que defendieron la República. Estos álbumes tienen la guerra en el centro mismo de su constitución.

La *Comissariat* fue creado en octubre de 1936 por el gobierno catalán y fue dirigido por un periodista carismático llamado Jaume Miravittles,² quien a su vez nombró al fotógrafo Pere Català Pic como su director de publicaciones.³ Ambos hombres, y las aproximadamente 300 personas que trabajaron con la agencia en Barcelona y sus oficinas en toda Europa, formaban parte de la élite educada de clase media y alta de la ciudad, y la mayoría de ellos tenían experiencia en los campos relacionados con el periodismo, la publicidad y las prácticas de medios de comunicación de principios del siglo XX. Formaban la columna vertebral de las campañas de propaganda de la *Comissariat*.⁴

2 Para una excelente visión general de los escritos políticos y la evolución de Miravittles, ver: Enric Pujol, *Jaume Miravittles y el marxismo: un viaje del siglo XX*, Revista de Historia Intelectual Catalana No. 3 (2012): 29-45. Sobre Miravittles y el Comisariado, véase: Rafael Pascuet y Enric Pujol, dir., *La Revolució del Bon Gust. Jaume Miravittles i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Barcelona: Viena Edicions, 2006.

3 Para una visión general del papel de las revistas durante la Guerra Civil Española, y un resumen de los esfuerzos de propaganda al frente de la *Comissariat* y otras agencias, véase: Jordana Mendelson, *Revistas y Guerra 1936-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

4 Para una visión general concisa de la *Comissariat*, especialmente durante su último año, y la relación de la misma con el Servicio Nacional de Propaganda de Franco, véase: Ester Boquera Diago, *El relevo de la propaganda oficial de la Guerra Civil española: de Jaume Miravittles a Dionisio Ridruejo*. Boletín de Estudios Españoles, Tomo LXXXIX, números 7-8 (2012), pp. 187-199.

Teniendo en cuenta esta tensa historia, me gustaría eludirla brevemente para trazar una pregunta un poco más académica: ¿Qué relación, si es que existe, podría haber entre la organización de las fotografías en los álbumes y el diseño del material ilustrado de la *Comissariat*? ¿Sirven los álbumes a un propósito pedagógico (aunque solo sea en retrospectiva) sobre el trabajo que hacen los álbumes en el entrenamiento del ojo para escanear y mirar sobre la página fotográfica de manera que nos prepare para ver revistas (y otros modos de visualización fotográfica)?

En un nivel muy fundamental, entonces, esta charla ha querido explorar la relación entre los álbumes fotográficos y la cultura impresa de guerra. ¿Mirar un álbum fotográfico es lo mismo que mirar a través de una revista? Es una pregunta engañosamente simple. Simple porque es directa, pero engañosa porque incluye cuestiones en torno a los modos convencionales de hacer y ver fotografías. ¿Son acaso tan fuertes los patrones convencionales para organizar y desarrollar producciones basadas en la fotografía –como pueden ser tanto la creación de álbumes como el diseño de revistas– que nivelan las diferencias políticas entre los lados opuestos del conflicto en tiempos de guerra? ¿Qué rol tienen las categorías del fotógrafo/a, o del lector/a en relación con las prácticas de hacer y leer estos álbumes de guerra, o bien la prensa ilustrada?

Entre las miles de fotografías conservadas en los álbumes de la *Comissariat*, una destaca como emblema para pensar la posible relación entre los propios álbumes (su contenido y organización) y la producción de revistas ilustradas y propaganda presentada por la *Comissariat*. Dicha fotografía también nos dice mucho sobre los álbumes en sí: su número aproximado, tamaño y diseño, así como la forma en que se almacenaron y utilizaron mientras estaban en las oficinas de la *Comissariat*. Hay dos versiones casi idénticas de esta imagen; se trata de una viñeta cuidadosamente escenificada, que muestra a un hombre por detrás, sosteniendo abierta una página de uno de los álbumes. Una lámpara de escritorio se coloca justo encima de las páginas y se suma al dramático claroscuro de la imagen: las páginas fotográficas están iluminadas, pero también la luz parece emanar de las páginas a medida que el brillo de la superficie del papel refleja la luz hacia la cámara que toma la fotografía. Los álbumes se apilan verticalmente en una línea horizontal frente al hombre. Veinte álbumes aparecen en el marco, de dimensiones y grosores ligeramente diferentes. Más allá de lo que muestra sobre la relación del álbum con la revista, esa imagen emblemática del hombre hojeando las páginas también parece proponernos cómo mirar las imágenes, guiando a sus espectadores en tiempos de guerra y recordando la importancia de mirar las imágenes como





una actividad propia de un momento bélico. En esto, podríamos intuir que Miravittles y Català Pic estaban menos interesados en acotar un modo específico de mirar exclusivo para álbumes o revistas, y que por el contrario concibieron una divulgación mucho más generalizada de la importancia de la imagen.

En la primavera de 1939, el jefe del ministerio de propaganda del general Francisco Franco, Dionisio Ridruejo, llegó a Barcelona, tras la caída de la ciudad a manos de las fuerzas nacionalistas al final de la Guerra Civil Española. En su autobiografía *Casi unas memorias*, recordó el impacto que la *Comissariat de Propaganda* del gobierno catalán le había causado cuando entró en su oficina en el Passeig de Gràcia por primera vez (después de que la mayor parte del gobierno catalán ya hubiera huido hacia el norte a través de la frontera francesa): «Encontré, perfectamente organizadas, todas las publicaciones catalanas y castellanas producidas durante la guerra, incluidas las revistas más significativas como *Hora de España*. Vi que los recursos para la propaganda republicana habían sido muy superiores a los nuestros y la participación de los intelectuales era mucho más extensa, valiosa y organizada».⁵

Que los ojos de Ridruejo se entrenaran tan intensamente en la administración y producción de propaganda es significativo, no solo porque probablemente estaba evaluando el trabajo de su homólogo republicano, sino también, yo diría, porque desde el principio el gobierno de Franco había dado una alta prioridad al valor político de la documentación, como hemos visto en el establecimiento de la «Delegación del Estado para Recuperación de Documentos», que formó parte de su Ministerio del Interior de 1938 a 1944.⁶ Debido a que la documentación reunida como parte de la Delegación se concentró durante años en el Archivo de Guerra Civil de Salamanca, el impacto del archivo de guerra de Franco se extiende hasta el presente, ya que sigue siendo una de las fuentes más importantes de documentación relacionada con la guerra, especialmente para el bando republicano.⁷

Entre los documentos conservados como parte del Archivo de la Guerra, se encuentra unas carpetas de imágenes recortadas de la prensa. Son artefactos hechos a mano y son muy idiosincrásicos en su contenido y organización.

5 Dionisio Ridruejo, *Casi unas memorias: con fuego y con raíces*. Barcelona: Editorial Planeta, 1976, p. 167.

6 Citado en Jean-Louis Guereña, *Archivos y memoria de la Guerra Civil. En torno al Archivo de Salamanca*, Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique, 2/2011, p. 3. <https://doi.org/10.4000/amnis.1521>

7 Jesús Espinosa Romero y Sofía Rodríguez López, *El Archivo de Guerra Civil de Salamanca. De la Campaña a la Transición*, en J.C. Galende Díaz y S. Cabezas Fontanilla, dirs., *Paseo documental por el Madrid de antaño*. Madrid: Universidad Complutense y Fundación Hospital de San José de Getafe, 2015, pp. 131-155.

