

Una sombra en el tiempo

A Shadow in Time

Néstor Delgado

12/11/21 - 19/12/21

Sonja Braas, Hannah Collins, Jean-Louis Garnell, Marjaana
Kella, Ana Laura Aláez, Antoni Muntadas,
Hiroshi Sugimoto

Nota preliminar: esta contribución responde a la invitación de Teresa Arozena, directora artística de Fotonoviembre 2021, a desarrollar un proyecto expositivo a partir de una serie de obras pertenecientes a la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía / TEA Tenerife Espacio de las Artes. Con este fin, escogí de dicho fondo aquellas que me daban pie para abundar en la compleja dimensión temporal de la fotografía. Lo que sigue es el diálogo que establezco entre imágenes incluidas en la muestra y otras que no lo están.



Louis Daguerre. *Boulevard du Temple, Paris, 3rd arrondissement*, 1838. Daguerrotipo.

Una sombra en el tiempo

Néstor Delgado

Lo primero que capta la atención es la ciudad. Fachadas que reflejan la luz. Árboles, ventanas y adoquines que la absorben. La sombra de dos personas ha sido registrada en la avenida durante los minutos que duró la exposición de la cámara: un limpiabotas y su cliente, las primeras siluetas de humanos vivos captadas fotográficamente. El objetivo ha borrado al resto de habitantes de París. Este tránsito invisible es el de un ajetreo diurno, en el que no solo son pasajeros sus vecinos. Lo es también el fondo en que se mueven —como si la imagen de la ciudad vacía fuera un anuncio de la demolición prevista por el plan de renovación de Haussmann. En esta imagen inaugural Louis Daguerre nos dejó preguntas sobre quién observa y qué observa pero también sobre cómo su instrumento consigue captar aquello que los sentidos no pueden. Lo que el fotógrafo registró desde una ventana, lo que el ojo humano no había conseguido percibir por sí mismo, es un fragmento de tiempo.

Las sombras evidencian la imposibilidad de los cuerpos de separar su opacidad y la proyección que genera, así como su relación con el mundo en el que existen. Solo son visibles en las superficies en que se proyectan y Daguerre reavivó el modo de existencia técnica de la sombra humana al fijarla en una placa metálica. Tal y como escribe Philippe Dubois, «la sombra como tal [...] no es sino fugacidad; no tiene otro tiempo que el mismo de su referente. En este sentido, es un índice casi puro: el principio de la conexión física entre el signo y su objeto funciona aquí en el espacio y en el tiempo.»¹

1 Dubois, P. El acto fotográfico: *De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1986, p. 111.

En *How I Came to Photograph Clouds* Alfred Stieglitz da cuenta de las vicisitudes a que se enfrentó mientras tomaba sus primeras fotografías de celajes². En el texto detalla así mismo las razones que le determinaron a emprender esta empresa, que continuó en las décadas siguientes y que constituyó el cuerpo fotográfico de *Equivalents*. Estas responden tanto a motivos personales —como la enfermedad de su madre, la ruina económica o la incomprendición de su trabajo— como a males inherentes a la condición humana contemporánea. Su experiencia individual estaba impregnada por un «sentimiento del ahora», mientras que el carácter simultáneo de la fotografía podía estar sintonía con la realidad. Como si fotografiando nubes pudiera dar a ver la contingencia de la vida, afectada a cada instante por la meteorología y al paso de las estaciones, siendo estos rastros de la situación de la atmósfera que dejan ver la refracción de la luz. «En la medida en que las nubes fijan la huella de algo invisible, son signos naturales. En *Equivalents*, Stieglitz realiza la proeza de transformarlas en signos no naturales transponiéndolas al lenguaje cultural de la fotografía»³.

Stieglitz confiesa que su interés por las nubes lo avivó su rechazo a las opiniones que atribuían el éxito de su fotografía a la fuerza expresiva de los individuos que retrataba. Se propuso por ello acometer un trabajo que evidenciase la ausencia de objetos que pudiesen pasar por referencias, con la salvedad de las nubes, y, en general, de coordenadas espaciotemporales prístinas. Stieglitz dice que le interesan «las nubes y su relación con el resto del mundo» por mero interés formal, como si hubiese encontrado en ellas la posibilidad de trabajar en un metalenguaje fotográfico. Quiere demostrar que sus fotografías «no pueden reducirse al contenido y sus temas». *Equivalents* es pues una serie emblemática por estar entre las primeras en que la abstracción es trabajada de manera intencional en el medio fotográfico. Su motivo no es otro que la fotografía misma como medio capaz de registrar una realidad en continuo cambio. De este modo, Stieglitz logró que el medio que usaba hiciese visible sus posibilidades como sistema representacional.

Con su invención, el dispositivo fotográfico posibilitó una percepción que rebasa las capacidades del ojo, abriendo la conciencia humana a una nueva experiencia del tiempo. Así, la mimesis fotográfica inauguró un periodo histórico en el que la duración se inscribe como imagen. Esta ha llegado hasta un presente, el nuestro, caracterizado por la sobreexposición de nuestros órganos sensibles a la profusión incesante de signos y a la proliferación de datos de una arquitectura tecnológica inabordable para nuestras capacidades cognitivas. La proliferación

² Stieglitz, A. “How I Came to Photograph Clouds”, *The Amateur Photographer*, 19 de septiembre, 1923.

³ Krauss, R. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 142.



Alfred Stieglitz. *Equivalent (Cloud Study)*. ca. 1927. Gelatina a las sales de plata. Depósito de la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife

A la derecha Alfred Stieglitz. *Shadows in lake*, 1916. Gelatina a las sales de plata

y la sobreestimulación que comportan las imágenes, con el embotamiento generalizado que ello trae aparejado, provoca miedo a ese flujo que menoscaba nuestra autonomía como seres intencionales.

