

Fade Out

Relatos incompletos

Inés Arencibia, Mike Batista, Maï Diallo,
Emma Marting
Coordinación: Ramiro Carrillo

12/11/21 - 19/12/21

Pedro Pablo Alcázar, Teresa Arozena, Miloushka Bokma,
Carlo Corradi, Sara Garsía, Cristina Gómez, Manuel
González Rodríguez, Paul Graham, Anna Kanai, Manuel
López, Alicia Martín, Lorena Morín,
Wolfgang Tillmans

Contenidos

Fade Out

Ramiro Carrillo Fernández 7

Relatos incompletos

I. Arencibia, M. Batista, M. Diallo, E. Marting 11

Bibliografía 71

Paul Graham

Untitled #28 (Memphis), 2000

Copia Lightjet sobre papel fotográfico Endura, 189 x 239 cm

Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife ▲

Fade Out:

Ramiro Carrillo Fernández

Fade Out: Relatos incompletos es el resultado de un encargo propuesto desde la dirección artística de la XVI Bienal Internacional de Fotografía de Tenerife FOTONOVIEMBRE 21 a la asignatura *Crítica de arte y curaduría*, del Grado en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna, de la que soy responsable, y que lleva una década trabajando con los y las estudiantes en proyectos curatoriales en equipo.

El encargo consistía en desarrollar un proyecto expositivo que dialogara con el concepto central de la presente edición de FOTONOVIEMBRE, *Reensamblaje*, a partir del material disponible en las colecciones de TEA. Además, el proyecto se debía llevar a cabo en la sala *Fonda Medina-La Cochera*, en el pueblo tinerfeño de Güímar, un recinto que no es propiamente una sala de arte, sino un espacio modesto donde se realizan todo tipo de actos culturales y sociales, tales como, por ejemplo, acoger el belén municipal. La diversidad de los usos de la sala, ubicada en una calle comercial, anexa a las dependencias administrativas de la Concejalía de Cultura y aladaña a un restaurante chino, la situaban como un contexto mediatizado que retaba a una exposición de arte cuyo objetivo era pensar sobre la condición contemporánea de las imágenes.

Con estos planteamientos, formamos un equipo curatorial integrado por Inés Arencibia, Mike Batista, Maï Diallo y Emma Marting, que habían cursado la asignatura en 2019 y 2020. Diallo y Batista habían trabajado ya en un proyecto conjunto, pero no conocían a Arencibia ni a Marting, quienes tampoco tenían relación previa entre sí. Esta circunstancial inconsistencia del equipo al comienzo del proyecto hacía necesaria una metodología articulada alrededor del diálogo y la interacción de intereses y sensibilidades individuales, pero pronto esa necesidad se convirtió en hilo conductor del trabajo, a medida que comenzaba a quedar

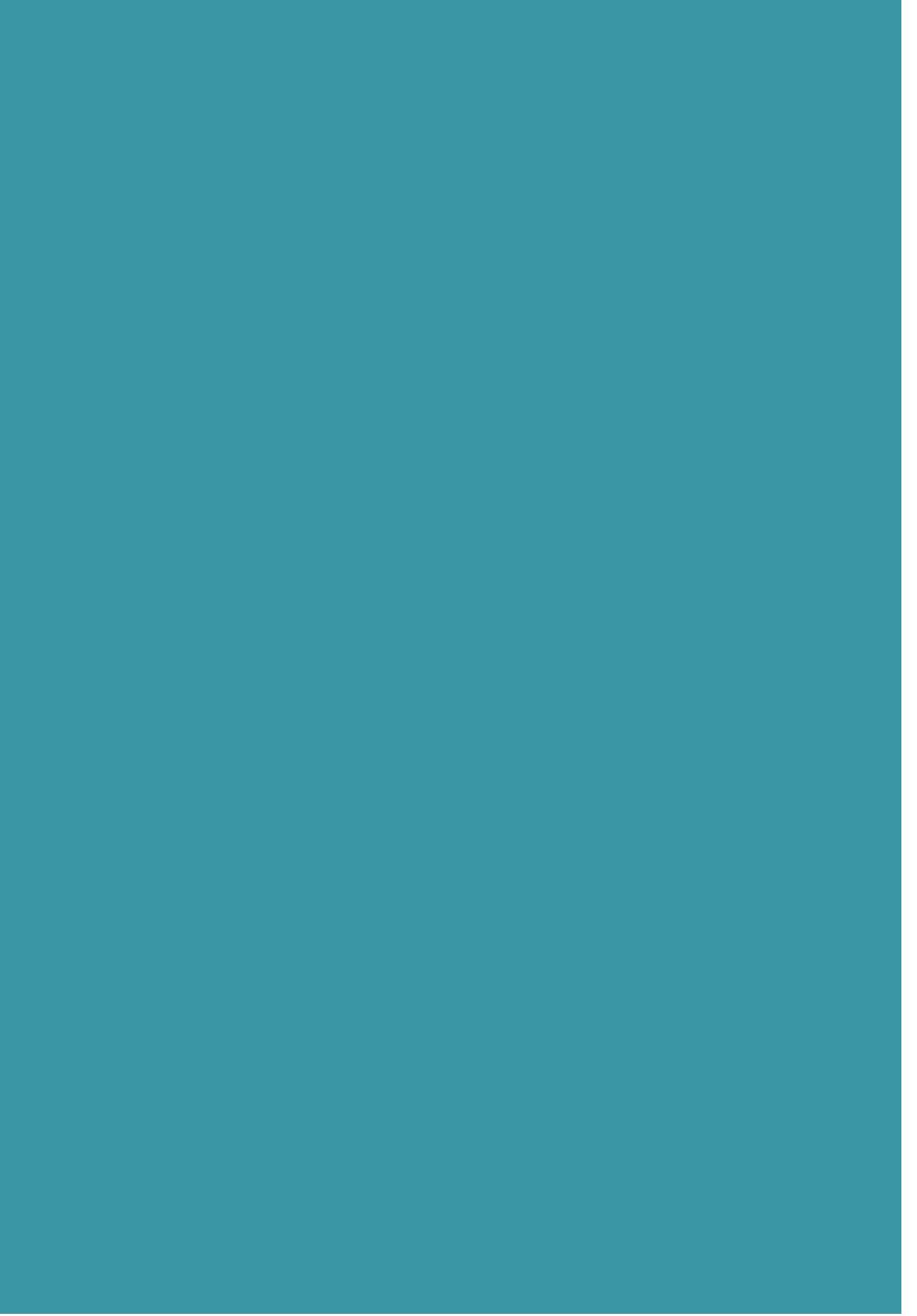
claro que el horizonte del proyecto no debía estar en perseguir un consenso para conformar una voz curatorial única, sino, muy al contrario, en encontrar la manera de dejar constancia de la multiplicidad de visiones que estaban confluyendo en el proceso.

Es por eso que *Fade Out: Relatos incompletos* germinó y se desarrolló como un proceso intersubjetivo que se pretendía quedara impreso en su materialización. La disposición de las obras en sala trataba de reflejar determinadas líneas de diálogo, así como generar un eco de la evolución del discurso del equipo. De hecho, el propio ensayo realizado para esta publicación, *Relatos incompletos*, se ha redactado con esta finalidad, visibilizando el discurso a cuatro voces y articulando un sistema de anotaciones al texto que mantiene el tono de conversación sobre las ideas de las otras personas. Esa conversación ha conseguido generar un concepto curatorial bien definido, pero que, sin embargo, mantiene la fertilidad del pensamiento diverso, puesto que es un ejercicio deliberado de encuentro con el otro.

En ese sentido, tiene toda la coherencia que las confluencias en este proceso hayan derivado en pensar las lagunas en el discurso, lo fragmentario o lo inacabado —los relatos incompletos—, pero, a la vez, llama la atención que se haya pensado en la desaparición, el *fade out*, el fundido en blanco; el desvanecimiento de la imagen. Desde luego, parece pertinente reflexionar sobre la desaparición de la imagen en un contexto de hipersaturación, pero también es curioso que este pensar en colectivo ‘lo que no está’ se haya hecho desde de un ámbito académico, en principio más propenso a teorizar —y con ello, a establecer patrones, a integrar y a concretar— que a realizar derivas por los huecos o los espacios vacíos entre los conceptos. Desde esa perspectiva, creo que el equipo ha hecho una lúcida propuesta contra-académica, resuelta, paradójicamente, con una remarcable solvencia académica. Han hecho un ejercicio de reflexión sosegada, coherente y penetrante sobre un asunto tan fascinante como complejo. Una reflexión que se enmarca en un espacio que, por otra parte, encierra también una paradoja: y es que cuando una imagen se funde en blanco y desaparece, aquello que queda no deja de ser otra imagen.

Ramiro Carrillo Fernández
Coordinador del proyecto





Relatos incompletos

I. Arencibia, M. Batista, M. Diallo, E. Marting



Manuel López

Hundimiento del pesquero "La Isla" frente a la Torre de Hércules, A Coruña, 1970

Serie Manuel López 1966 - 2006

Impresión digital sobre papel, 54 x 75 cm

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



PRIMERA PARTE:

fading.txt

Un falso universal

El cuerpo tiende a encarnar las imágenes con magnitudes afectivas y experiencias radicalmente distintas en cada una de nosotrxs. Sin embargo, es gracias a las relaciones que establecemos entre nuestros cuerpos que se puede construir el consenso de lo universal. Este acuerdo funciona como una verdad que solo tendrá autoridad en la medida en que todxs la sigamos aceptando. El primer consenso al que llegamos quienes curamos *Fade Out: relatos incompletos*, es que el contenido de las fotografías siempre es controvertible, ya que asignarles un valor de verdad inherente es una falacia que, históricamente, ha servido para ejercer dominación sobre lxs narradorxs, y para amputar su propia capacidad y diversidad discursiva.

La selección de trabajos presentada en *Fotonoviembre 2021* es un ejercicio de desarticulación de las verdades dadas y una renegociación de los significados que albergan dichas imágenes expuestas. La muestra nació asumiendo que la presunta universalidad de sentido en la fotografía no es sino un espejismo, un juego de reflejos que obedece al encuentro endeble de nuestros regímenes visuales. Incluso si se trata de una instantánea supuestamente documental como *El hundimiento del pesquero 'La Isla' frente a la Torre de Hércules*, de Manuel López, nos encontramos ante un acuerdo; porque la categoría de lo documental es una voluntad —de lectura, de producción, etc.— y no un hecho indiscutible.