Algunas páginas son casi monográficas, centradas en un solo individuo, mientras que otras reúnen a varios individuos, que van desde figuras políticas locales hasta celebridades conocidas internacionalmente, muchas veces organizadas alfabéticamente.

Las carpetas en sí no han sido estudiadas, y representan otro enigma encontrado en los archivos de guerra. No sabemos quién las compiló o cuál fue su propósito



Autoría desconocida. Àlbum fotogràfic amb el títol *Generalitat de Catalunya. Comissariat de Propaganda*. 12 6x9, p.56, 1936-1938. Fondo Generalitat de Catalunya (Segona República). Arxiu Nacional de Catalunya

declarado, sin embargo, dada la función política del archivo y su establecimiento como un medio para identificar (y castigar) a quienes lucharon por defender la República, es evidente que este objeto material de las carpetas se define por su violencia implícita. En contraste con los álbumes de la *Comissariat* se trata de objetos pobres en su confección e incompletitud. Sin embargo se supone que fueron herramientas poderosas que requirieron de tiempo y atención para su elaboración. En su construcción y uso nos recuerda mucho del argumento de Alan Sekula sobre el cuerpo en el archivo y su relación a una historia mucho más larga sobre representación, criminalidad y el archivo fotográfico.

Donde los álbumes de la *Comissariat* se organizaron de manera precisa, simétricamente uniforme, que incluían fotografías autorreflexivas de las propias campañas de propaganda de la *Comissariat*, las carpetas de Salamanca llevaban la prensa ilustrada a sus páginas reinscribiéndola como una herramienta identificativa. Donde el álbum de la *Comissariat* suprimió detalles individuales (sobre fotógrafos y sujetos en la propia página del álbum, reemplazando esta información con un número de clasificación), las carpetas de Salamanca insisten en identificar cada fotografía con su nombre. Aunque sin duda es necesario desarrollar una investigación más amplia y profunda sobre estas carpetas para comprender su intención y la historia de su creación, resulta evidente que funcionan como una especie de álbum «sombra» para aquellos de la *Comissariat*, pues revelan la violencia subyacente incrustada en ambos, así como las diferencias radicales entre las agencias dentro de las cuales se produjeron, y el impacto que esperaban tener. El trabajo de la *Comissariat* se dirigió hacia la conservación (humana y cultural) y la creación de modelos para la alfabetización visual en la propaganda y la prensa ilustrada; el trabajo para las carpetas de Salamanca se centró en la persecución y la identificación de sujetos criminales; su relación con la propaganda y la prensa ilustrada fue como fuente para desarrollar sus contenidos, un archivo público para ser extraído y usado con propósitos violentos. Mirar ambos álbumes juntos plantea preguntas no solo sobre el diseño de la prensa, o la relación entre el álbum y la revista, sino también sobre la instrumentalización de los álbumes y la prensa durante condiciones políticas extremas, cargadas de violencia, durante y después de la guerra.



Álbum Salamanca

España. Ministerio de Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica, PS-FOTOGRAFÍAS,1,22





Caja de placas fotográficas de cristal. Fondo Fotógrafos
y Dibujantes. Archivo General de La Palma, Santa Cruz
de La Palma, 2009. Fotografía IFC ▲

Rollos de negativos envueltos en papel de regalo.
Archivo Municipal de Teror, Gran Canaria, 2011.
Fotografía IFC. ▼

Inventario de Fotografía de Canarias: orientaciones y nuevos proyectos

Carmelo Vega

Inventario de Fotografía de Canarias (IFC) es el nombre genérico de un marco de procesos de trabajo e investigación que, en la actualidad, funciona como repositorio de actividades de inventario y como generador de proyectos puntuales vinculados a la localización y análisis documental del patrimonio fotográfico y al desarrollo de estudios sobre la historia de la fotografía en Canarias.

El origen del IFC fue el proyecto *Guía-Inventario de fondos y colecciones de fotografía de Canarias*, que se realizó entre 2009 y 2013, gracias a la financiación del Gobierno de Canarias (a través de su Programa Septenio), y la gestión administrativa de la Fundación Empresa Universidad (ahora denominada Fundación General de la Universidad de La Laguna). Además, contó con la colaboración del Departamento de Historia del Arte y Filosofía, de la mencionada universidad, que facilitó los espacios y recursos de infraestructura que permitieron centralizar y organizar las distintas fases del inventario. Para ello, se creó un grupo técnico de trabajo, apoyado por colaboradores externos para cada una de las islas, que llevó a cabo las tareas programadas de búsqueda y procesamiento de datos.

El proyecto se articuló a partir de una serie de objetivos generales, entre los que figuraban:

- localizar, estudiar y clasificar el conjunto de fondos y colecciones fotográficas existentes en las islas, así como las colecciones con materiales fotográficos sobre Canarias, disponibles fuera de archipiélago;





- conocer de la manera más certera posible, mediante la redacción de fichas de contenido (hasta el nivel de serie), qué es lo que había en estos fondos y colecciones de fotografía, dónde estaban ubicados y en qué estado se encontraban los materiales conservados;

- elaborar una guía, en soporte papel e informático, de archivos, fondos y colecciones, concentrando toda la información posible y disponible sobre los mismos;

- evaluar la verdadera magnitud del patrimonio fotográfico canario y fomentar la aplicación de políticas coordinadas de protección del mismo;

- poner a disposición de las instituciones, colectivos o investigadores interesados, toda la información relacionada con las colecciones y fondos fotográficos de Canarias, a través de la edición de una Guía, de publicaciones monográficas o de su difusión vía Internet; y,

- favorecer y facilitar futuras intervenciones en esos fondos y colecciones, mediante la catalogación de sus materiales fotográficos.

La presentación y realización del proyecto de Guía-Inventario se justificaba por la existencia de un contexto determinado por las carencias seculares en el sector, que afectaban, sobre todo, a una falta de política regional uniforme de protección y conservación del legado fotográfico canario. En este sentido, lo más grave era la ausencia de una institución de carácter autonómico (en la línea de una Fototeca de Canarias) que centralizara no tanto, los materiales fotográficos, sino más bien, toda la información relacionada con la fotografía en los archivos y colecciones de las distintas islas. Aunque es cierto que, en esos años, era ya meritoria la labor del Centro de Fotografía Isla de Tenerife o del Archivo de Fotografía Histórica de la FEDAC, en Gran Canaria, ambas instituciones tenían un ámbito de acción insular, lo que, visto en conjunto, creaba evidentes desequilibrios con el resto de las islas canarias que no disponían de centros similares. Esa situación se agravaba aún más por la falta de una legislación adecuada que apostará por una verdadera protección del patrimonio fotográfico, ya que la Ley de Patrimonio Histórico de Canarias (1999), resultaba obsoleta e insuficiente para afrontar tal reto.