La sombra desdibuja los límites de la identidad y por ello tiene un rol esencial en la autoconciencia del individuo. No solo lo hace en el desarrollo de la matriz simbólica del niño al reconocerse en su propia proyección oscura, sino que sirve como metáfora asociada a una imagen de los fenómenos recibidos por nuestro cerebro, las apariencias que tenemos sobre nuestra conciencia del mundo. Como en el mito platónico, los procesos físicos neuronales producen un mundo de sombras que danzan generando la ilusión de un ego en las paredes de la caverna cerebral. Al igual que en el dinamismo de nuestro sistema nervioso centralizado, la sombra no es una entidad diferenciada y fija. No es una cosa, sino un proceso continuo de sombreado sobre la superficie de la realidad⁴.

El carácter mimético de la fotografía, que genera duplicidad entre el sujeto observador y el sujeto observado, tiene, entre el individuo y su sombra, la capacidad de incluir también al espectador. Vuelvo al respecto a Stieglitz: una de sus célebres instantáneas, *Shadows in lake* (1916), procede así al congelar su propia sombra y la de su amigo el pintor Abraham Walkowitz, proyectadas sobre las aguas del lago George. Al imprimirla y exponerla, Stieglitz quiso que las siluetas ocupasen el lugar del espectador que la observaría, para que el fotógrafo, el modelo y el espectador mismo quedasen unidos por la ilusión de las sombras. Desdibujando de esta forma los límites del género del autorretrato, Stieglitz transformó el reflejo del agua en una superficie sombreada, generando una interferencia que nos hace oscilar como espectadores entre el «estadio del espejo» y el «estadio de la sombra». Tal y como escribe Victor Stoichita, esta «operación es representativa de la nueva situación de la mimesis occidental tras la invención de la fotografía»⁵.

La fotografía de Stieglitz muestra el reflejo de las sombras en las aguas de un lago que contiene una mezcla de placidez y vértigo, el peligro que acecha a Narciso. Este se corresponde con nuestro miedo primordial: la posibilidad de disolverse en el océano del tiempo. En el campo de la representación, este temor depende del lugar que ocupamos como espectadores: no es lo mismo observar lo incommensurable desde una distancia prudencial que vernos a merced de lo imprevisible de las fuerzas de la naturaleza. Ahí estriba la diferencia entre

⁴ Dubois, P. *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1986.

⁵ Stoichita, V. I., *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 2008, p. 117.



De la página 9 a la 15: Kyungwoo Chun. De la serie *Thirty Minutes Dialog*, 2000. Gelatina a las sales de plata. Colección Ordóñez–Falcón de Fotografía Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife.









la angustia, síntoma instintivo ante el peligro, y lo sublime, que nos permite contemplar con deleite un naufragio en un mar de hielo, sin riesgo de perecer entre sus grietas. Si la proyección de las sombras en el lago de Stieglitz crea una ilusión de teatralidad que involucra al espectador, de modo que la representación borra sus límites dejando desdibujada su separación prudencial entre el sujeto y la obra, debemos preguntarnos por el lugar desde el que estamos observando.

La estética contemporánea fluctúa entre la afirmación de la subjetividad y el temor a aquello que no se puede controlar, sentimiento que tenemos al observar los paisajes sobrecogedores de la serie *Forces* de Sonja Braas. Sus fotografías de gran formato nos sitúan ante fuerzas desbocadas, frente a las que sentimos la sublime mezcla del placer entreverado con el presentimiento de la amenaza. Paradójicamente, las imágenes tienen un carácter hiperrealista, retocadas o construidas como están para resaltar el poder del agua, el aire y la tierra, ofreciendo una construcción idealizada de la naturaleza. Podría pensarse que en ellas se enfatiza el punto de vista humano, a resguardo de una realidad indomable. Sin embargo, es la cámara fotográfica, objeto capaz de sobreponer los límites mortales, la que permite construir estas imágenes para el deleite de la imaginación. Lugares lejanos a los que no llegaremos por nuestro propio pie, como si se tratase de tomas de otros planetas o agujeros negros a millones de años luz.

¿De qué modo que los procedimientos fotográficos, que lo mismo nos permiten observar un iceberg que la radiografía de nuestro propio cerebro, tienen un efecto en nuestra realidad operando activamente en nuestra percepción del mundo? Vivimos en una época de miedo y estas ficciones permiten una contemplación autoconsciente de temores individuales, convertidos en belleza a través de la exuberancia de estas imágenes terroríficas. Como la propia Braas escribe, «el miedo que nos rodea, configura nuestro espacio de acción y forma un telón de fondo de nuestras experiencias e interpretaciones»⁶. En un momento en el que el pánico y la ansiedad brotan con cambios que se producen de forma tan veloz que el marco para entender la situación de aquello que acaba de ocurrir no sirve para captar lo que está sucediendo.

El temor a constatar que los sujetos no somos una esencia sino una realidad cambiante, se acentúa con la aceleración de la vida, como si nuestro organismo estuviera también sometido a una larga exposición. Desde una filosofía de la aceptación del cambio, esta disolución del ego puede verse como algo a lo que aspirar. Así se desprende de las series *Thirty Minutes Dialog* de Kyungwoo Chun y *Seascapes* de Hiroshi Sugimoto. Respectivamente, esas imágenes muestran, por

6 Brass, S. *An Abundance of Caution*. <https://www.sonjabraas.com/texts> [consultado: 06/07/2022]



Kyungwoo Chun. De la serie *Thirty Minutes Dialog*, 2000.
Gelatina a las sales de plata. Colección Ordóñez-Falcón de
Fotografía Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo
Insular de Tenerife.

una parte, figuras que se desvanecen en un fondo monocromo y, por otra, la imagen de un horizonte expandido en un océano de calma. En la primera, cada fotografía muestra a dos personas retratadas que mantienen durante media hora de exposición su postura frente a la cámara para ir desvaneciéndose. Este vaivén entre la definición o desaparición de los retratados en el tiempo puede verse también como un diálogo con el fotógrafo mediado por la propia cámara. En la segunda serie, horizontes marinos difuminan la separación entre el agua y el aire. Lo que producen estos grandes espacios que se extienden a través del tiempo es un sentimiento de tranquilidad. La capacidad de la cámara para acercarnos a la infinitud, allí donde la naturaleza muestra la insignificancia de la existencia humana, no produce terror, sino una profunda calma.