Resistencia al cierre cognitivo

Dicho trabajo, que tanto nos intrigó desde un primer momento, nos llevó a escudriñar en el mar vacío la huella del pesquero que también buscaban los retratados al borde del mar. Donde antes había un barco ahora solo se podía intuir un espectro. Esta relación entre una ausencia con respecto a un todo, subraya más rotundamente si cabe, el vector temporal de la fotografía. Frente a esta desazón espaciotemporal, el cuerpo de lxs espectadorxs se ve confrontado, de repente, con una incomodidad, con el deseo de cerrar un relato que la foto niega y facilita a partes iguales.

Esta es la manera en que la imagen afecta nuestros cuerpos, a tal punto, que lxs científicxs hablan de la 'necesidad de cierre cognitivo'. De hecho, especulamos constantemente sobre el contenido de las imágenes y sus posibles narraciones para acomodarlas a la propia carne, ya que el cierre cognitivo permite eludir la perplejidad y la incertidumbre. ¿Entonces por qué *Fade Out* selecciona y propone imágenes inquietantes, desconcertantes, problemáticas? Nada más lejos que una voluntad de shock. Las obras expuestas son una reserva de vacíos narrativos, de



Alicia Martín

Sin título, XVIII - IX (Sordos, mudos, ciegos), 1999

C-print, 153 x 127 cm c/u

Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía. TEA Tenerife Espacio de las Artes,
Cabildo Insular de Tenerife



espacios en espera de ser completados por quien quiera, como quiera. Incuban el potencial de unas ideas que se completan con sus observadorxs, y es aquí cuando aparece una posibilidad emancipadora de que lxs fotógrafxs sean tan autorxs de una imagen como sus últimxs espectadorxs.¹

Otro tipo de cliffhangers

En 1927 la psicóloga soviética Bliuma Ziegárnik, publicó un estudio sobre cómo el recuerdo de los procesos inconclusos —y que causan cierto nivel de ansiedad—, se almacenan mejor en la memoria que los proyectos acabados con éxito. Las implicaciones del llamado *efecto Zeigárnik* apuntan a que hay una pulsión de completación, que cuando se satisface, nuestro cerebro recompensa con alivio y descanso.

Otra de las repercusiones de este efecto es que amplía la posibilidad de pervivencia de las imágenes, así como su facultad para perseguirnos y rondarnos si no logramos descifrarlas. El *To be continued* con que solía concluir el cine, campa ahora a sus anchas por las ubicuas pantallas de nuestra vida. Se ha convertido en un recurso narrativo hartamente explotado que busca producir tensión psicológica en quien mira, como un *selfie* ante el apocalipsis que, no obstante, poco sorprende a nuestras retinas acostumbradas al abuso de ‘las diez fotos más extremas que habrás visto’. Por su parte, las de *Fade Out* no fueron generadas para provocar una tensión peligrosa o acuciante, más bien nos interpelan de una manera calladamente enigmática, infundiendo con mejor eficacia una pregnancia que nos hace volver a ellas una y otra vez.

Hacia un estupor gris

El vacío, los desvanecimientos, o la suspensión del tiempo que vemos en las paredes de la sala La Cochera, son espacios donde pasan cosas y que se oponen al ruido y la proliferación contemporánea de imágenes técnicas. La aparición de los malestares contemporáneos —cuyos orígenes se suelen esbozar alrededor de la primera revolución industrial— corre paralela al momento en que la fotografía se vinculó al desarrollo de la industria. Charles Fourier y Robert Owen están entre los primeros en aconsejar que la fotografía abandonase el ámbito privado a fin de asumir una nueva utilidad. Con esta coacción utilitarista de la disciplina devienen —entre otros— los usos publicitarios que han terminado por configurar el mundo

¹ Porque al fin y al cabo eso es la responsabilidad de fabricar imágenes. No se trata de un ejercicio de escupir e inmediatamente rechazar o abrazar aquello que ha salido de ti, ser ‘hacedor’ de imágenes es asumir que toda representación generada de un sujeto individual es el resultado de una conversación anterior con algo mayor, complejo, abstracto... y colectivo. Hacer al espectador activo es solo cerrar el círculo, asumir que esta fotografía es tan mía como tuya por el simple hecho de que nos encontramos en ese eterno diálogo colectivo que es convivir en un mismo tiempo, contexto o prisma.



Cristina Gómez García

Sin título, 2008. Serie *Universidades*

Impresión digital sobre Dibond, 72 x 109 cm

Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife

que conocemos. De este modo, no es extraño colegir que cierta fotografía está emparentada con el auge del malestar del cuerpo colectivo².

En 1980 la banda británica de *new wave*, Visage, publicó *Fade to Grey* —fundido a gris—, una canción en la que se diagnostica el desvanecimiento de nuestras singularidades individuales entre la multitud, a la par que el cantante desea que *la vida no sea tan larga*. Steve Strange, el solista de la banda, con su amplio abanico de preocupaciones estéticas es, además, claro ejemplo de cómo en este momento se ha implantado una elevada autoconciencia que depende en gran medida de la imagen personal que proyectamos en fotos y demás registros audiovisuales. Cabe preguntarse ¿cómo tuvo éxito este single de corte depresivo y anticlimático? Probablemente la popularidad del tema tenga algo que ver con la posibilidad de identificación que ofrecía a oyentes y espectadorxs, en un Reino Unido dirigido

² «La representación, que casi nunca es neutral, trabaja para normalizar y definir a los sujetos a los que se dirige, situándolos, según la clase o el sexo, en relaciones activas o pasivas frente al sentido. Con el tiempo, estas posiciones fijadas adquieren la condición de identidades y, en su más amplio alcance, de categorías. De ahí que las formas de discurso sean al mismo tiempo formas de definición, medios de limitación y modalidades de poder» (Linker, 2001, 396).



Paul Graham

Untitled #32 (Greensboro), 2002

Copia Lightjet sobre papel fotográfico Endura, 189 x 239 cm

Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife

por la señora Thatcher que, por aquel entonces, registraba sus peores cifras de desempleo y conflictividad laboral desde 1948.

Resulta particularmente interesante el juego de palabras que el título plantea. Visage hace una referencia al término cinematográfico de ‘fundido a negro’ con el que cierran las películas, para oponerse a una idea de finalización en donde blanco o negro representan una conclusión aceptable, mientras que el gris apunta a un estado de disconformidad y desacomodo sostenido, a una resistencia al cierre cognitivo. Este creciente estupor en que viven nuestras sociedades tecnificadas desde la revolución industrial puede verse tanto en la mirada vacía del *Wojak* de un meme, como en el sofocante videoclip de *Fade to Grey*, —donde un fantasma se revela como una entidad múltiple condenada al tedio y a mirar pasmada al vacío—, o en los escritos sobre depresión de Mark Fisher.

Volviendo la mirada a la vigilancia de las imágenes, es preciso sopesar si estas deben ser desnaturalizadas de manera sistemática para dejar de lado cualquier posibilidad complaciente del fundido a blanco o negro. Quizás así abonemos el terreno para que germinen otras narrativas que saturen la historia y destruyan las fantasías opresoras de un consenso universal.³

³ Toda imagen, por muy moralmente problemática que pueda ser, merece vivir. Pero, claro está, ahora más que nunca se debe formar la multiplicidad de formas de ver estas con el fin de desarmarlas. El único antídoto para curarnos de esa historia única que nos han contado las imágenes tan inquisitivamente es recontextualizarlas, volver a darles una segunda vida, evidenciar que la existencia de determinado tipo de representaciones es, al mismo tiempo, la invisibilización de otras.

SEGUNDA PARTE:

No todo desaparece

ACTO I

Escena I

[Elementos escenográficos: aparece en escena un grupo de personas al borde de un acantilado observando la zona donde tuvo lugar el naufragio. No obstante, salvo dos barcos que merodean por la zona, no hay rastros del barco pesquero naufragado.]

FIGURANTE: [Reflexiona en voz alta]

— Escucho todo tipo de anécdotas sobre imágenes borrosas del naufragio, pero no existe ninguna imagen que lo corrobore. Solo quedamos un grupo de espectadores mirando un mar vacío, intentando imaginar los pasos en las huellas.⁴

Nota: Recuerdo que alrededor de 1920, aparece el fotoperiodismo en el contexto del desarrollo de las industrias de comunicación. El interés por capturar lo instantáneo y lo novedoso generó una imagen utilitarista que rechazaba toda composición a favor de la anticipación del acontecimiento (Picazo y Ribalta, 2003). Pero me pregunto, ¿qué ocurriría si llegamos tarde y no logramos anticiparnos al acontecimiento? Desaparece el sentido y, a su vez, se desvanece el hecho fotográfico y sus garantías de objetividad. La fotografía como huella documental se tambalea y empieza a desarrollar pequeñas porosidades por donde penetran distintas estrategias de asedio o desdoblamiento de lo real. Al desaparecer el «instante decisivo» (Concha, 2011, 127), desaparece también la instantaneidad del acto fotográfico, transformándose hacia una temporalidad dilatada.

FIGURANTE: [Camina hasta el límite del acantilado y dice...]

—¡Uff qué pelete! Debería haberme traído una chaqueta de esas de entretiempos. Cada vez que tengo frío me viene a la cabeza la voz de

⁴ Materializando la distopía Orwelliana de 1984, nos vemos formando parte de un presente en el cual constantemente se reescribe un pasado. Sea ficticio o no, carece de importancia. Lo importante es esa laguna en la Historia que nos hace sentirnos huérfanos de un origen, de una matriz, y que sistemáticamente nos lleva a ese sentimiento, la nostalgia de un tiempo que nunca fue.

mi madre diciéndome «¡Deberías haberte traído una pañoletita en el bolso!», porque, según mi madre, hay que estar preparada para todo, siempre en ese ‘entretiem⁵’ de lo que ha sido y será. Todo está por decidir, aunque todo esté ya decidido, «como un futuro que cuaja en presente, se endurece poco a poco, entra en su forma diurna, la acepta y la defiende y la condena a la luz de la mañana» (Cortázar, 68).

Escena II

[Elementos escenográficos: la escena se oscurece y el espacio comienza a desaparecer lentamente.]

FIGURANTE: [Consciente del desvanecimiento de la escena, se pregunta...]