Además, la inexistencia de inventarios generales previos generaba también una preocupante falta de información sobre el perfil de los archivos y las colecciones canarias, desconociéndose sus tipologías, su ubicación o sus características particulares. En este sentido, el proyecto de Guía-inventario se fijó, especialmente, en aquellos otros pocos proyectos similares que se habían realizado en España desde la década de 1980, tomando como referencia los inventarios pioneros de fondos y colecciones de fotografía de algunas instituciones (por ejemplo: *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, coordinado por Gerardo F. Kurtz e Isabel Ortega, Madrid,

Dirección General del Libro y Bibliotecas, del Ministerio de Cultura, y Ediciones El Viso, 1989), o inventarios de ámbito geográfico provincial (*Girona, Guia de fons en imatge*, Girona, Ajuntament de Girona, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, 1999, realizado por Joan Boadas y Lluís-Esteve Casella), o regional (como el *Llibre blanc del patrimoni fotogràfic a Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1996; o la *Guia d'arxius, col·leccions y fons fotogràfics i cinematogràfics de les Balears, 1840-1967*, dirigido por Catalina Aguiló y Maria-Josep Mulet, Baleares, 2004, cuyos planteamientos y metodología se convirtieron en un modelo a seguir, dada las características de dispersión geográfica y unidades insulares que comparten ambos archipiélagos).

Los resultados obtenidos durante el proceso de trabajo superaron las expectativas previstas, a pesar del recorte presupuestario derivado de las secuelas de la crisis económica de 2008, que nos obligaron a reajustar el proyecto inicial, centrando las tareas de inventario, de forma exclusiva en los archivos y colecciones existentes en Canarias, y descartando otras acciones y actividades paralelas como la localización e inventario de materiales en colecciones y archivos en España y en el extranjero, el proyecto de exposición *Archivo imaginario de la fotografía en Canarias*, o el programa de conferencias *Archivar la mirada*, del que solo pudieron realizarse dos convocatorias durante el año 2010 (Lee Fontanella, «Memorias de un setentón. Andanzas por la fotografía antigua en España», Madrid, Espacio Canarias; y, Asunción Domeño, «Fondo Fotográfico Universidad de Navarra: Una aproximación a las competencias de gestión y puesta en valor de sus colecciones fotográficas», Universidad de La Laguna, Aula Elías Serra Rafols).

En términos cuantitativos, la Guía-inventario incluyó un total de 170 centros o archivos de las siete islas canarias, con un total de 1.946.891 referencias inventariadas: Tenerife, 57 archivos o colecciones/ 1.040.412 referencias; Gran Canaria, 49/ 608.243; La Palma, 17/ 110.460; El Hierro, 13/ 35.477; La Gomera, 13/ 9.356; Lanzarote, 12/ 101.872; y, Fuerteventura, 9/ 41.071. En cuanto a su tipología, se trabajó en colecciones y archivos tanto públicos como privados, con un amplio espectro de representatividad: archivos municipales, archivos generales insulares, archivos históricos insulares o provinciales, archivos históricos diocesanos, bibliotecas, museos, centros de arte, archivos de sociedades, de patronatos, de fundaciones, de asociaciones o de colectivos sociales y culturales.

Además de materiales de naturaleza fotográfica analógica (negativos sobre diversos soportes, copias originales, diapositivas, reproducciones) o de producción fotomecánica (tarjetas postales, carteles), también se inventariaron algunas importantes colecciones de cámaras y aparatos fotográficos. Igualmente se realizó una exhaustiva labor de documentación fotográfica de cada uno de los centros



65-2549.13



Port of Orizaba, Teneife,

65-2549.14

65-2549.15

65-2549.16



e instituciones o de las colecciones privadas que se inventariaron, con la idea de registrar la actividad realizada pero también de describir los espacios de archivo con sus particulares formas de organización y estructuras conceptuales de trabajo.

Una vez concluido el inventario y procesada la información a través de una base de datos, se procedió a su difusión, con la publicación en 2014, de la *Guía-inventario de fondos y colecciones de fotografía de Canarias*, que incorporaba una versión reducida y simplificada de las fichas de inventario de cada uno de los archivos y de las colecciones, con la indicación precisa para su identificación y localización (nombre, institución, titularidad, propietario, responsable, datos de ubicación, condiciones de acceso), sus características (fechas, volumen, breve historia), y su contenido (fondos y colecciones, estado de conservación, descriptores geográficos, descriptores temáticos, fotógrafos y materiales). Además, el libro incorporaba un amplio informe crítico sobre la situación de la fotografía en Canarias, a partir de las conclusiones derivadas del proyecto, haciendo especial hincapié en algunas propuestas de recuperación y recopilación del patrimonio fotográfico, tanto a nivel institucional como de colectivos y particulares, y destacando algunas estrategias recientes vinculadas a la creación de una «memoria digital» colectiva.

A diferencia de otros inventarios similares realizados en España, que finalizaron su actividad una vez concluido y publicado su trabajo, siempre tuvimos claro que la Guía-inventario de Canarias debía continuar como una plataforma activa de investigación y debate. Así, en los últimos años se ha reorganizado el proyecto con la intención de crear el espacio y las sinergias adecuadas para la canalización de nuevas propuestas que giran, siempre, en torno a las dinámicas de archivo y a la recuperación patrimonial e histórica de las imágenes fotográficas. Ese espacio de acción lo denominamos ahora *Inventario de Fotografía de Canarias* y en torno a él, retomamos ideas y proyectos que no pudieron realizarse en la anterior Guía-inventario, añadiendo, además, nuevos proyectos y orientaciones, así como la colaboración directa del grupo de investigación de la Universidad de la Laguna, *Estrategias de investigación y archivo en fotografía, arte y turismo* (FOTOTUR).

Un elemento fundamental para dar visibilidad pública al IFC ha sido la actualización y mantenimiento de la página web del proyecto [<http://www.ifcanarias.com>], que funciona como un instrumento de información y panel de noticias, pero también como repositorio de las sucesivas acciones ya realizadas. Igualmente, a través de nuestra cuenta en Instagram [[@inventariofotografiacanarias](#)], difundimos y reseñamos cuestiones relacionadas con el proyecto.

Entre las tareas previstas del IFC para los próximos años, podemos señalar:

1. La continuidad del inventario, planteada en distintos frentes: por un lado, poniendo al día la base de datos ya existente y/o incorporando nuevos archivos y colecciones ubicados en Canarias. Por otro, localizando

y referenciando materiales fotográficos sobre las Islas en archivos y colecciones en España, en Europa y en América.

2. La adaptación para uso público de la Base de datos de la Guía-inventario y de otros proyectos posteriores.

3. La colaboración con instituciones locales, regionales y/o nacionales con el objeto de acometer proyectos conjuntos o de asesorar sobre cuestiones vinculadas con la fotografía en el ámbito del archivo.

4. La realización de acciones puntuales de inventario y/o catalogación en archivos y colecciones de fotografía.

5. El desarrollo de proyectos de divulgación paralelos, como la exposición *Archivo imaginario de la fotografía en Canarias* (a modo de colección ficticia que reúna y muestre un conjunto heterogéneo de materiales fotográficos singulares) o la recuperación del anterior programa de conferencias *Archivar la mirada*, que pasará a denominarse *Archivar la mirada: seminario sobre fotografía y estrategias de archivo*.

Un proyecto reciente que ha marcado una vía nueva de desarrollo del IFC, y que ha permitido por primera vez, la incorporación del mencionado equipo de investigación Estrategias de archivo e investigación sobre fotografía, arte y turismo, ha sido *Hemeroteca Gráfica de Canarias. Imágenes de las islas en las revistas ilustradas (1850-1950)*, financiado por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Viceconsejería de Cultura, del Gobierno de Canarias, y realizado en 2020. En una primera fase, se han localizado un total de 3033 imágenes (grabados, dibujos, pinturas y fotografías), publicadas en la prensa nacional, aunque se prevé la continuidad en nuevas fases del proyecto, que se completaría con imágenes publicadas en la prensa canaria en ese mismo periodo. Toda la información recogida estará disponible en una base de datos alojada en la web del IFC.