La cámara hace visible aquello que la percepción humana no puede captar, pero presupone que existe. En estas imágenes puede verse el paso del tiempo, el registro de una sustancia que se escapa de la fugacidad de la existencia individual. En los retratos de Chun la disipación del rostro puede hacernos pensar en un desprendimiento de la sustancia de nuestro propio cuerpo. Las imágenes de Chun transmiten paz al abandonarse al territorio de la nada. Sugimoto nos presenta una «fosilización del tiempo» mediante elementos sensibles como el agua y el aire. Como haría Stieglitz, la captación fotográfica de un proceso atmosférico deviene una imagen casi abstracta. El agua aparece como un elemento cambiante, que no se cierra sobre sí mismo, sino que siempre se deja afectar por elementos externos. Para nosotros, seres terrestres dependientes de los procesos vitales que se dan gracias aire y el agua, la sustancia vaporosa representada en sus imágenes puede funcionar como una visión forma de la trascendencia de nuestro «cuerpo viviente».

Pero volvamos al diálogo entre el fotógrafo y sus modelos. Este se da en la serie *Portraits* (1988-1989) de Jean-Louis Garnell. Sobre sus retratos, Garnell escribe que, al sacar fotografías nocturnas bajo la luz de una lámpara, dejando que los rostros se borren en la larga exposición, buscaba deshacer los atributos particulares de la persona representada. Su singularidad psicológica, su vestimenta o sus rasgos faciales iban desapareciendo para mostrar en el rostro la erosión del tiempo en el que el obturador se abre y se cierra. La mirada titilante, dos puntos luminosos que reflejan la lámpara frente al objetivo, se convierte en el registro de un desvanecimiento de la visibilidad de un rostro. «[E]l primer plano de un rostro oscila entre dos polos: hacer que el rostro refleje la luz, o, al contrario, marcar las sombras hasta hundirlo»⁷. El rostro es un territorio donde las huellas psicológicas de una persona crean una orografía.

⁷ Deleuze, G. & Guattari, F. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, p. 174.



Ana Laura Aláez. *Shadows 2*, 2005. C-print. Colección Ordóñez-Falcón
de Fotografía TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de
Tenerife

Los autorretratos de Ana Laura Aláez, *Shadows* (2005), muestran la desaparición individual en un momento fugaz, en un instante de placer intenso que puede producirse en una pista de baile o en un orgasmo. Los ojos de la artista aparecen maquillados, su cara es quizás un espacio de simulación del gozo. Como haría Warhol en su serie *Shadows* (1979) que refiere «la difracción infinita y el infinito paso de las apariencias»⁸, Aláez muestra la sombra como un significante vacío a la vez que nos invita a asumir el espacio de las apariencias. Los autorretratos de Aláez funcionan como secuencia de imágenes que cambian en su repetición. Sin que sepamos exactamente en qué momento está siendo retratada percibimos que, en su placer, parece ignorarnos. Nos preguntan qué vemos cuando tratamos de interpretar las sombras: ¿una proyección de nuestros propios temores o deseos? De la imposibilidad de una respuesta clara aflora una afirmación más rotunda: la realidad no es más que un vacío que hace aflorar la creación constante de nuevas preguntas.

La disolución como forma de transformación está presente en la carga política del rostro, en nuestra imposibilidad de escapar de aquello que constituye culturalmente nuestra identidad. La desaparición del individuo se asume como acto político en el fenómeno del éxtasis, la posibilidad de la diferencia, pero también en la asunción del mundo de las apariencias. Estas imágenes producen una sensación sinestésica, como si pudiéramos escuchar la resonancia de una música, el éxtasis se representa como punto de fuga del rostro, una liberación de la constitución del sujeto. Como si el momento de intensidad implicara una unión íntima con lo eterno, Santa Teresa de Jesús sintiendo que su corazón es traspasado por un rayo de fuego. Esta vez, la trasverberación parece darse a través de momentos de gran intensidad hedonista que disuelven los cuerpos en la *noche oscura*: asunción del reino de las sombras.

Lo primero que capta la atención es un rostro. Facciones que reflejan la luz y la sombra quedan fijadas en los segundos que dura la exposición de la cámara. Lo que recibimos viene de nuestra relación empática con el otro al observar su cara: su psicología corpórea, la huella de su paso por el tiempo. La fotógrafa Marjaana Kella genera extrañeza al privar al espectador de este reconocimiento facial. Su serie de retratos captan el instante en que la cara del retratado no se muestra. Sin embargo, esto hace que otros aspectos característicos de la personalidad pasen a primer plano — el color de su pelo, la fisonomía posterior o la vestimenta. Aunque recibamos mucha información de esta parte oculta del cuerpo, la silueta cobra mayor importancia como elemento significante que nos permite identificar al retratado.





Jean Louis Garnell. *Portrait IV*, 1988. C-print. Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife.



Jean Louis Garnell. *Portrait VII*, 1988. C-print. Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife.