- Estoy aquí pero dónde, cómo. ¿Qué se hace en un espacio que comienza a desaparecer?

[Piensa durante unos segundos, levanta la vista mirando directamente al público y responde:]

- Se saluda.

Fin del Acto I

⁵ Es interesante pensar ese ‘entretiem⁵’ en relación a los nuevos problemas que nos trae la era digital. En la segunda entrega de la revista *La nueva carne*, se habla —citando a Virilio— de un tiempo cronoscópico. «Un tiempo que ya no histórico sino instantáneo, anclado en un presente continuo que vivimos a través de las pantallas». (Di Filippo, 2020) Pasado, presente y futuro nunca pudieron verse tan próximos, las fronteras entre uno y otro están a un golpe de scroll.

ACTO II

Escena I

[Elementos escenográficos: irrumpe en la escena la figura difusa y desdibujada de una persona. Con una luz envolvente y contornos indefinidos, no se distingue el límite entre el cuerpo y espacio, entre lo interior y lo exterior.]

ESPONTÁNEA: [Avanza hacia el centro del escenario, donde se detiene unos segundos y exclama...]

— «La fotografía es el fotoperiodismo; el resto es pintura»
(Boltanski, 2009, citado en Fontcuberta, 2019, 183).

[Abandona la escena]

FIGURANTE: [Muestra una expresión de asombro y desconcierto durante unos segundos, y antes de precipitarse a responder a tal provocación, comienza a caminar mientras divaga en voz alta...]

— Paralela a la invención de la fotografía se desarrolló su noción como huella o espejo de la realidad, la fotografía como documento, siendo el fotoperiodismo parte de este núcleo documental (Fontcuberta, 2019). Sin embargo, la idealización objetiva del mundo a través de la huella mecánica de la fotografía reveló su potencia teatral e ilusionista. Los puntos de fuga se multiplicaron y los elementos difusos de las primeras fotografías de Daguerre comenzaron a emerger (Picazo y Ribalta, 2003). La búsqueda de estas distorsiones ópticas transformó el reportaje fotográfico. El desmantelamiento de lo documental abrió paso a una 'fotografía-otra' (Fontcuberta, 2019, 187) donde conviven los relatos fragmentados e incompletos.

Nota: «La historia de la fotografía es la crónica de un relato de transustanciación, es el relato de cómo el documento se hace arte» (Fontcuberta, 2019, 186).⁶

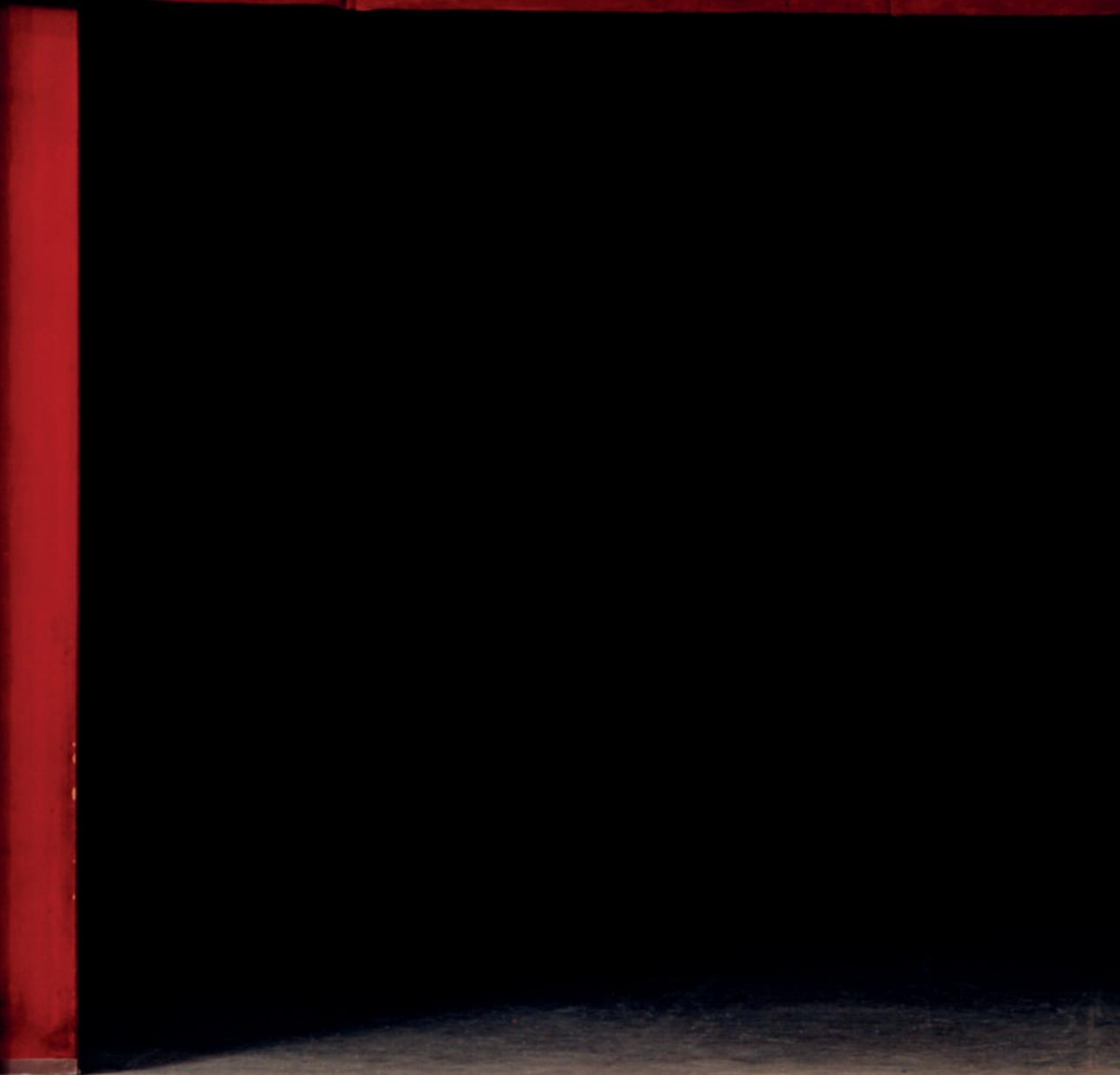
⁶ Todo retrato es un autorretrato del fotógrafo (Lange), así como toda fotografía de paisaje muestra un paisaje interior —Minor White— (Sonntag, 2006, 175). La imagen fotográfica es el producto de la elección subjetiva entre un fragmento u otro de realidad. Así, el documento se convierte en arte, en una manifestación de la mirada que hay tras la

Perejaume

No es segur, 1994

Copia cromogénica, 120 x 175 cm

Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife ▼





Escena II

FIGURANTE: [Levanta la vista y observa como la escena se ensombrece. Mira hacia el suelo y ve una sucesión de baldosas coloreadas. Con un andar tímido avanza por un pasillo repleto de puertas y ventanas cerradas. El eco del asfalto resuena de fondo. Consigue llegar hasta un espejo empañado en el que la imagen aparece difusa y fragmentada. Comprende que está delante de su imagen y dice...]

— No encuentro ninguna razón concreta para seguir mirando este espejo, pero mis dedos ya se encuentran encima de él. La luz frota el espejo y borra mis huellas, rechazando cualquier intento nostálgico de eternizar o captar una totalidad⁷, haciendo del fragmento un rastro borroso donde tiempo y espacio se confunden, donde permanece la pulsión originaria del acto fotográfico.

[Se da la vuelta dando la espalda al espejo y reflexiona en voz alta...]

cámara. No obstante, nunca deja de recordarnos que también es una manifestación del mundo. «Incluso hoy, pese (...) [a ser un lenguaje más] de las artes visuales, la fotografía insiste tercamente en ser una referencia del mundo» (Stathatos, 2004, 230), ante el cual ha levantado un insoslayable espejo.

7 De nuevo, el espejo. La irresoluble cuestión de la fotografía como espejo.

«Espejito, espejito mágico, ¿quién es la mujer más bella del reino?», pregunta la reina-bruja, a sabiendas de que la despiadada superficie reflectante va a decir la verdad. Es esta cualidad la que permitió a los viejos teólogos referirse a la Virgen María como ‘espejo de la sabiduría’, o dotar a la prudencia de un espejo, entre otros atributos. El espejo no miente, se supone, es ‘objetivo’ (Ramírez, 2000, 22).

El espejo, que es, de hecho, uno de los componentes esenciales de una de las formas de fotografía más populares y usadas, la *réflex*, nos permite observar la realidad en tiempo real y presuntamente sin distorsión, plasmándola en su reflejo con la fidelidad que le otorga el contacto directo con la radiación lumínica del referente.

La estrecha relación especular que establece la fotografía con la realidad —que asumimos por su reflejo simétricamente correspondiente con lo fotografiado, de manera independiente a que conste o no de espejo como tal—, la vuelve un medio engañoso, hiperreal. Una cuestión sobre la que la pieza audiovisual *Yayi*, de Teresa Arozena, parece alertarnos y sugerirnos meditar. Este vídeo registra el ritual de limpieza de un laberinto de espejos, un acto que borra la frontera de suciedad que divide realidad e ilusión/representación garantizando una costura imperceptible entre un mundo y el otro. La imagen metafotográfica desvela así su propio truco, por el que borra la huella de la presencia humana y nos da garantías de objetividad, al hacer hincapié en su naturaleza como fruto que no nace de o con el cuerpo, sino fuera de él: separado, independiente del humano, neutro (Fontcuberta, 2010, 185).

— Esta imagen rechaza la voluntad de representar un sujeto que permanece en el tiempo y se torna ‘movediza’ como lo que acontece, lo transitorio, pero también como lo finito que se disipa y desaparece. La fotografía se evapora y a la vez se transfigura, abandona su identidad hacia lo ficticio, hacia el mito. La apertura de la imagen hacia lo ficticio la transfigura, pero también atenta con su desaparición⁸ (Tisseron, 2000).

[Vuelve a mirar al espejo y dice...]

— Entreveo cómo la multiplicidad de miradas fragmentadas conforma a su vez mi mirada, como una máscara del abismo, y vuelvo a sentir esa sensación incómoda de estar frente a un horizonte anómalo e indefinido.

[Camina hasta el final del escenario y dice...]