A modo de conclusión, puede decirse que la realización y publicación de la *Guía-inventario de fondos y colecciones de fotografía de Canarias*, significó y significa un punto de inflexión en nuestro conocimiento de la realidad patrimonial de la fotografía en las Islas, a partir del cual podrían establecerse programas de intervención coordinada que permitan la localización, recuperación y estudio de buena parte del legado fotográfico canario. La continuidad del proyecto en el nuevo entorno del *Inventario de Fotografía de Canarias*, señala también una firme voluntad de profundizar en las tareas de concienciación y transmisión del valor histórico, social y cultural de la fotografía.





Ian Wallace. *The Calling*, 1977. Fotografía única en blanco y negro sobre papel de fibra, 118 x 146 cm (132 x 160 cm enmarcada).

Foto: SITE Photography. Colección: National Gallery of Canada. Cortesía de Catriona Jeffries, Vancouver ▲

Narración, memoria y paradigma documental

Víctor del Río

Hay dos propiedades de la fotografía que no suelen formar parte de nuestras herramientas teóricas a la hora de interpretarla. Estas propiedades son la narratividad y la memoria. Las imágenes son al mismo tiempo detonantes narrativos y depósitos de memoria visual, y ambas cualidades se potencian mutuamente. Esta conferencia ha abordado cómo se relacionan esos elementos a través de la historia como elemento constitutivo de nuestro modo de ver. Las capas de visualidad que componemos al interpretar una imagen responden así a esa memoria más o menos consciente, y consignan en aquello que vemos un relato potencial, a veces irresuelto, pero necesario.

En este aspecto, las tesis defendidas no ocultan sus implicaciones metodológicas ante la necesidad de interpretar el sentido, al mismo tiempo histórico y filosófico, del medio fotográfico, en el intento de enunciar algunas de las propiedades que lo caracterizan como dispositivo en su acepción más foucaultiana, si asumimos las posibles resonancias del título del seminario: «los dispositivos de la fotografía». Siguiendo este planteamiento, no hablamos en la ponencia de casos específicamente fotográficos como tales, de fotografías o imágenes, aunque las hayamos tenido como trasfondo de la reflexión, sino de todo el marco teórico y genealógico en el que se inscribe lo fotográfico en sus relaciones, como dispositivo, con otros discursos y disciplinas, entre ellas, la historia del arte, por ejemplo. Asumiendo por tanto la dimensión conectora del dispositivo en los términos en los que fue utilizado por Foucault y definido por Agamben, hablamos de esa red de factores disciplinarios, mediales, pragmáticos e institucionales que la fotografía, como fenómeno definitivo de la imagen contemporánea, ha propiciado. Y efectivamente podríamos constatar que la fotografía reúne dos aspectos

fundamentales de la definición de los dispositivos, esto es, el hecho de ser una instancia nodal capaz de convocar diversos órdenes del discurso y disposiciones institucionales, y también su capacidad conductora en términos de transmisión del poder en los imaginarios.

En *La memoria de la fotografía. Historia, documento y ficción* (2021), libro cuya mención agradezco a Teresa Arozena al presentar la ponencia en este foro, he defendido que la fotografía es sin duda el factor histórico decisivo en las transformaciones contemporáneas del estatuto de la imagen, aunque, en cierto modo, esa preeminencia haya sido ocultada por otros factores como la condición digital de la recepción de la imagen en general, y por cierta búsqueda de la homologación de todas las imágenes como nuevo ámbito de reflexión supradisciplinar que pretende trascender las veleidades de las artes. En esto, la diversidad de la pragmática de la fotografía, su omnipresencia y su capacidad de mutación y archivo del resto de los fenómenos visuales la convierten en un artefacto en ocasiones paradójicamente invisible, o eclipsado por la magnitud de sus consecuencias. En la citada obra, veníamos a decir que, tal vez, en su énfasis por situar en un mismo plano a todas las imágenes, las nuevas teorías hayan desatendido el hecho de que es precisamente la fotografía la principal causante de este nuevo orden de los imaginarios. También han diluido en algunos casos la potencia del vínculo estructural entre el entramado simbólico de las obras artísticas del pasado y el de las fotografías actuales, ya estén expuestas en una galería o sean recorridas en el scroll de un periódico on line. Es la fotografía la que provoca, sin lugar a dudas, la homologación potencial de todas las imágenes con independencia de su origen sacro o profano, pero lo hace sobre la plataforma de un imaginario establecido por siglos de trabajo minucioso sobre la memoria visual colectiva. De tal modo es así, que interpretar muchas imágenes hoy día es una empresa incompleta si no se cuenta con cierto bagaje en la historia del arte y, al mismo tiempo, sin una conciencia de todas las otras formas culturales que proporcionan nuevos programas iconográficos. Mantener la tensión entre esas tradiciones en un contexto globalizado no es nada fácil. Por ello nacen nuevas disciplinas teóricas que, a finales del siglo pasado, tratan de explicar estos fenómenos bajo denominaciones como «cultura visual» o «visual studies». Otros muchos coincidirán en describir un «giro icónico» refiriéndose al protagonismo adquirido por las imágenes en la cultura contemporánea.

En la ponencia partíamos por ello del análisis de esta pretensión de englobar bajo el mismo régimen el conjunto de las imágenes circulantes del mundo, atendiendo a algunas de las premisas fundantes de esas nuevas disciplinas que tratan de resituar el punto de vista más allá de las artes, incorporándolas en todo caso como un episodio más de un escenario mayor presidido por la idea misma de imagen. Al reivindicar el vínculo estructural de las imágenes actuales con la historia del arte, propiciado por el carácter archivante de la fotografía, recordábamos los estudios de algunos de los historiadores que habían mostrado con mucha

precisión estas conexiones. Ello permitiría matizar o someter a crítica, en el sentido de una delimitación más precisa, el conjunto de presupuestos que ponen en juego los nuevos modelos teóricos como los Estudios Visuales. Entre esas premisas encontramos algunas que afectan decididamente a la posición histórica de la fotografía como dispositivo y que podríamos enunciar así: 1) El escenario de nuevos usos de la imagen y su aparato de circulación masiva e intermedial hace necesaria una revisión metodológica de las disciplinas que tradicionalmente habían sido encargadas del trabajo con las representaciones, en especial la historia del arte, que se vería desbordada por la convivencia e intercambio con imágenes no artísticas de las obras del pasado. 2) La fotografía se integra en el mismo programa de la visualidad en Occidente que han consolidado las artes, de modo que no sería una ruptura con la historia del arte sino parte del mismo eje histórico que conduce al escenario anteriormente descrito. 3) El artefacto que conceptual e ideológicamente articula esa continuidad es la cámara oscura, que no sería tanto un antecedente de la pintura y la fotografía, sino un origen común.