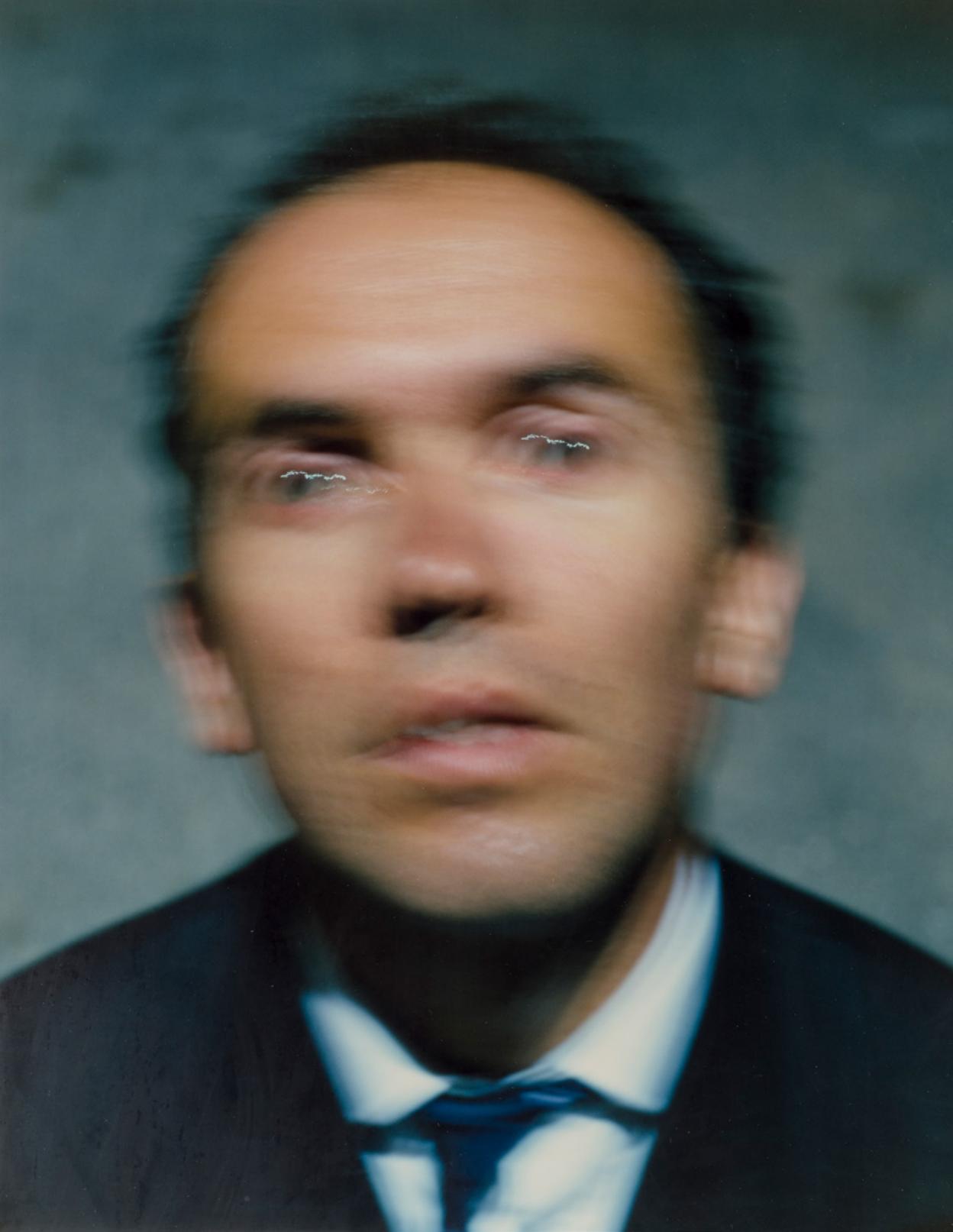
Ese gesto de dar la espalda al espectador, esa negación del rostro, nos hace pensar que la imagen esconde un sentido oculto. Asimismo, muestra el instante en el que no establecemos un reconocimiento con el Otro. Esta alteración pone al espectador ante una posición que niega su presencia, de pronto es ignorado. La serie *Désordre* (1987-1988) de Garnell se compone de fotografías de interiores, un espacio fijo acotado por la arquitectura, en el que la disposición de los objetos, el mobiliario y los habitantes evidencia una estancia trastornada. La fotografía siempre implica una intencionalidad compositiva: el desorden ha sido dispuesto para la escena. Las personas que aparecen en la habitación lo hacen de espaldas a la cámara, sin que tampoco podamos ver su rostro. La imagen hace sensible lo caótico y nos muestra una tensión que podría ser la de los sujetos que fotografía, estar continuamente balanceándose entre el orden y el desorden.

En una de sus imágenes, las personas retratadas aparecen absortas, sin establecer comunicación entre ellas. La escena remite a esas pinturas del S. XVIII que se sirven del recurso del ensimismamiento para crear «una forma de neutralizar o negar la presencia del espectador, de establecer la ficción de su inexistencia como tal ante el cuadro»⁹. En la tradición del arte moderno, lo que la obra buscaba lograr era una experiencia del tiempo independiente de la presencia del espectador. Ésta se cierra sobre sí misma y, aunque en ella se represente el desorden, contiene una lógica interna. Sobre sus *desórdenes*, Garnell escribe que «cuando tomamos una fotografía, llevamos a cabo un proceso de recomposición en tiempo real [...] que da la impresión de una posible *mise en scène*»¹⁰. Quizás la idea moderna de la construcción del sujeto implique también una continua puesta, en la que el proceso de cambio constante debe estar en tensión con un punto fijo. La fotografía acentúa esa posición reforzada, el momento decisivo. Por su parte, la sombra del retratado aparece siempre ahí, para que constatar su presencia.