— En fin, hoy es de esos días en los que vuelvo a estar al límite del acantilado, mirando fijamente al infinito mientras me planteo seriamente la posibilidad de ir a Australia a recolectar kiwis. Hablar de acantilados me hace recordar una frase que decía mi abuelo cada vez que iba a vender frutos secos a los supermercados y le intentaban bajar el precio. Él siempre respondía:

«Yo no necesito que nadie me empuje hasta el risco.»

Fin del Acto II

⁸ La ficción como pequeño relato periférico también atenta contra los grandes relatos, contra la modernidad que introdujo la fotografía como medio de reproducción y textura del mundo.

ACTO III

Escena I

[Elementos escenográficos: la escena se torna totalmente oscura y sombría. Aire de cueva y olor a moqueta rancia. Las sombras y el sonido flotan. Lentamente comienzan a caer copos de nieve sobre el escenario hasta finalmente cubrirlo todo]

FIGURANTE: [Como si despertara o ingresara en el sueño de un sueño, descubre que la escena ha cambiado. La luz envuelve por completo su figura. Comienza a divagar en voz alta con una intención de apelación al público.]

— La intensidad luminosa del fundido final a blanco no me permite ver nada. La imagen ha desaparecido. Como cuando nos sorprendemos caminando en plena luz del día después de salir del tranvía sin recordar cómo llegamos hasta allí. Como el corte que provoca el obturador al activarse, la imagen desaparece, y en un pequeño lapso, reina el imaginario. Pero me pregunto, ¿se puede sobre-exponer un espacio vacío? ¿Qué podría hacerse visible?

Fin del Acto III

Lorena Morin

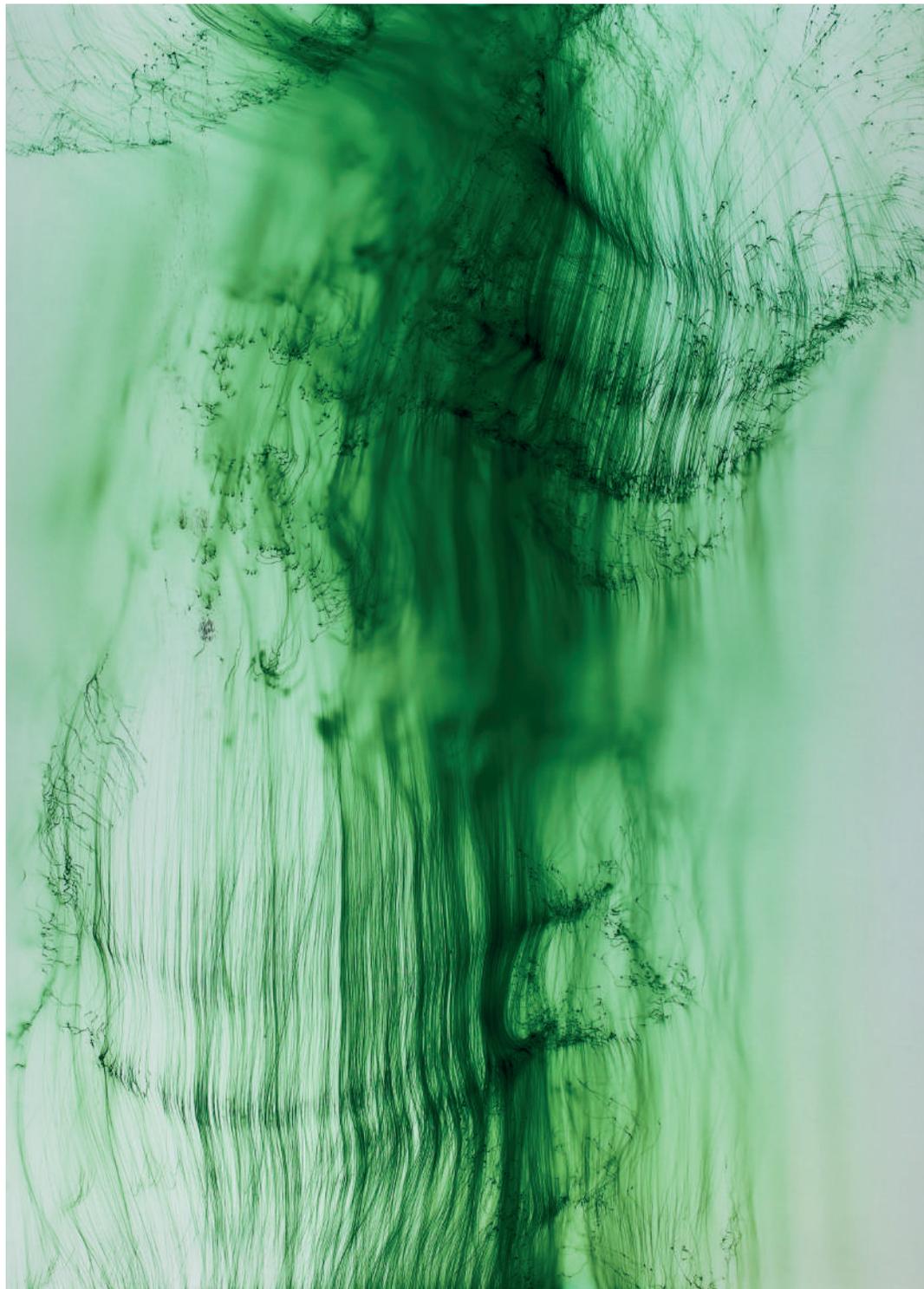
Sin título, 2007

Gelatino-bromuro sobre papel baritado, 120 x 80 cm

Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife





Wolfgang Tillmans

Freischwimmer #34, 2004

Impresión cromógena sobre Forex, 226,5 x 171 cm

Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife



Wolfgang Tillmans

Freischwimmer #78, 2004

Impresión cromógena sobre Forex, 238,5 x 180 cm

Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía. TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife

TERCERA PARTE:

Puntos ciegos

Ahí, donde la luz no llega

1

Vacíos en el mapa

Cuando, desde la ventanilla de un avión, de noche, vemos fulgar autopistas y grandes urbes —y alguna motita por aquí y por allá de algún pueblo— en contraste con un vasto manto negro circundante, pareciera que, desde el cielo, desde una vista cenital, alguien hubiera trazado con un lápiz luminiscente las fronteras de lo que debe ser mirado. Las fronteras de un régimen de mirada, de una visión sesgada.

El paso de las zonas iluminadas a las que no lo están, de lo visible a lo no visible, marca en cierto modo un linde entre lo que queda escrito y lo no registrado. Entre el recuerdo y el olvido. Lo que ocurre en los lugares alumbrados está controlado, vigilado, mientras que en la oscuridad de los *otros* espacios se amparan las historias disidentes.

Todos los mapas dicen cosas. Lo hacen a fuerza de callar muchas otras. Ocultan información por razones que van desde el secreto al desconocimiento. Indagar los espacios en blanco, los vacíos y las ausencias es una forma de interrogarlos y descifrar su significado y agenda (Pimentel y Sáenz-López Pérez, 2020, 111).

Siempre quedan cosas fuera, que escapan. Relatos y derivas que están ahí, pero que no están localizados, situados, circunscritos, contados. En los que no se arroja luz. Que dan pie a las especulaciones.

La luz es, además, la materia prima de la fotografía. Es lo que posibilita la imagen fotográfica —como se dice, la fotografía escribe con luz—.

La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí: importa poco el tiempo que dura la transmisión: la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados.



Miloushka Bokma

Sin título, 2009-2013. Serie *Softly not to*

Impresión digital sobre papel, 18,8 x 23,9 cm

Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife

[...] la cosa de otro tiempo tocó realmente con sus radiaciones inmediatas (sus luminancias) la superficie [fotosensible] que a su vez toca hoy mi mirada, [...] (Barthes, 1990, 142-143).

Si entendemos, como Barthes, la luz como la carnalidad, la materialidad, de la imagen fotográfica, podríamos decir que lo retratado se *reencarna* en la fotografía. Que la fotografía certifica o afirma una existencia corpórea a través del grado de realidad que le otorga su origen físico, óptico, lumínico.

[...] la fuerza de las imágenes fotográficas proviene de que son realidades materiales por derecho propio, depósitos ricamente informativos flotando en la estela de lo que las emitió, medios poderosos para poner en jaque a la realidad, para transformarla en una sombra. Las imágenes son más reales de lo que cualquiera pudo haber imaginado (Sontag, 2006, 251).

No debería desestimarse tal poder de la representación fotográfica, especialmente en el contexto contemporáneo de superabundancia representacional en medios



Manuel González Rodríguez

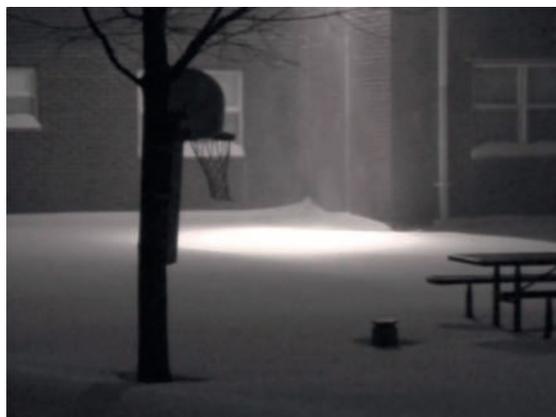
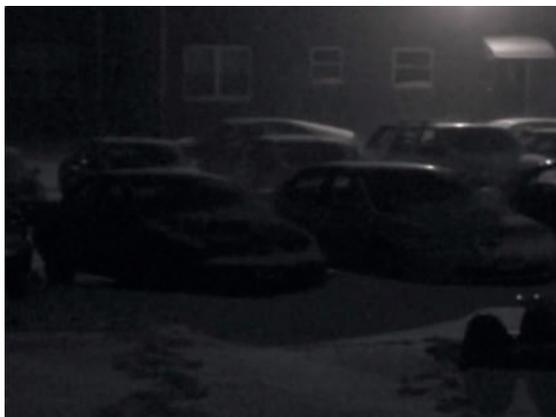
Sin título, 1999. Serie *Íntimo*

Gelatino-bromuro sobre papel baritado, 40,4 x 30,5 cm

Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife





Anna Kanai

Northern Snow, 2005

Vídeo, 5 minutos

Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife

—digitales—⁹: un contexto en el que las imágenes se han vuelto más reales que la propia realidad, y en el que, por tanto, fotografiarse y mostrarse a través de instantáneas es una forma de hacerse presente en el mundo y de reafirmar la experiencia —«la necesidad de confirmar la realidad [propia] y dilatar la experiencia mediante fotografías es un consumismo estético al que hoy todos son adictos» (Sontag, 2006, 43) ¹⁰—.