Sin embargo, estas premisas no han sido tratadas en términos suficientemente precisos, o se ha abordado desde estas nuevas disciplinas más como el intento de desautorizar a la historia del arte y a la estética (o en el mejor de los casos, convertirlas en dignos antecedentes algo superados por los tiempos) de lo que aporta la nueva perspectiva de una «Cultura Visual» globalizada. Por ello, la ponencia que aquí se resume pretendía reivindicar la necesidad de recobrar el vínculo con las más relevantes investigaciones de los historiadores del arte, por ejemplo, Svetlana Alpers. Esta autora vincula la cámara oscura y el propio estudio del artista como lugar de trabajo, incluso a través del uso de los modelos reales en el «retrato» de figuras imaginarias, mitológicas o religiosas recurrentes (Alpers, Svetlana: *Por la fuerza del arte. Velázquez y otros*, Madrid, CEEH, 2009). El hecho de utilizar estos modelos implica una voluntad de verosimilitud que establece un vínculo con lo real que es al mismo tiempo formal y político. Alpers sitúa con claridad la prefiguración de la cámara oscura en esta función que atribuye al estudio del artista como lugar de retirada y experimentación en el que la propia luz define los objetos y los interiores. Lo hace señalando, a su vez, la aparición de una serie de formas de trabajar propias de esa figura, la del artista, cuando se han consolidado sus funciones sociales. Es decir, la capacidad de abstraerse de lo social para construir sus objetos, intercambiando de hecho las fórmulas asociadas a las naturalezas muertas, por ejemplo, y los paisajes en el caso de algunos, o tomando las propias escenas como naturalezas muertas. Por ello, la generalización del bodegón y la naturaleza muerta en el XVII resultaría decisiva.

Sin embargo, la cámara oscura, así como otros dispositivos de fidelidad al modelo, son mecanismos de representación verosímil, lo que implica una voluntad de





adecuación a lo real que tendrá consecuencias fenomenológicas e ideológicas. Desde el punto de vista fenomenológico, nos aporta una construcción formal incompleta, fenoménica de lo real, que estaría en la base de la perspectiva Renacentista, y que se lleva al extremo con esa voluntad de instantaneidad en el arte barroco. Desde el punto de vista ideológico, aboca a una incompletud del testimonio, y a una construcción de época muy importante como es el realismo. Desde esta hipótesis y bajo estas premisas abordamos un análisis del realismo como uno de los fenómenos culturales más intrínsecamente vinculados con la construcción de la modernidad, no solo en términos visuales, sino también en una dimensión epistemológica cuyos ecos siguen vigentes a pesar de no haber sido siempre explicitados.

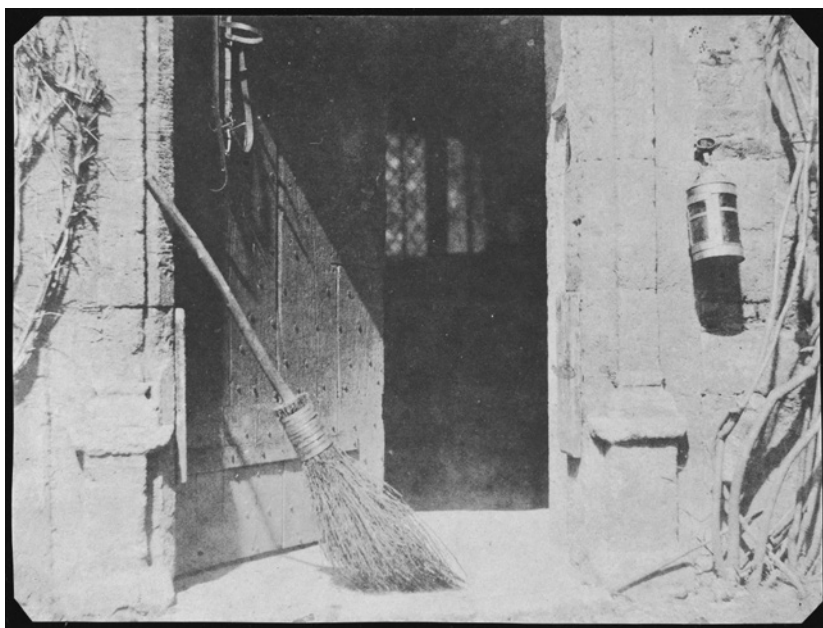
El realismo, que adopta su matriz ideológica y programática más importante en el siglo XIX reinterpretando la historia del arte desde el Renacimiento, de modo contemporáneo al nacimiento de la fotografía, es el marco estructurante de una lectura de la imagen y de la construcción de la visualidad en Occidente. Podríamos establecer, según las coordenadas de ese realismo ideológico (y no solo visual o artístico), una genealogía que permitiría situar en Hegel un diagnóstico claro al respecto cuando describe el interés de las artes y la literatura por lo que denominará «la prosa del mundo». Para ello seguimos los pasajes de la *Filosofía del arte o estética* (verano de 1826), Madrid, Abada / UAM Ediciones, 2005 [edición de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov, traducida por Domingo Hernández], p. 361. Utilizamos aquí la edición de Abada por cuanto revisa, a partir de los apuntes tomados al dictado por Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, el texto fijado por Heinrich Gustav Hotho, retornando a la literalidad de la transcripción.

Desde este hito filosófico hasta las reflexiones de la estética marxista, pasando por los análisis semióticos de Barthes sobre el efecto de realidad, podemos constatar que el problema del realismo no ha dejado de estar presente en el pensamiento y en la praxis artística como eje fundamental de la modernidad. Para ello citábamos a autores tan distintos como el propio Barthes o como Terry Eagleton que afirman la correlación necesaria entre realismo y modernidad. Con la aparición de la fotografía, estos problemas mutarán hacia un nuevo concepto lo documental cuya relación con el realismo es decisiva para entender la genealogía de nuestras representaciones del mundo en el contexto mediático actual.

Indudablemente, en esta nueva categoría estética, narratividad y memoria adquieren una nueva dimensión y abren una vía de construcción de los imaginarios de la que somos herederos. De modo que la fotografía se instala en un nicho narrativo ya prefigurado por la pintura, que apuesta por la instantaneidad a partir del barroco y de un concepto muy esquivo como el del realismo. Testimonialidad y detención temporal son conceptos inequívocamente narrativos también, lo que confluye en el núcleo de irradiación de la imagen contemporánea

que la convierte en una instancia antropológica que afecta a buena parte de nuestras praxis sociales y cotidianas, pero también a nuestros modelos para narrar la historia.

Esta ponencia trató, por todo ello, de poner en primer plano la complejidad del fenómeno de la imagen en la actualidad sobre la base de esta necesaria arqueología de los conceptos y categorías estéticas fundacionales, apuntando a las dos propiedades citadas, narratividad y memoria, en un vínculo estructural con la historia como relato común. Con ello, tratamos de dotar a la reflexión sobre lo documental de un trasfondo genealógico necesario que explique su funcionamiento más allá de las cuestiones tecnológicas que lo posibilitan. Se trató, por tanto, de esbozar la base fenomenológica e ideológica de la estética documental. El final de la conferencia apuntaría, por tanto, a una génesis histórica de una secuencia de categorías que configuran nuestro modo de ver, y de desentrañar el arraigo y la preeminencia de lo documental como estructura básica de nuestros relatos en la actualidad.



William Henry Fox Talbot. *The Open Door*, finales de abril de 1844. Impresión en papel salado a partir de un negativo de papel, 14,9 x 16,8 cm, 84.XO.968.167

The J. Paul Getty Museum, Los Angeles





Del paisaje al territorio: entre los relatos historiográficos y las prácticas fotográficas

Marta Dahó

Partiendo del enfoque que Teresa Arozena ha propuesto para el seminario del que surge esta publicación, *Dispositivos de la fotografía*, y atendiendo al interés por repensar aquellos campos de relaciones derivados de la naturaleza transversal del medio fotográfico, en esta intervención hemos querido señalar algunas inflexiones que, a partir de los años sesenta del siglo XX, se produjeron en las prácticas fotográficas en relación con la idea de paisaje. Más específicamente, la perspectiva que hemos querido adoptar es la de apuntar hacia algunos aspectos significativos que acompañan el creciente protagonismo de lo fotográfico en el arte de las últimas décadas, así como algunos desplazamientos importantes en la forma de abordar la reflexión sobre el territorio. Para ello, haremos alusión a tres circunstancias vinculadas a tres momentos distintos.