¿Qué dicen estas reflexiones acerca de nuestra presencia frente a las imágenes? Para aventurar una respuesta nos centraremos en el vídeo de Antoni Muntadas *On Translation: On View* (2003), que puede ponerse en relación con la fotografía del Boulevard du Temple de Daguerre. Esta vez, el vídeo es capaz de captar con todo detalle el flujo de la imagen del tránsito contemporáneo. Desde un punto de vista fijo, la cámara es testigo del vaivén de los rituales cosmopolitas: colas en aeropuertos y museos, turistas en fila para tomar una foto, etc. Si Daguerre traspasó sus sombras a una superficie fotográfica, Muntadas lo hace en una imagen hecha con la luz del proyector. Al igual que el estudio del paso de las nubes o del

⁹ Fried, M. *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: A. Machado Libros, 2000.

¹⁰ Garnell, J.L. *Désordres 1987-1988*. En línea: <http://www.jeanlouis-garnell.net/> [consultado el 06/07/2022]



Jean Louis Garnell. *Portrait I*, 1988. C-print. Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife.









Página 26 a la 29: Jean Louis Garnell. Serie *Desordre*, 1988. C-print.
Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA Tenerife Espacio de las
Artes Cabildo Insular de Tenerife. ▲

Marjaana Kella. *Short-haired woman*, 1997. C-print sobre aluminio.
Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA Tenerife Espacio de las
Artes Cabildo Insular de Tenerife.



tránsito de las siluetas humanas, la obra de Muntadas parece no mostrar interés por el contenido de lo que está registrando, sino más bien por el propio medio que lo traduce en imagen. Realiza un corte en un tiempo y un espacio específicos, remarcando la percepción que tenemos como espectadores de las imágenes. El contexto histórico en el que el artista realizó esta pieza estaba marcado por la tecnovigilancia global en la guerra contra el terrorismo. Sin embargo, podríamos preguntarnos cómo interpretamos esta imagen del tránsito a la luz de recientes eventos históricos que suceden al ritmo de escaladas y desescaladas, acelerones y parones.

En la oscuridad de la sala de exposiciones, las sombras de quienes visitan la instalación se mezclan con las de los transeúntes representados en el vídeo. La pieza de Muntadas integra al público en la imagen: la teatralidad del espacio fusiona a los espectadores con aquellos representados en el tránsito de un aeropuerto anónimo. Como la fotografía de las sombras de Stieglitz y su compañero sobre la superficie de un lago, esta situación evoca el mito de Narciso. La ensoñación que nos hace mezclarnos con las imágenes oculta un romance peligroso con nuestro reflejo. Debemos salirnos continuamente de la pantalla para entender el aparato ideológico que se esconde tras esta reproducción ininterrumpida de sombras.

El incesante flujo de cuerpos transitando apunta al carácter incompleto de la vida y al hecho de que los espacios nunca están acabados, de que siempre estén abiertos a narrativas y formas por venir. Puede ocurrir que nos encontremos ante imágenes en las que no haya rastro de presencia humana. La serie *True Stories* de Hannah Collins se compone de panoramas de metrópolis contemporáneas transformadas por procesos de modernización. A pesar de ser la huella de sus habitantes, en los espacios urbanos representados en estas fotografías no hay rastro de presencia humana. Tienen un carácter crepuscular y melancólico, marcado por sus cielos teñidos de colores radioactivos y el carácter mudo del horizonte urbano. Según la artista, estas fotografías de gran escala «fueron concebidas como espacios imaginarios que aparecían como una imagen antes de los créditos de una película cinematográfica»¹¹. La relación que hace Collins entre el fotograma y la narración cinematográfica desvela la ausencia del relato en la mimesis fotográfica. Al mismo tiempo, al quedar el relato suspendido en la imagen, el final se plantea como la posibilidad de un futuro contenido.

¹¹ Collins, H. *True Stories*. En línea: <http://hannahcollins.net/true-stories/> [consultado: 06/07/2022]



Las fotografías de esta serie nos colocan como espectadores en el mismo punto que el encuadre de Daguerre, un paisaje urbano visto desde una perspectiva panorámica, en el que apenas distinguimos rastro de presencia humana. Ni siquiera una sombra. Se trata de fragmentos de la realidad, marcados por temas comunes a la hora de construir la imagen de la ciudad. ¿Son acaso experiencias panorámicas comunes de las ciudades contemporáneas? ¿Cómo simbolizan el paso del tiempo estos escenarios? De nuevo, podemos preguntarnos, sobre qué y sobre quiénes estamos observando y por cómo lo estamos haciendo. La urbe deshabitada está presente en nuestro imaginario colectivo reciente como una imagen del estado de emergencia: las calles vacías desde las ventanas o las sirenas en una ciudad sitiada. Si la incesante circulación de mercancías hacía invisible la vida en la ciudad de Daguerre, en nuestro presente aquello que se hace cada vez más visible es la parálisis ante la proximidad del colapso.