Desde esta perspectiva, lo que no se fotografía, en cierto modo, no existe, es incorpóreo, no está confirmado. No le es concedida la oportunidad de convertirse en imagen, en documento, y, por tanto, en algo constatable. Qué dejamos escrito y qué no, qué historias contamos y cómo lo hacemos, no son elecciones inocentes. La fotografía, que todavía arrastra consigo, aunque atenuados, los atributos de la objetividad y del descubrimiento de la realidad, no es más que una forma de ahondar en el enfoque dirigido de nuestras miradas parciales.

9 Actualmente se producen «más imágenes en unos pocos minutos que en los cien primeros años de historia de la fotografía» (Fernández, 2021, 26-27), un exceso que ya en 1996 Alfons Cornella denominó infoxicación. Esta patología extendida en la era digital es resultado de la intoxicación por exceso de información y produce incapacidad para percibir la densidad de los estímulos recibidos.

10 Remedios Zafra, en *Ojos y capital*, va más allá al corroborar cómo el consumismo estético de las redes es una exigencia social que, a pesar de entrañar la rendición de nuestro derecho a la privacidad, es en la práctica una autorización para ser. Una existencia aprobada por las grandes corporaciones.



Como decíamos, siempre quedan cosas fuera, que dan pie a las especulaciones. Cosas que no se corporizan bajo la luz —o solo parcialmente—. Cuya existencia, en cierto sentido, es fantasmal —o, a lo sumo, será un vislumbre, una fracción—. Tal y como se nos antoja que hace el alumbrado de las ciudades observado desde una vista aérea, la fotografía solo muestra una parte.

No obstante, quizá precisamente este sea el poder de los lugares abandonados, escondidos, oscuros. El no ser, en apariencia, nada, y poder ser todo. La mirada sesgada, el dibujo urbanístico/fotográfico blanco sobre negro, de luz sobre oscuridad, que marca el límite entre la historia escrita y la historia invisible —o, acaso, mejor dicho, invisibilizada—, entre la presencia y la ausencia, nos recuerda que, más allá de los relatos ya contados, hay infinitos, inagotables, relatos en potencia.

2

ilusión

Del lat. *illusio*, -ōnis.

1. f. Concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos.
2. f. Esperanza cuyo cumplimiento parece especialmente atractivo.

(RAE, 2021)

En la medida en que la ilusión envuelve una anticipación, una expectativa, en que tiene un carácter futurizo, le pertenece intrínsecamente una referencia a lo que está ausente; por lo menos, todavía ausente, porque no ha llegado —un día, por ejemplo— o porque no he llegado yo al objeto de la ilusión. En ese sentido, siempre hay en la ilusión un elemento de *latencia*, que es una incitación a que eso latente se patentice y manifieste (Marías, 1990, 87).

En los silencios, en las esperas, la imaginación vuela. Lo irresoluto apela a las derivas de la mente. Como una cadencia rota.

La cadencia rota, final de una frase musical que parece llevar a término, pero que en el último momento hace un desvío, aterrizando en una divagación armónica que retrasa la conclusión de la historia, deja flotando la intriga, como unos puntos suspensivos: Julieta, ante su difunto Romeo vacila con la daga en la mano. Detiene la acción, nos inquieta. Suspende el sentido del relato en un instante de contingencia narrativa. Rompe con la culminación categórica de la historia.

[...] a la ilusión le pertenece inexorablemente la amenaza, no ya de su incumplimiento, sino de que le sobrevenga su anulación interna: como la sombra al cuerpo, acompaña a la ilusión el fantasma de la desilusión, y ello refuerza su dramatismo (Marías, 1990, 89).

Somos buscadoras de sentido, de correspondencias, de lógicas secuenciales. Maquinamos completando lo fragmentario¹¹, lo vago, lo incomprensible. Cerrando contornos abiertos. El enigma de lo incierto, de lo suspendido, lo incumplido, nos inquieta y nos cautiva.

¹¹ No existe un equilibrio armónico, sino más bien fragmentario, formado por partes desarticuladas y armadas como una máquina corporal.





Carlo Corradi

Null Pointer Exception 1/2/3/4/5, 2006.

Impresión Lambda sobre papel Kodak Endura, 50 x 60 cm c/u

Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife

TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife





¿Hacia dónde va el pensamiento de los personajes de las pinturas de Hopper? ¿Qué es lo que parecen estar esperando? ¿En dónde están realmente esas miradas perdidas? Lo que es seguro es que no será en ningún lugar dentro del cuadro. El quid, el meollo de la narración, trasciende la escena.

Personajes, rostros, paisajes proyectados bajo una luz que no es la suya, iluminados violentamente desde el exterior, como objetos insólitos, por una luz que impone la inminencia de un acontecimiento extraño (...) [están sumidos en un singular ambiente escenificado, de luz fotográfica,] de una exterioridad inexorable, de una materialidad luminosa de las cosas, de su decadencia inmediata, de una evidencia por el vacío (Baudrillard, 2000, 144).

3

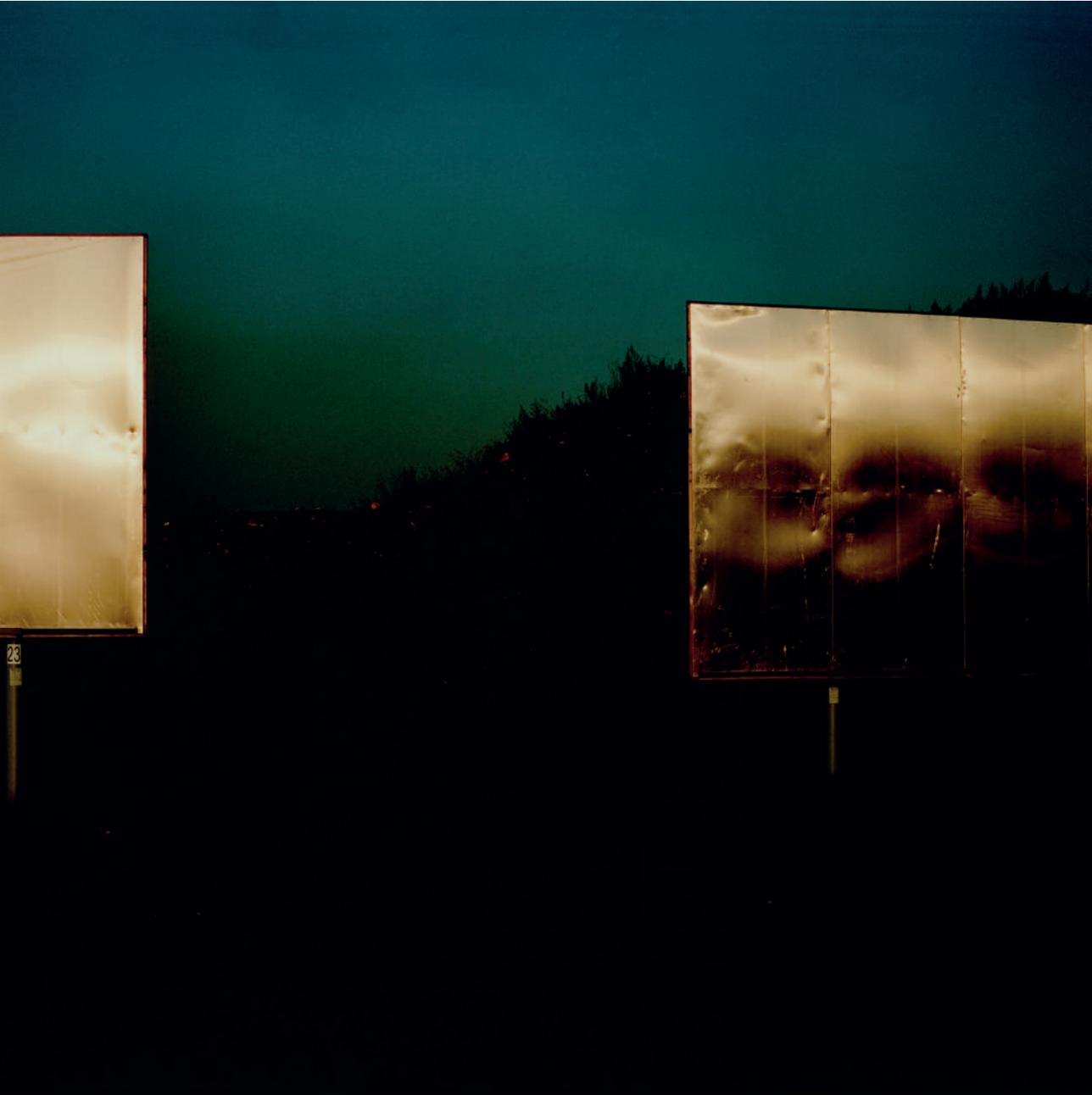
Intersticios

En *Estética de la desaparición*, Paul Virilio habla de cómo suplimos los vacíos con deducciones de manera natural y espontánea, y lo hace a través de un análisis de los efectos especiales que Georges Méliès introdujo en el lenguaje cinematográfico allá por los comienzos del séptimo arte. Se refiere en particular al *truc à arrêt* —quizá más conocido como *stop trick*—. Este es un truco simple, pero muy efectivo, que consiste en, primero, filmar un objeto; segundo, parar la grabación y mientras tanto cambiar el objeto de sitio, sacarlo de plano o poner otro en su lugar; y tercero, reanudar el rodaje. Como resultado de esto, se generan escenas fantásticas en las que los objetos se teletransportan, desaparecen o se transforman súbitamente¹². Algo que no sería posible si no fuera por la labor que realiza nuestra retina remendando cortes, parcheando vacíos y, por tanto, aportando una lógica secuencial y narrativa a lo heterogéneo. Una labor que nos hace partícipes de la articulación y el sentido del truco de magia, de la obra de arte, y con la que el mago cuenta para completar su creación.

Lo que él [Méliès] muestra de la realidad es aquello que reacciona constantemente ante las ausencias de la realidad que ha pasado. Es el ‘entre dos’ de las ausencias lo que hace visible esas formas que él califica como ‘imposibles, sobrenaturales, maravillosas’ (Virilio, 1998, 16-17).