La primera se refiere a la considerable polarización existente entre la definición de las prácticas de artistas y las de fotógrafos en los años sesenta y setenta. Con ello nos interesa dar cuenta de cómo esa distancia impuesta entre unos y otros por parte de la crítica y también, en algunos casos, de los propios autores —en cierta medida lógica, si se tienen en cuenta los procesos y enfoques—, tendió a invisibilizar la complejidad de las interrelaciones y retroalimentaciones que se dieron entre lo que se identificaba entonces como fotografía artística propiamente dicha y la fotografía al servicio del arte. En segundo lugar, quisiéramos llamar la atención sobre la recepción pública de algunas exposiciones como *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscapes* (George Eastman House, Rochester, 1975) y, sobre todo, las primeras muestras surgidas de la Mision de la DATAR a mediados de los años ochenta, siendo estas especialmente sintomáticas de la dificultad que experimentaban el público y la prensa para identificar el tipo de proyectos y planteamientos que se estaban proponiendo entonces en relación

con el género paisajístico. Por último y, más puntualmente, se trataría de analizar cómo proyectos realizados en las últimas dos décadas han recogido las herencias abiertas y, muy especialmente, los puntos de fuga que surgieron a partir de los años noventa relativas a nuevas modalidades de trabajo en la comprensión del territorio desde una vertiente transhistórica y transgeográfica global.

Es en los años sesenta cuando diversos artistas, fotógrafos, cineastas, geógrafos y, por supuesto, los propios ciudadanos, empezaron a constatar con mayor evidencia la radical transformación del territorio ante sus propios ojos; una constatación que implicaba también que, por primera vez, sobrevivirían al paisaje. En muchos países de diversas partes del mundo, la imparable expansión urbana provocó un fenómeno en cierta medida nuevo, pero, asimismo, lógico e inevitable, que trastocaba los criterios institucionalizados de lo que se entendía por paisaje, en su doble sentido. El territorio es transformado como nunca lo había sido hasta entonces, y la noción de paisaje asociado a representaciones pictóricas y fotográficas previas, consecuentemente, sufre mutaciones que derivarán paulatinamente en una nueva atención a los espacios considerados en aquel momento —por su novedad o porque no habían sido reconocidos antes como tales— como banales, anodinos, faltos de interés. Una aseveración muy genérica que empieza a imponerse por defecto a representaciones de planteamientos y propósitos muy diversos.

El descampado, el paisaje viario de provincia o la morfología del polígono industrial comienzan a ser contemplados con una mirada nueva: la de los artistas y geógrafos que, ante esta evidente alteración de fuerzas entre centro y periferia, entre lo urbano y lo rural, empiezan a pensar activamente en la obsolescencia de esta dualidad cada vez más desdibujada y en sus consecuencias; pero también, como plantea de forma brillante Michelangelo Antonioni en los primeros minutos de su film *L'Avventura* (1960), con la del paisano, atónito ante la inexorable transformación de su entorno. Por otra parte, también surge una nueva generación de fotógrafos que se desmarcan de las lógicas informativas y comerciales de la fotografía, adoptando el medio como proceso artístico. Es el caso de Guido Guidi, cuyo trabajo supondrá una inflexión fundamental en las lógicas narrativas asociadas a lo fotográfico en lo que se refiere a la representación del territorio.

Además de referirnos a artistas que han sido extremadamente influyentes en los modos de revisar la compleja ambigüedad relativa a la noción de paisaje, como sería el caso de Robert Smithson, también quisiéramos hacer alusión a autores que, por el contrario, estaban fuera de los círculos artísticos. Su inclusión permite observar de qué modo fotógrafos que por su juventud o inexperiencia todavía no estaban familiarizados con referencias artísticas y fotográficas claves de la época decidieron, de forma instintiva, recorrer precisamente esos espacios liminales urbanos menos obvios, inciertos o indefinidos, donde las ciudades estaban mutando brutalmente en sus desbordes periféricos, como sería el caso de Sergio Dahò en su trabajo realizado en Barcelona entre 1967 y 1973 (figs. 1 y 2).



Fig 1. Sergio Dahò, del proyecto *Barcelona 1967 – 1972*
Cortesía Marta Dahó / Arxiu fotogràfic de Barcelona



Fig 2. Sergio Dahò, del proyecto *Barcelona 1967 – 1972*
Cortesía Marta Dahó / Arxiu fotogràfic de Barcelona

Este fenómeno es concomitante con una renovación radical en el ámbito artístico, que en rigor no puede escindirse de las transformaciones sociales y políticas que atraviesan los años sesenta, y que se manifestarán de forma plena hacia finales de los años setenta. En estos años, por motivos diversos, las nociones de fotografía, paisaje y territorio empiezan a entrelazarse de maneras cada vez más diversas, anudándose en distintos modos de hacer y pensar con y a través de las imágenes. La problemática general que aparece cuando se abordan retrospectivamente estos años y muchos de los trabajos surgidos en estas fechas es que, a menudo, los relatos historiográficos tienden a estandarizar los enfoques, dando por sentado que todos trabajaban a partir de los mismos parámetros estéticos y conceptuales. Más específicamente, la revisión de los proyectos realizados por fotógrafos queda reducida, con frecuencia, a una mera ilustración del declive del paisaje, a la representación de su degradación. No se discute aquí que haya autores que respondan a tal propósito; el análisis que cabe hacer se refiere a la aplicación estandarizada de ciertos criterios interpretativos que se imponen *por defecto* a artistas y fotógrafos que, como en el caso de Guido Guidi o Stephen Shore, por señalar otro ejemplo especialmente singular, no han tenido ningún interés en denunciar o representar situaciones genéricas que afectaban al territorio.

Si citamos a estos autores es porque, más allá de sus diferencias y singularidades, resultan especialmente importantes para repensar la época en la que empezaron a trabajar en relación con el tema que nos ocupa. Ambos han estado estrechamente vinculados a la tradición fotográfica aunque, de forma igualmente significativa, desde sus comienzos se interesaron por planteamientos del arte conceptual y abrieron sus prácticas a modalidades de carácter procesual. En este sentido, las narrativas visuales que han articulado poco o nada tienen que ver con el reportaje de autor, predominante hasta los años sesenta. No solo sus trabajos cuestionan la hegemonía del instante decisivo, a veces de forma sutilmente irónica (fig. 3), sino que también —y de un modo similar al que practicaban muchos artistas coetáneos en su *uso* de la fotografía— Shore y Guidi, por distintas razones y con propósitos diversos, experimentan con la percepción mediada por la cámara, interrumpen lógicas asociadas a la estética de la instantánea o propician errores, desvíos y desplazamientos respecto de cómo estaba estipulado fotografiar el territorio.