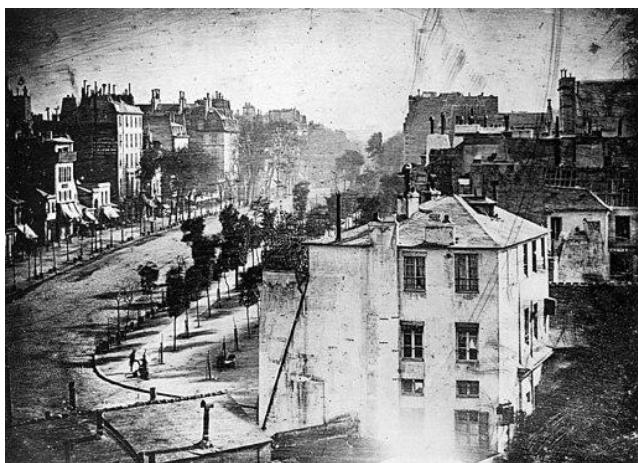
Se ha escrito sobre sombras, presumiendo de manera evidente que siempre son proyecciones humanas, cuerpos en los que reconocemos nuestra propia presencia. Necesitamos identificarnos en las imágenes y tomarnos como medida de nuestro mundo. Sin embargo, con ellas viene también una visión siniestra de nosotros mismos: la mirada antropocéntrica parte también el desencanto de saber que lo humano es responsable de su propio derrumbe. Es ahí donde surgen el miedo al paso del tiempo: no sólo tememos a nuestra muerte, sino a la extinción del planeta. ¿Qué pasa cuando no está aquello en lo que nos reconocemos, a través de la cuál entendemos el mundo? ¿En qué tipo de sujetos nos estamos convirtiendo? ¿Qué tipo de territorios vamos a explorar?



Marjaana Kella. *Woman having her hair in a knot*, 1997. C-print sobre aluminio. Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife.



Preliminary remark: this contribution is a reply to an invitation from Teresa Arozena, artistic director of Fotonoviembre 2021, to develop an exhibition project revolving around a number of works from the Ordóñez-Falcón Photography Collection / TEA Tenerife Espacio de las Artes. To this end, I chose from its holdings a number of works that would allow me to explore photography's complex temporal quality. The following is the dialogue I established between images included within the exhibition and others that are not.



Louis Daguerre. *Boulevard du Temple, Paris, 3rd arrondissement*, 1838. Daguerreotype.

A Shadow in Time

The first thing that catches our attention is the city. The light reflected on the facades of buildings. The light absorbed by trees, windows and cobblestones. The shadow of two people captured in an avenue during the two minutes the camera was exposed: a shoeshine and his customer, the first silhouettes of living beings caught on camera. The lens has blurred all other inhabitants of Paris. This invisible to-and-fro is the daily hustle and bustle in which not only people are transient. So too is the backdrop against which they move—as if the image of the empty city were giving advance notice of the demolitions envisaged in Haussmann's plan to renovate Paris. In this inaugural image, Louis Daguerre leaves us questions about who is observing and what they are observing, but also on how his instrument manages to capture what the senses cannot. What the photographer recorded from a window, what the human eye had not managed to perceive for itself, is a fragment of time.

Shadows evince the impossibility of bodies to separate their opacity and the projection they create, and also their relationship with the world in which they exist. They are only visible on the surfaces on which they are projected and Daguerre kindled the human shadow's technical mode of existence by fixing it on a metallic plate. As Philippe Dubois wrote, “the shadow in itself [...] is fleetingness; it has no time other than that of its referent. In this regard, it is an almost pure index: the principle of the physical connection between the sign and its object functions here both in space and in time.”¹

¹ Dubois, P. *L'acte photographique et autres essais*. Brussels: Média Editions Labor, 1990.

In *How I Came to Photograph Clouds* Alfred Stieglitz gives an account of the adversities he had to confront while taking his first photographs of cloudscapes.² In his essay he also gives the reasons that drove him to undertake this enterprise, which continued in following decades and became the photographic body of work called *Equivalents*. They respond both to personal motivations—like his mother's illness, impending financial ruin and the lack of understanding of his work—as well as to woes inherent to the contemporary human condition. His individual experience was suffused with a “sense of the now”, and he found the simultaneity of photography could chime with reality. As if by photographing clouds he could make the contingency of life visible for us to see, affected at any given moment by the weather and the changing seasons, with the traces of the atmosphere's situation allowing the refraction of light to be seen. “In the way that clouds record or trace something that is itself invisible, they are natural signs. Stieglitz's feat in *Equivalents* is to transform them into unnatural signs, into the cultural language of the photograph.”³

Stieglitz confesses that his interest in clouds was fuelled by his annoyance with opinions that attributed the success of his photography to his power of hypnotism over his sitters. This led him to propose a work that would evince the absence of objects that could be taken as referents, with the exception of clouds, and, in general, of pristine spatio-temporal coordinates. Stieglitz said that his interest in “clouds and their relationship to the rest of the world” was purely formal, as if he had found in them the possibility of working with a photographic metalanguage. He wanted to demonstrate that his photographs “were not due to subject matter.” *Equivalents* is therefore an emblematic series insofar as it is one of the first to intentionally mine the possibilities of abstraction in photography. His motivation is none other than photography itself as a medium able to register a continuously changing reality. In this way, Stieglitz proved that the medium he used could demonstrate its possibilities as a representational system.

The invention of the photographic device introduced a perception that went beyond the limitations of the eye, opening up human consciousness to a new experience of time. And so, photographic mimesis ushered in a historical period in which duration is inscribed as image. That period extends to the present, to our day, characterized by an overexposure of our sentient organs to the never-ending profusion of signs and the proliferation of data of a technological architecture our cognitive abilities are unable to fathom. The proliferation and over-stimulation inherent to images, with the generalized numbness consubstantial to it, produces a fear of this flow that undermines our autonomy as intentional beings.

² Stieglitz, A. “How I Came to Photograph Clouds”, *The Amateur Photographer*, 19 September, 1923.

³ Rosalind Krauss, “Equivalents/Stieglitz,” *October 11* (Winter 1979), p. 135.



Alfred Stieglitz. *Equivalent (Cloud Study)*. ca. 1927. Silver gelatin print. Depósito de la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife

To the right Alfred Stieglitz. *Shadows in lake*, 1916. Silver gelatin print.