¹² Escenas que crean un ritmo secuencial, una red, por tanto introducen movimiento en el espacio, tiempo en el espacio.





En definitiva, es el ‘entre dos’ de las ausencias lo que posibilita las derivas. Es ese espacio intersticial, nocturno, lo que permite el desarrollo de esas otras historias: el de las subalternas, las que no ocurren durante el día y que no se pueden captar del todo porque nos falta la luz —elemento imprescindible para la toma fotográfica—. De esas historias que no se dejan *capturar*¹³. De esas historias que se fugan y desvían.

Es ese ‘entre dos’ oscuro de la ausencia —o quizá, latencia— en la imagen, lo que nos brinda un espacio para la ilusión, para crear relatos que van más allá de lo visible, de lo palpable, y de lo aparentemente incuestionable.

CUARTA PARTE:

Luz postmortem Hay un muerto en la foto

Nuestra opresiva percepción de la transitoriedad de todo es más aguda desde que las cámaras nos dieron los medios para fijar el momento fugitivo. Consumimos imágenes a un ritmo aún más acelerado y, así como Balzac sospechaba que las cámaras consumían capas del cuerpo, las imágenes consumen la realidad. Las cámaras son el antídoto y la enfermedad, un medio de apropiarse de la realidad y un medio de volverla obsoleta (Sontag, 2006).

El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectador* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de ‘*eidoton*’ emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con el ‘espectáculo’ y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto (Barthes, 1990).

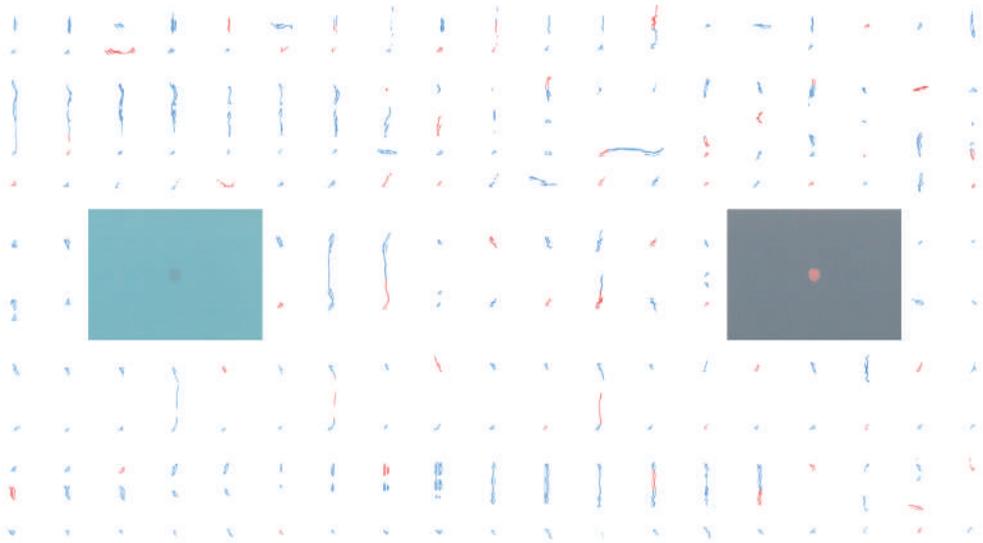
Plinio el viejo relata el presunto origen de la representación a través de la historia de Kora y su amado. En él, la muchacha dibuja el contorno de la sombra de este para suplir, a través de este registro, el tiempo en que el mismo se encuentre ausente, abriendo consigo un portal para la memoria que mantendría el recuerdo de este siempre vivo.

13 Las formas de visibilidad y sus políticas de distribución, en nuestro caso por medio de fotografías, no son, en sí mismas, portadoras de agencia para lxs subalternizadxs. No es de extrañar que muchas narraciones sigan a la espera de un imaginario que las habilite más allá de la representación desde una conciencia colectiva capaz de detectarlas. En este sentido resultan sugerentes las reflexiones de Andrea Soto Calderón en La performatividad de las imágenes al plantear que aparecer puede ser también inaparente, pues la visibilidad debe acompañarse de imaginarios que admitan otros modos de existencia, modos que puede que aún no existan.

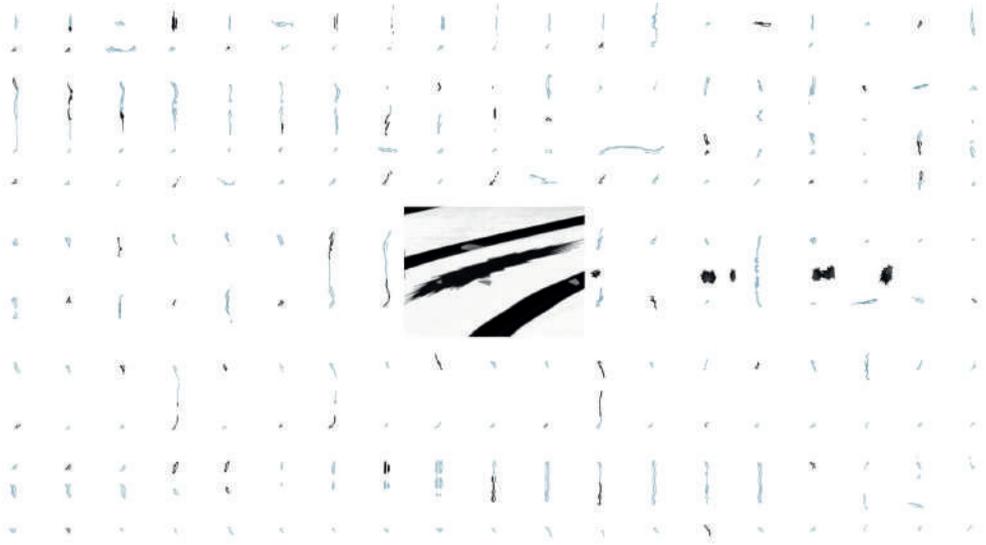


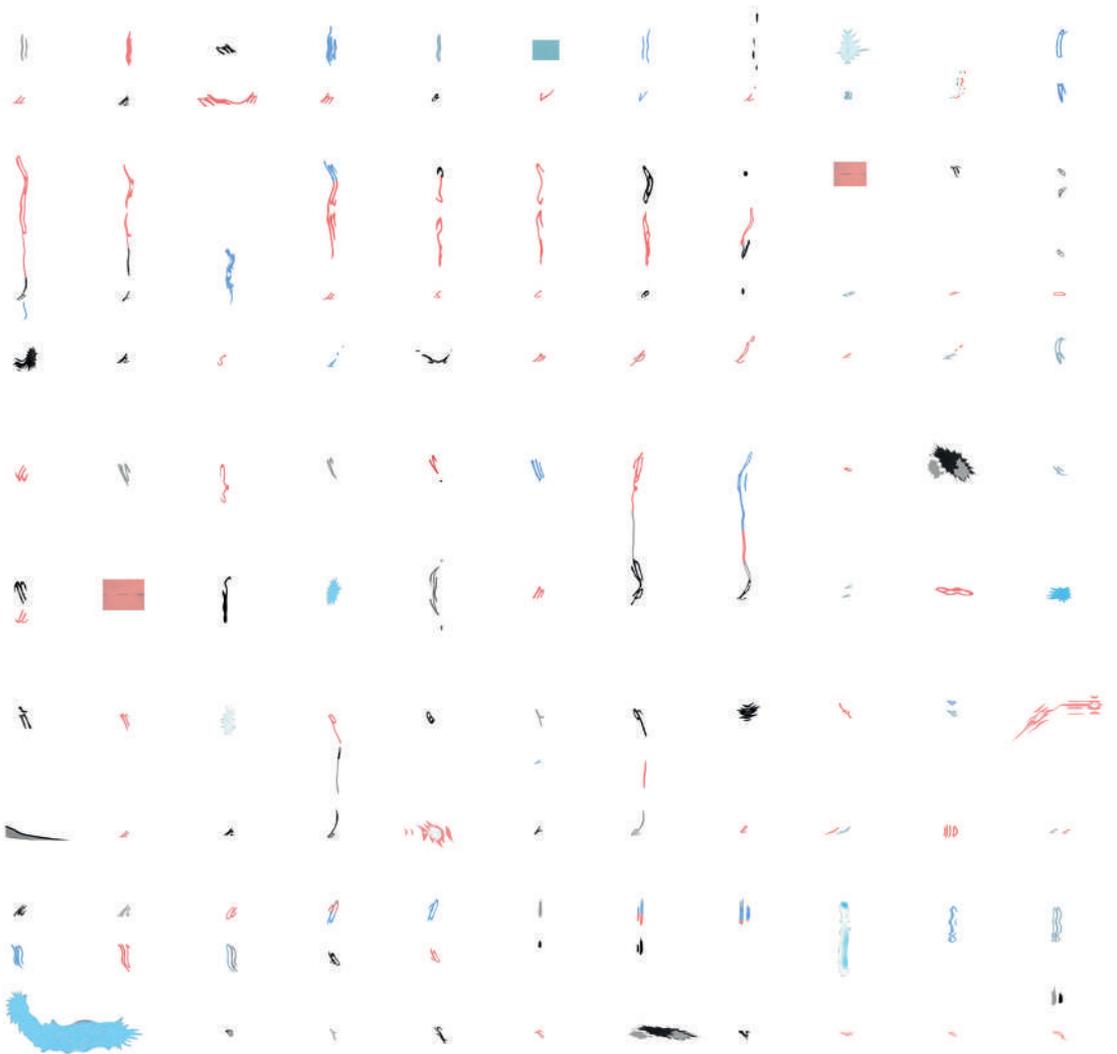
Varios siglos después, con la reciente invención de la fotografía, se popularizaron los retratos de muertos. Los cadáveres se camuflaban mediante el escenario, la pose y el maquillaje, junto con sus parientes vivos, en una suerte anestésica para los familiares. De la misma manera que Kora observaba el contorno de la sombra de su amado, ellos tendrían una última foto en familia que alimentaría la fantasía y calmaría el dolor¹⁴. Sin embargo, curiosamente podríamos decir que, en muchos casos, resultaba difícil identificar quién era el muerto en la foto. De pronto nacía en nosotros, los espectadores, una desconfianza y, a su vez, una intensa angustia,