Como ya habían empezado a hacer colegas norteamericanos, como el propio Stephen Shore o Lewis Baltz, Guidi también elige trabajar en zonas infrarrepresentadas; pero no por el deseo de «descubrir las» o monumentalizarlas, sino porque constituyen una zona franca menos lastrada por referentes estéticos, donde poder observar sin tantos condicionamientos. El trabajo que empieza a realizar de forma más sistemática en los territorios menos atendidos de la Emilia-Romaña y el Véneto, con la cámara 20 x 25, constituye el corpus por el que se ha dado a conocer (fig. 4). No está de más subrayar que el enfoque que Guidi adopta desde sus inicios, y que arraiga tanto en una atención a las culturas materiales



Fig 3. Guido Guidi, *Ronta*, 1969
© Guido Guidi



Fig 4. Guido Guidi, *Casemurate*, 1986.
© Guido Guidi

como en un interés por la experiencia fenomenológica, ha ocupado un lugar atípico en el contexto italiano. Entre otras razones, porque la singularidad con la que él emplea el gran formato en lugares desprovistos de interés patrimonial no responde a un fin informativo o denunciatorio de un paisaje en declive. Por el contrario, su práctica esencialmente procesual se formula desde la disolución de una idea de imagen fotográfica que sintetiza o generaliza determinados motivos en una definición cerrada.

La problemática que acompaña a la recepción de la compleja tesitura visual y teórica de Guidi, al menos hasta bien entrados los años noventa, es del mismo signo que la que se produce a mediados de los años ochenta con las primeras exposiciones de la misión fotográfica de la DATAR¹, que, bajo la dirección de Bernard Latarjet y François Hers, dará inicio en 1984 con una idea engañosamente simple: crear nuevas representaciones del territorio con la intención de captar un momento específico de su transformación. Con el propósito de renovar la cultura del paisaje a través de la valorización del trabajo de una nueva generación de fotógrafos entre sus principales ambiciones, en sus consignas a los fotógrafos invitados también se promueve, implícitamente, una apertura a trabajos de investigación interdisciplinar y enfoques procesuales que dará como resultado cierto tipo de obras situadas en las antípodas de las vistas tradicionales o en los clichés de la industria turística. No obstante, si algunos de los autores invitados estaban tomando distancia respecto del reportaje fotoperiodístico, fue precisamente desde este prisma que fueron mayoritariamente interpretadas sus propuestas. ¿Cómo había que leer si no esos espacios más bien vacíos, sin monumentos de referencia, sin bellas vistas, con ese desorden, desprovistos de toda identidad de lugar y, por si fuera poco, en color, una modalidad en aquel entonces todavía indisolublemente asociada al ámbito comercial y publicitario? Gran parte del público y la propia prensa interpretaron las fotografías como actas notariales de un paisaje en vías de extinción. Por supuesto, el paisaje estaba en plena transformación; lo que no era tan visible era en qué medida estos proyectos señalaban nuevas maneras de utilizar el medio fotográfico; nuevas formas de pensar el paisaje en imágenes. Si se les reconocía algún valor a estos proyectos era, en el mejor de los casos, como denuncia. Por mucho que el marco de la misión tratara de posicionarlas en otra esfera como prácticas de trabajo de muy distinto signo, las fotografías finales continuaban interpretándose —por defecto— en gran medida como «ilustraciones de un tema».

Si esto resultaba lógico hasta cierto punto, por tratarse de la cultura visual todavía predominante, más significativa resultó la reacción de especialistas en el paisaje

1 Las siglas corresponden a Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régional. Entre 1984 y 1988, la DATAR financiará los proyectos de veintiocho fotógrafos, tanto jóvenes como autores ya consagrados, franceses y extranjeros.

como Alain Roger, que, en su *Breve tratado del paisaje*², publicado en Francia a finales de la década de los noventa, consideró las imágenes producidas por esta misión como el evidente reflejo de un inexorable declive. En las fotografías solo ve predilección por la decrepitud y la desolación: «[...] vertidos, escombros, terrenos baldíos, suburbios obreros, ciudades siniestradas, fábricas desafectadas, [...] dunas mancilladas de desperdicios»³. Paradójicamente, algunos de los adjetivos que emplea coinciden con los empleados por Robert Smithson en sus indicaciones a Lucy Lippard para las exposiciones de 557,087 y 955,000⁴, aunque aquí Roger no está pensando en ese tipo de reflexión que plantea Smithson, y solo puede reconocer las fotografías de la DATAR como síntoma de que el paisaje ha sido doblemente mancillado. A la consternación que suponía la crisis del paisaje como territorio que ha perdido su identidad cultural, se sumaba la negativa a considerar las imágenes de la DATAR como una opción viable de reflexión. Súbitamente, el género paisajístico había dejado de cumplir con esas reglas establecidas desde hacía siglos. En este sentido, esta y otras misiones que tuvieron lugar a partir de esos años fueron extraordinariamente importantes para difundir nuevas formas de trabajo con la fotografía.

Por último, en relación con el tercer punto previamente mencionado, quisiéramos remitir a una inflexión importante que empieza a producirse en los años noventa y que ha implicado una creciente urgencia por atender a la dimensión geopolítica, por comprender de forma fáctica cómo el territorio estaba siendo modelado ideológicamente. La atención al extractivismo mineral, a las materias primas, así como al movimiento de mercaderías a nivel global, el desplazamiento de trabajadores, la interrelación entre territorios y poderes corporativos, económicos y estatales, sin olvidar el rol fundamental de las imágenes en todo este «tráfico», para decirlo con Allan Sekula, marcará muchos de los proyectos que, desde ese momento, lidiarán con el reto de pensar visualmente las dinámicas impuestas por el capitalismo neoliberal.

Si bien la fotografía de autor ha sido prolija en mostrar efectos y consecuencias de la globalización en el territorio y la estandarización de ciertas formas paisajísticas, mucho menos frecuentes han sido los proyectos dirigidos a visibilizar a los propios agentes de la transformación. Aunque no siempre son visibles, sí nos hemos acostumbrado a considerarlos como tales. De una parte, porque el género

2 Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007 (1997), pp. 120-125.

3 *Ibíd.*, p. 122.

4 En las que invitaba a la comisaria, y a quien estuviera interesado en participar, a realizar las fotografías que debían formar parte de la exposición. Véase Lippard, Lucy, 557,087: *an exhibition*, en MACBA: <https://www.macba.cat/en/aprendre-investigar/arxiu/557087-exhibition-organized-lucy-r-lippard-contemporary-art-council>

paisajístico nos enseñó a no echarlos de menos; de otra, porque los lugares que ponen de manifiesto su esfera de acción no siempre son fácilmente accesibles a la mirada del artista, ya sea porque se trata de espacios protegidos, ya sea porque dejaron de existir y no se encuentra registro de ellos. Algunos proyectos recientes, como los seleccionados por Teresa Arozena en Fotonoviembre —*El tráfico de la tierra*, de Xavier Ribas, Louise Purbrick e Ignacio Acosta, entre otros—, han lidiado de diferentes maneras con los desafíos que supone fotografiar estas fuerzas y procesos.

Si la agudización de los efectos más nocivos derivados del capitalismo, en sus dimensiones territorial, geopolítica, social y cultural, ha provocado una nueva atención hacia la opacidad con que operan sus agentes, podríamos argumentar que, paralelamente, también ha ido emergiendo una mayor capacidad de desenmascararlos. Más allá de sus diferencias temáticas y metodológicas, un aspecto fundamental que aúna algunos de los proyectos más interesantes de los últimos años es la posibilidad que ofrecen de atender al núcleo duro del sistema, el centro operativo desde el cual se orquesta el desequilibrio general o los puntos de intersección entre las entidades responsables de la transformación territorial y sus consecuencias.