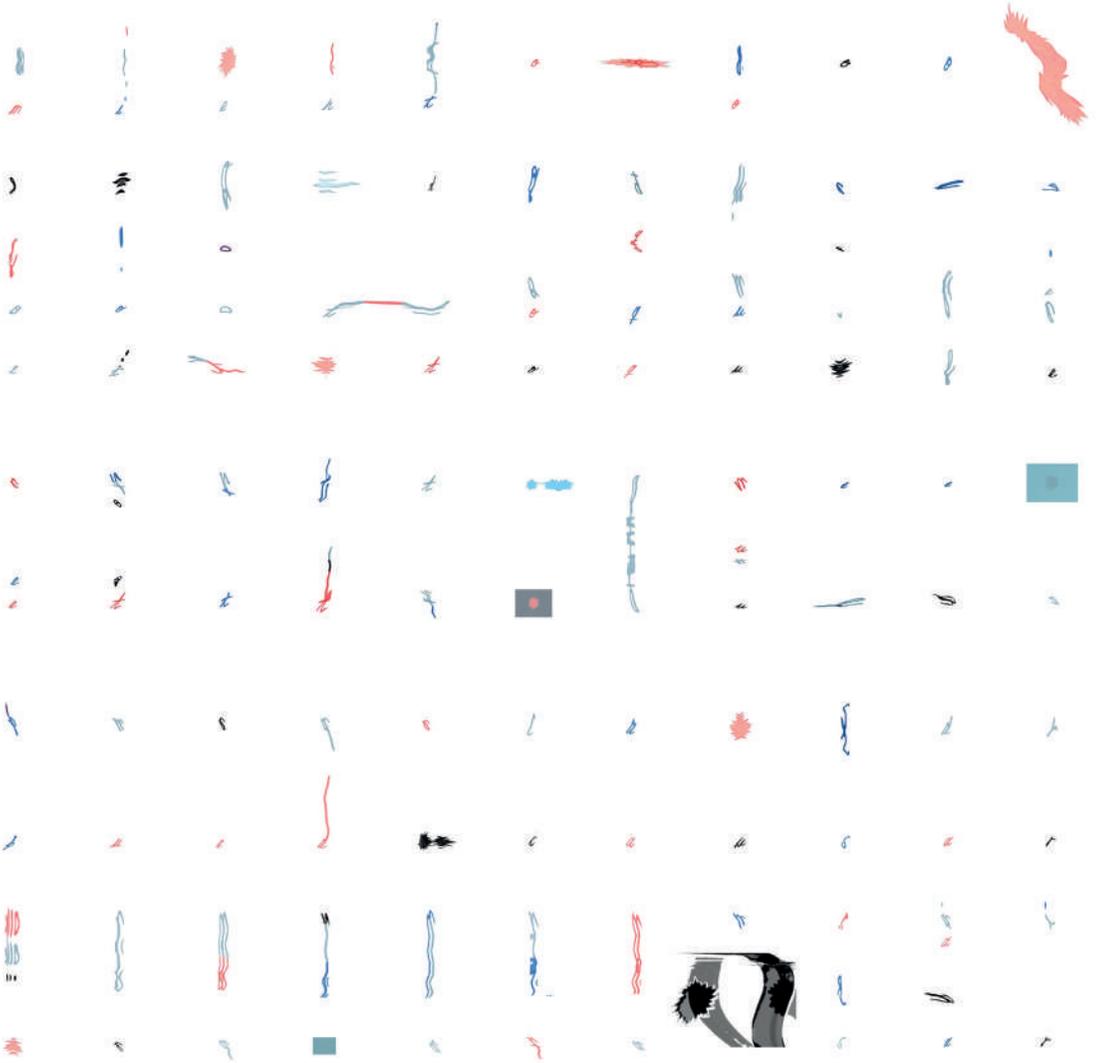
14 La imagen busca vitalidad, este es un poder de la imagen. La imagen es un intento de superación de la muerte, actúa como mediadora de la muerte, como algo que no tiene mediación.



Sara Garsía
=->---=-, 2021
Vídeo, 00'21"
Cortesía de la artista









Pedro Pablo Alcázar

Sin título, 1993. Serie *Ad Libitum*
Cibachrome, 39 x 59,5 cm

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

al intuir que estábamos siendo engañados. Un sentimiento ya señalado por Freud en *Lo siniestro*, ante la «duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado» (Freud, 1979), y que, a su vez, podríamos equiparar con el término *Uncanny Valley* —valle inquietante— atribuido actualmente para designar a los robots, o demás seres humanoides generados a partir de la tecnología, cuyo parentesco humano se acerca tanto a la realidad que resulta perturbador, produciéndonos una intensa sensación de antipatía.

Ambos casos se asemejan al sentimiento que provoca la fotografía *postmortem*¹⁵ en la contemporaneidad: la violencia del *memento mori*, un espejo que nos muestra

¹⁵ Toda imagen se corporiza en el cuerpo. Las imágenes surgen en el cuerpo y están vinculadas con la muerte y por tanto con el cadáver. El cadáver se constituye en imagen y medio.

una realidad en donde nosotros dejamos de ser nosotros para tornarnos inertes, rotos. No obstante, en ocasiones en este tipo de escenas se daba un fenómeno delator: ciertas figuras guardaban un velo de distorsión, un rastro de movimiento que, de forma contraria, los muertos no tenían, apareciendo completamente definidos. Es así como, de forma paradójica, en la fotografía *postmortem* los vivos parecían fantasmas, y es que quizás, así lo eran.

Podríamos decir, por tanto, que la representación, desde su origen, ha estado ligada a una presencia, y a su vez, a la ausencia de la misma¹⁶. Es a partir del nacimiento de la fotografía y su respectiva generalización, cuando esta, por su presunta «objetividad y proximidad con la realidad representada», coge el relevo asignado anteriormente a la pintura para retratar al sujeto. De esta manera, incidiendo de nuevo en el mito de Kora, continuamos dibujando con luz y sombra a todas aquellas personas que no caerían en el olvido.

En el film de Lars Von Trier *La casa de Jack* se establece una relación interesante en cuanto a lo perverso de la fotografía intrínseco a su composición técnica. Jack, un asesino en serie, relata cómo nace su interés por la fotografía durante su infancia, el cual, más tarde, acabará desembocando en el registro elegido para documentar sus crímenes, creando escenificaciones con los cadáveres de sus víctimas, componiendo escenas bizarras. «Lo que de verdad me parecía sensacional del trabajo con la foto no era la imagen, sino el negativo. (...) descubrí que a través del negativo podía verse la verdadera naturaleza demoníaca de la luz. La luz oscura.».

Esta idea de la luz como algo perverso, malvado, dantesco, se vuelve especialmente incómoda si se compara con la luz desde el imaginario de Platón en el paradigmático mito de la caverna: la luz, símbolo de la razón y la verdad, se vuelve peligrosa desde el momento en que nos vemos sobreexpuestos, desde el momento en que vemos una realidad tan implacable que desmonta nuestro mundo y lo reduce a pedazos. La insoportable realidad de tocar la imagen. (Foster, 2001).

La fotografía se convierte en la principal arma para embalsamar la muerte y, a su vez, para construir una puesta virtual en la que morimos más de una vez. Los relatos registrados por la cámara nos muestran no solo a los seres queridos dentro de un contexto privado, sino también a muertos públicos, muertos de todos. De esta manera, vivimos la violencia capturada en las imágenes con una mezcla entre consuelo e incomodidad. Consuelo porque «los muertos siempre son otros»,

16 Lo que no vemos es lo ausente, y el problema de las imágenes es que nos traen la presencia de lo que no está, por eso cuando lo vemos concebimos que está.



Teresa Arozena

Yayi, 2003

Vídeo, 04'18"

Cortesía de la artista





incomodidad porque una parte de nosotros se encarna, se transforma, y desde el momento en que se recoge el disparo y nuestros ojos se convierten en la lente, nos volvemos observadores cautivos, presos de una mirada otra que decide lo que mostrar y lo que no¹⁷.

17 La fotografía impone un punto de vista, una mirada, que aceptamos como natural. Así, las cosas se adaptan a las imágenes inanimadas y se convierten en su retrato mudo, el cual nos confunde al punto de hacernos figurar las cosas tal y como aparecen en él (Leo, 2004, 207). De esta manera, la memoria es pervertida por la hiperrealidad fotográfica. Las fotografías, fragmentarias y estáticas, «son la sombra que aniquila nuestro pasado conformándolo a su imagen y semejanza. Se toman las imágenes para luchar contra los hechos, para que éstas sean el arma para olvidar lo que ocurrió, para certificar lo que queremos recordar» (Leo, 2004, 207).

Capturamos a las personas y las convertimos en imagen, para recordar cómo fueron un día —o, más bien, para observar cómo las vio la cámara en determinado momento—. Y así, las convertimos en ficción, en vestigios idealizados, en fetiches a los que rendimos culto. «La fotografía no funciona sólo como imagen del ideal deseado sino también como sustituto del mismo. No tenemos al sujeto, pero tendremos el objeto que lo representa. Ella está donde él debería estar. Ella tapa la ausencia a la vez que la verifica» (Leo, 2004, 208). Como el amado de Kora, los retratados de las fotografías perviven sin vida en su imagen fija e ilusoria para cumplir con su función analgésica ante el paso del tiempo y la ausencia.



Es entonces cuando nos encontramos con un relato del pasado compuesto por todas aquellas figuras privilegiadas con el suficiente poder para elegir quién merecía ser retratado, quién merecía ser recordado y quién merecía ser exhibido como un animal cazado en una suerte de fetiche. Es a raíz de esas lagunas de la representación, de ese entramado de tecnologías sociales, de esas imágenes mediadas por una mirada determinada, en donde nace una Historia compuesta no sólo por los fantasmas que protagonizan las fotografías, sino por las figuras indefinidas, cada vez más veladas, de los que no salen¹⁸.

18 En la reinterpretación sistemática de las imágenes hay un vector político de resistencia, más si estamos de acuerdo con Rancière y aquello de «que no hay política sin estética». Si la política define el espectro de lo visible, si las narraciones que hacemos son la materialización de modos de ver, de sistemas de valores y sensibilidades, la interpretación de las imágenes es una lucha política por el sentido. La alternativa a lo hegemónico —entendido como lo hace Gramsci— consiste en reconfigurar el horizonte de lo ya representado —con sus pertinaces opresiones—, en desplazar viejos sentidos para dejar espacio a aquellos espectros que deben ser considerados.

A partir de estos fragmentos de relatos inconexos que rinden a la especulación, es de donde partimos con *Fade Out: Relatos incompletos*. Con la fusión de distintas miradas, huyendo del hermetismo de las historias oficiales, negando el ojo cíclope de la lente fotográfica, rendimos tributo a las desapariciones en la imagen y a todas aquellas representaciones que, de una forma u otra, escapan de ser asimiladas como reales. En un mundo en donde la hiperrealidad de las imágenes es cada vez mayor, ya no somos capaces de distinguir quién es el muerto en la foto. Estamos cegados por la luz de todas esas imágenes digitales que consumimos a diario, solapadas unas encima de otras, formando un palimpsesto que conforma al sol al otro lado de la caverna.

Es a través de la insistencia en la búsqueda de imágenes que no nos hagan desconfiar (Farocki, 2013), o que al menos, insistan en plantearse a sí mismas como simulacros, sustitutas de lo real encarnando los mismos códigos de esta (Baudrillard, 1978), cuando nos encontramos con el escenario vacío, con la ventana rota. Una reiteración constante de esas imágenes con fugas, agujereadas; las cuales, si las volviéramos a observar, escaparían gradualmente hasta conducirnos, de nuevo, al mismo lugar del que partimos, el vacío.



Small text caption, likely providing details about the photograph.

Fade Out: relatos incompletos

Perejaume, Sara Garsía, Miloushka Bokma, Cristina Gómez, Alicia Martín, Anna Kanai, Teresa Arozena, Manuel López, Carlo Corradi, Pedro Pablo Alcázar y Manuel González.

En el año 1970, Manuel López realiza la fotografía *Hundimiento del pesquero "La Isla" frente a la Torre de Hércules. A Coruña*. Esta obra retrata un grupo de personas que miran hacia el mar, hacia la zona donde tuvo lugar la tragedia. No obstante, no vemos ningún rastro del barco naufragado. La imagen, paradójicamente etiquetada como fotografía documental, señala su propia ausencia. El registro del suceso llega tarde, cuando ya solo queda, como único rastro, ese momento post clímax que retiene a los espectadores y les induce a observar un mar vacío, como sustancia visible de la desaparición o de la ausencia.

Referirse a lo que no está (o a lo que está, pero no se hace visible) es dar cuenta de lo alterno, es abrir grietas en la representación y en los discursos que nos son dados, para dar cabida a otras derivas semánticas y también a las historias que, de otro modo, permanecen mudas, desenfocadas.

Esta imagen de lo evanescente, sin suceso, incompleta, es el *leitmotiv* de la muestra, que se entreteje como una composición que lleva a una cadencia rota, a unos puntos suspensivos, y que propone como desenlace una fuga por itinerarios alternativos: una expansión de los mapas de la mirada.

Curada por: Inés Arencibia, Mike Batista, Maï Diallo y Emma Marting.
Coordinación: Ramiro Carrillo.

FOTONOVEMBRE 2021
XVI Bienal Internacional de Fotografía de Tenerife

TEA
Tenerife Encuentro de Artes y Espacios



GOBIERNO DE LAS ISLAS CANARIAS
SECRETARÍA GENERAL DE CULTURA Y TURISMO

Universidad
de La Laguna











Small white label with illegible text.





Small informational plaque on the wall.







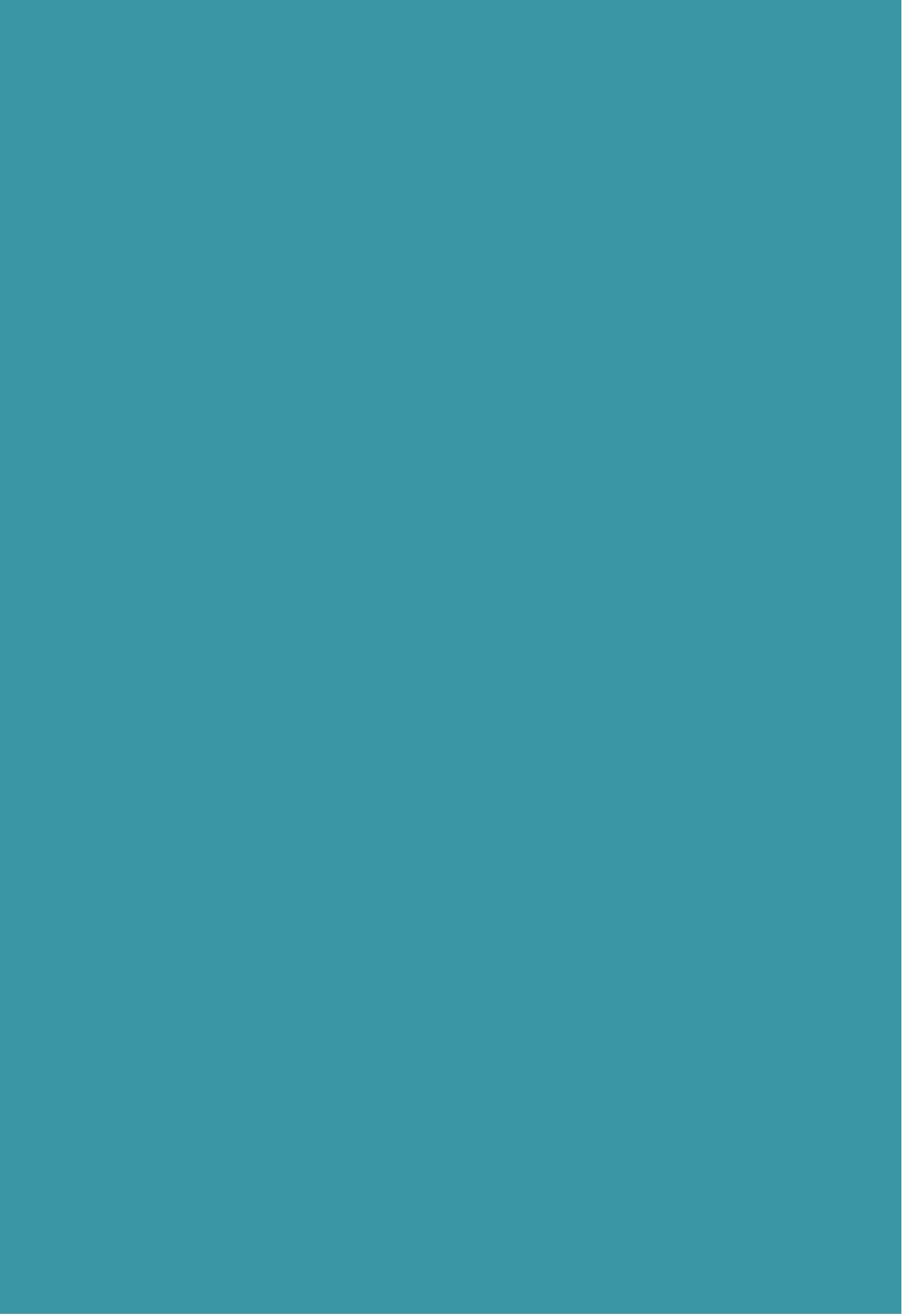
111











Bibliografía:

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Print, 1990.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Baudrillard, Jean. *El intercambio imposible*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.
- Concha, José Pablo. *La desmaterialización fotográfica*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2011.
- Di Filippo, Patri. «Aquí todos nos llamamos Antonio», en la revista *La nueva carne: #2 BELLEZA*. Barcelona: Fuego camina conmigo, 2020.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013.
- Fernández, Jorge. *Redsistencias. Fotografías, fakes y disidencia mediática*. Gijón: Muga, 2021.
- Fontcuberta, Joan. *La cámara de Pandora: la fotografía@ después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2019.
- Fontcuberta, Joan. *Joan Fontcuberta: Zonas de penumbra*. Barcelona: Actar, 2000.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Barcelona: José J. de Olañeta, editor, 1979.
- Krauss, Rosalind. *Lo Fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Leo, Jana. «La piel seca. La fotografía, la realidad, el cuerpo, el amor y la muerte», en *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, editado por David Pérez. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2004.
- Linker, Kate. «Representación y sexualidad», en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, editado por Brian Wallis. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Marías, Julián. *Breve tratado de la ilusión*, Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Picazo, Gloria y Ribalta, Jorge. *Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Pimentel, Juan, y Sáenz-López Pérez, Sandra, «El silencio de los mapas», en *Exposición virtual Cartografías de lo desconocido. Mapas en la BNE*, <http://cloud.madgazine.com/a1317c9f234003079/?revista=245329784&pagina=-50182> [Consulta: 30/12/21].
- Ramírez, Juan Antonio. «Reflejos y reflexiones del medio especular», en la revista *EXIT: Imagen y cultura* #0. Madrid, Producciones de Arte y Pensamiento, 2000.

- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Argentina: Prometeo, 2014.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., versión 23.5 en línea. <https://dle.rae.es>, [Consulta: 26/12/2021].
- Tillmans, Wolfgang. *Wolfgang Tillmans habla con Hans Ulrich Obrist*. Madrid: La Fábrica-Fundación Telefónica, 2009.
- Tisseron, Serge. *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.
- Soto, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2020.
- Stathatos, John. «Imágenes para el final del tiempo», en *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, editado por David Pérez. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2004.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1998.
- Zafra, Remedios. *Ojos y capital*. Bilbao: Consoni, 2015.

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

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN DE TEA

Ana Mercedes Salazar Astudillo, Beatriz Trujillo Trujillo, Carmen Dolores de la Hoz Guerra, José Carlos Acha Domínguez, Lope Domingo Afonso Hernández, María Candelaria de León Luis, Serafín Mesa Expósito, Yolanda María Baumgartner Hernández

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

(Zebenzuí 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 *Fade Out: Relatos incompletos*, curada por Inés Arencibia, Mike Batista, Maï Diallo y Emma Marting, con coordinación de Ramiro Carrillo, que tuvo lugar en la Sala de Arte Fonda Medina-La Cochera (Güímar, Tenerife) dentro de 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

Teresa Arozena

Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Fotomecánica

Editorial MIC

***Profesional externo**

Depósito Legal: TF 26-2023

ISBN: 978-84-125650-3-4

© de los textos, sus autores/as

© de las imágenes sus autores/as

© 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 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 ProjecteSD