Guido Guidi, *Secante*, Cesena, 1988
© Guido Guidi







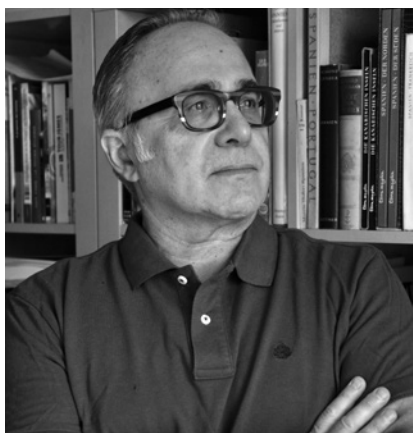
Dispositivos de la fotografía

Durante los días 18, 19 y 20 de noviembre de 2021, dentro del marco de la XVI Bienal internacional de fotografía FOTONOVEMBRE 21-REENSAMBLAJE, seis pensadoras/es y curadoras/es analizaron los campos de relaciones que hay bajo la necesidad de producir y gestionar imágenes fotográficas: algunos de los dispositivos que construimos como sociedad, y en torno a los cuales se dan las prácticas fotográficas.



Jordana Mendelson

Es autora, curadora y profesora en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Nueva York. Su investigación se centra en la cultura visual de las primeras décadas de siglo XX con especial atención a España. Su libro *Documenting Spain* (2005) ha sido publicado en español como *Documentar España: Los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna, 1929-1939* Ediciones La Central, 2012. Sus ensayos han aparecido en numerosas antologías y revistas. Colabora con diversas instituciones y museos españoles, y ha sido comisaria o co-comisaria de importantes exposiciones como *Revistas y Guerra 1936-1939* (MNCARS), *Encuentros con los años 30* (MNCARS) y *Miró i ADLAN* (Fundació Miró). Es editora del *Journal of Spanish Cultural Studies* y forma parte del comité asesor del *Archivo Español de Arte and Culture & History*, y es miembro del Consejo Editorial de *Modernism / modernity*. Desde 2020 es la nueva directora del Centro Rey Juan Carlos I de España de la Universidad de Nueva York.



Carmelo Vega

Profesor titular de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de La Laguna, donde imparte asignaturas relacionadas con la historia y la teoría de la fotografía. Compagina su actividad docente con el comisariado de exposiciones y la organización de cursos sobre fotografía. Es autor de numerosos libros y textos sobre la historia de la fotografía. Recientemente ha publicado el manual *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Fue fundador y director del Aula de Fotografía de la Universidad de La Laguna y del Taller de Crítica de Fotografía en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna.



Víctor del Río

Es ensayista y profesor titular de Teoría del Arte en la Universidad de Salamanca. Su trayectoria investigadora recorre la historiografía del arte contemporáneo, la génesis y desarrollo de la estética documental y la teoría de la fotografía; también ha dedicado buena parte de su investigación al estudio de los marcos ideológicos y los substratos antropológicos de nuestra relación con la imagen y con la tecnología. Entre los títulos más destacados, es autor de los siguientes libros: *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento* Universidad de Salamanca, 2008, *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas* Abada, Madrid, 2010, *La querella oculta. Jeff Wall y la crítica de la neovanguardia* El Desvelo, Santander, 2012, *La pieza huérfana. Relatos de la paleotecnología* Consonni, Bilbao, 2015 y *La memoria de la fotografía* Cátedra, Madrid, 2021. En el ámbito de la gestión ha trabajado para diversas instituciones culturales como miembro del equipo directivo o como asesor externo.



Marta Dahó

Es comisaria de exposiciones y docente. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, ha comisariado numerosas exposiciones para instituciones de renombre internacional, entre las que cabe destacar las retrospectivas de Graciela Iturbide y de Stephen Shore (Fundación Mapfre, 2009 y 2014) y, próximamente, *Da zero*, dedicada a Guido Guidi (La Virreina Centre de la Imatge, 2021). Entre sus proyectos más recientes:

Fotografías como espacio público (Arts Santa Mònica, 2018); *Dieciséis barrios. Mil ciudades* (co-comisariada para el Ayuntamiento de Barcelona, 2019); *Deshacer, borrar, activar*, de Jorge Yeregui (PhotoEspaña Santander, 2020), y la colaboración con Fundación La Caixa en la exposición *Cámara y Ciudad* (Caixaforum Barcelona-Madrid-Palma de Mallorca, 2019-2021).



Elvira Dyangani Ose

Es directora del Museu d'Art Contemporani de Barcelona desde septiembre de 2021. Con anterioridad, dirigió The Showroom, Londres. Es también profesora del departamento de Culturas Visuales de Goldsmiths, forma parte del Consejo Asesor de la Tate Modern y es miembro del Thought Council de la Fondazione Prada, donde ha comisariado numerosos proyectos, entre ellos, Theaster Gates. *True Value*; Nástio Mosquito, *T.T.T. Template Temples of Tenacity*, y Betye Saar: *Uneasy Dancer*. Hasta final de noviembre de 2018 fue Creative Time Senior Curator, donde dirigió su undécima edición del Summit, titulado *De Archipiélagos y Otros Imaginarios. Estrategias Colectivas para Habitar el Mundo*, entre otros proyectos.



Valentín Roma

Es escritor, historiador del arte y comisario de exposiciones. Doctor en Historia del Arte y Filosofía por la Universidad de Southampton (Winchester School of Art), desde 2016 es director artístico de La Virreina Centro de la Imagen de Barcelona y, anteriormente, fue conservador jefe del MACBA. Ha comisariado numerosas exposiciones en instituciones nacionales e internacionales, como el Museo ICO de Madrid, ARTIUM (Vitoria), la Bienal de Venecia y la Kunstverein de Stuttgart, entre otros. Ha publicado los libros de ensayo *Rostros* (2011) y *Diecinueve apagones y un destello* (2020), así como las novelas *El enfermero de Lenin* (2017) y *Retrato del futbolista adolescente* (2019).

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife

Pedro Manuel Martín Domínguez

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

Enrique Arriaga Álvarez

Director Insular de Cultura

Alejandro Krawietz

Consejo de Administración de TEA

Alejandro Krawietz, Carmen Luz Baso Lorenzo, Enrique Arriaga Álvarez, José David Carballo Ceballos, Liskel Álvarez Domínguez, María del Cristo González del Castillo, Valentín González Évora, Verónica Meseguer del Pino

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 los resúmenes de algunas de las ponencias impartidas durante el seminario “Dispositivos de la fotografía”, dirigido por Teresa Arozena, que tuvo lugar los días 18, 19 y 20 de noviembre de 2021 dentro la sección oficial de la XVI Bienal Internacional 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

Bruno Mesa*

Teresa Arozena

Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Fotomecánica

Editorial MIC

***Profesional externo**

Depósito Legal: TF 1001-2022

ISBN: 978-84-124928-5-9

© de los textos, sus autores/as

© de las imágenes sus autores/as

pp. 62-63-64: María Laura Benavente

© de la edición: TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2022

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 Güímar; 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 ProyectoSD





Leopoldo Cebrián Alonso. *Estudio de la calle O'Daly. Santa Cruz de La Palma*, c.1958. Fondo Leopoldo Cebrián Alonso. Colección CFIT (Centro de Fotografía Isla de Tenerife). TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife ▲