The shadow blurs the boundaries of identity and as such plays an essential role in the self-awareness of the individual. And not only in the development of the child's symbolic matrix when recognizing themselves in their own dark projection, but also as a metaphor associated with an image of phenomena registered by our brain, the appearances we have of our consciousness of the world. Like in Plato's myth, physical neuronal processes produce a world of dancing shadows, creating the illusion of an ego on the walls of the mind's cave. Similar to the dynamism of our central nervous system, the shadow is not a differentiated fixed entity. It is not a thing but a continuous process of shadowing on the surface of reality.⁴

Photography's mimetic quality, which creates a duplicity between the observing subject and the observed subject, has, between the individual and their shadow, the ability to also include the beholder. In this respect I shall return to Stieglitz: one of his celebrated photos, *Shadows in Lake* (1916), is the result of freezing his own shadow and that of his friend the painter Abraham Walkowitz, cast on the waters of Lake George. By printing and exhibiting it, Stieglitz wanted the silhouettes to occupy the place of the beholder observing them, so that the photographer, the model and the beholder himself would be united in the illusion of the shadows. In this way blurring the limits of the genre of self-portraiture, Stieglitz transformed the reflection on the water into a shadowed surface, creating an interference that makes us, as spectators, oscillate between the "mirror stage" and the "shadow stage". As Victor Stoichita wrote, "the process is typical of the new situation in which Western mimesis found itself once photography had been invented."⁵⁵

Stieglitz's photography shows the reflection of shadows on the surface of a lake and is suffused by a mix of placidity and vertigo, the danger that threatens Narcissus. This connects with our primeval fears: the possibility of being dissolved in the ocean of time. In the field of representation, this fear depends on the place we occupy as spectators: it is not the same thing to observe the unfathomable from a prudential distance as to find ourselves at the mercy of the unpredictable forces of nature. Therein lies the difference between anxiety, an instinctive reaction to danger, and the sublime, which allows us to take pleasure in contemplating a shipwreck in a frozen sea, without running the risk of perishing in its cracks. If the projection of shadows in Stieglitz's lake creates an illusion of theatricality that engages the beholder, in such a way that the representation erases its limits and blurs the prudential separation between subject and work, then we ought to ask ourselves about the place from which we are watching.

4 Dubois, P. *op cit.*

5 Stoichita, V. I., *Short History of the Shadow*. Madrid: Reaktion Books, 1997, p. 113

Hiroshi Sugimoto. *Ionian Sea, Santa Cesarea IV*, 1990. Gelatina en sales de plata. Depósito de la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife



Hiroshi Sugimoto. *Celtic Sea, Boscastle*, 1994. Gelatina en sales de plata. Depósito de la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA
Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife



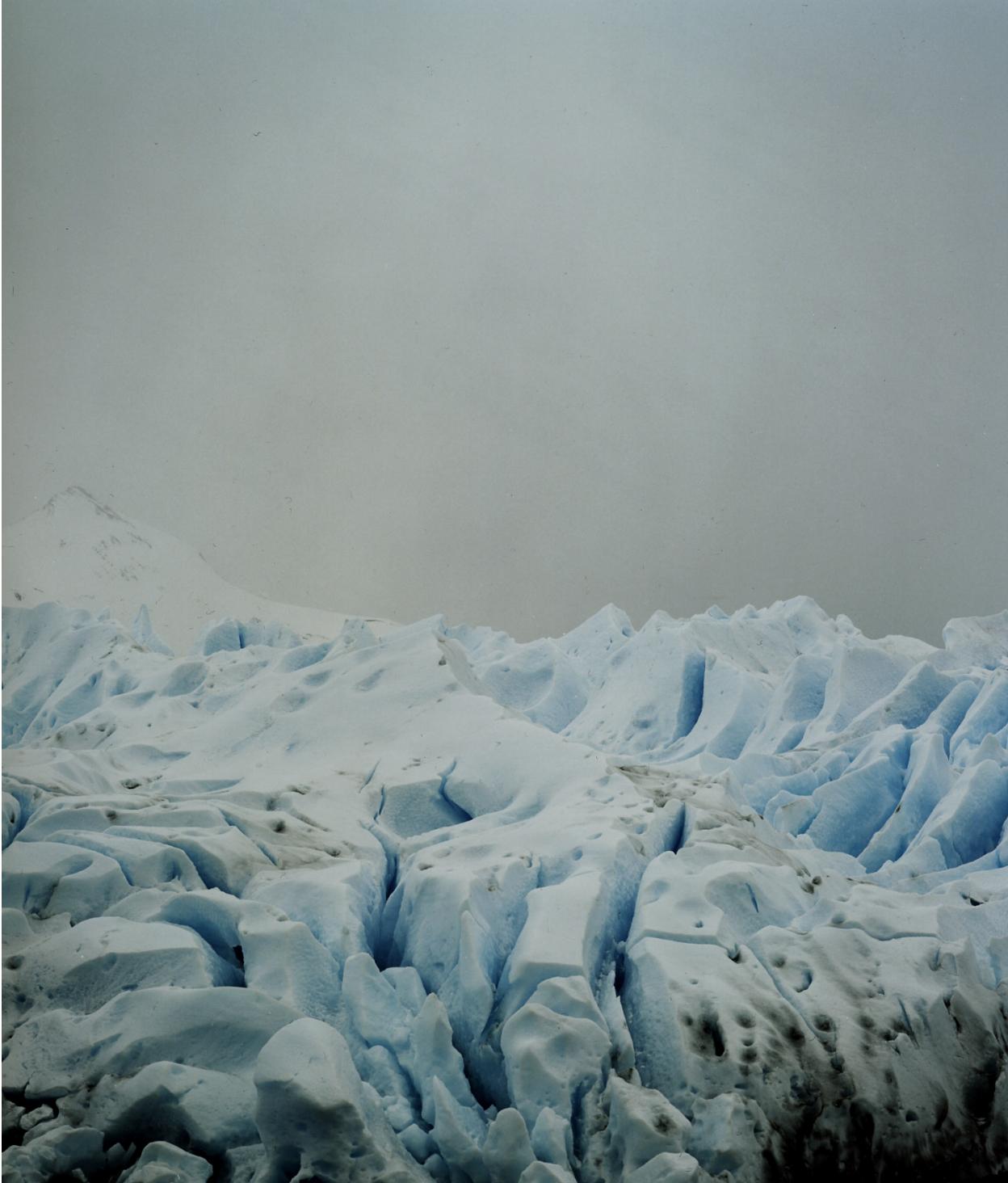
Hiroshi Sugimoto. *Aegean Sea, Pilion*, 1990. Gelatina en sales de plata. Depósito de la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA
Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife

Contemporary aesthetics fluctuates between the affirmation of subjectivity and the fear of what cannot be controlled, a feeling we get when we observe the breath-taking landscapes in *Forces*, a suite of works by Sonja Braas. Her large-format photographs place us before unbridled forces, in front of which we feel a sublime mix of pleasure mingled with the foreshadowing of danger. Paradoxically, the images have a hyperrealist quality, retouched or built so as to underscore the power of water, air and land, offering an idealized construction of nature. One might think that they emphasize the human viewpoint, safeguarded from an overpowering reality. However, it is the camera, an object able to overstep mortal limits, that allows these images to be constructed for the pleasure of the imagination. Faraway places we can never hope to reach, as if we were looking at views taken of other planets or black holes millions of light years away.

How do photographic processes, which enable us to observe an iceberg or an x-ray of our own brain, affect our reality by actively operating on our perception of the world? We are living in a time of fear and these fictions allow self-conscious contemplation of individual fears, transformed into beauty through the exuberance of these terrifying images. As Braas herself says, “the low-intensity fear that surrounds us, shapes our space of action and forms a backdrop of our experiences and interpretations.”⁶ At a time when panic and anxiety emerge in changing forms that happen so fast that the framework to understand the situation of what has just taken place no longer serves to capture what is happening right now.

The fear of confirming that we as subjects are not an essence but a changing reality is further accentuated by the generalized acceleration of life, as if our organism were also subjected to long exposures. From a philosophy of acceptance of change, this dissolution of the ego might seem like something to aspire to. This is apparent in the series *Thirty Minutes Dialog* by Kyungwoo Chun and *Seascapes* by Hiroshi Sugimoto. Respectively, these images evince, on one hand, figures that fade against a monochrome backdrop and, on the other, the image of an expanded horizon on a calm ocean. In the former series, each photograph portrays two people who hold their pose for the thirty-minute exposure in front of the camera, only to gradually fade. This vacillation between definition and disappearance of the sitters in time could also be viewed as a dialogue with the photographer mediated through the camera. In the latter series, horizons at sea blur the distinction between water and sky. What these large expanses of space that extend over time produce is a sense of tranquillity. The ability of the camera

⁶ Brass, S. *An Abundance of Caution*. <https://www.sonjabraas.com/texts> [last accessed: 06/07/2022]



Sonja Braas, *Forces #26*, 2003. C-Print behind Diasec. Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife.

to bring us closer to infinity, to where nature reveals the insignificance of human existence, does not produce terror but a profound sense of calm.

The camera reveals what human perception cannot capture but presupposes exists. In these images one can see the passing of time, the register of a substance that escapes the fleetingness of individual existence. In Chun's portraits the dissipation of the face might make us think of a relinquishment of the substance of our own body. Chun's images convey a sense of peace by surrendering to the realm of nothingness. Sugimoto presents us with a "fossilization of time" by means of sensitive elements like water and air. As Stieglitz had done, capturing an atmospheric process photographically becomes a quasi-abstract image. Water appears as a changing element that does not close in on itself but is always open to be inflected by external elements. For us, land-based creatures dependent on vital processes enabled by air and water, the vaporous substance depicted in his images could function as a visual form of the transcendence of our "living body".

Let us return to the dialogue between the photographer and their models. Something we can appreciate in Jean-Louis Garnell's series *Portraits* (1988-1989). When talking about his portraits, Garnell said that, when taking night-time photographs under lamp light, allowing the faces to be blurred in the long exposure, he was looking to undo the individual attributes of the person portrayed. Their psychological singularity, their attire and their facial features gradually fade, their faces showing the erosion of the time between when the shutter opens and closes. The flickering gaze, two points of light that reflect the lamps in front of the lens, become the register of the vanishing of the visibility of a face. "[T]he close-up of the face can be said to have two poles: make the face reflect light or, on the contrary, emphasize its shadows to the point of engulfing it."⁷⁷ The face is a terrain where a person's psychological traces create an orography.

Ana Laura Aláez's self-portraits, *Shadows* (2005), show the disappearance of the individual in a fleeting instant, at a moment of intense pleasure that might be taking place on a dance floor or in an orgasm. With her eyes made-up, the artist's face is perhaps a space for the simulation of jouissance. As Warhol did in his series *Shadows* (1979) that referred to "the infinite diffraction and the infinite passage of appearances,"⁷⁸ Aláez shows the shadow as an empty signifier while at once inviting us to take on the space of appearances. Aláez's self-portraits function as a sequence of images that change in their repetition. Although we cannot tell exactly at what moment she is being portrayed, we can perceive that, in her pleasure, she appears to be ignoring us. I wonder what it is we see when we try to interpret shadows:

⁷ Deleuze, G. & Guattari, F. *A Thousand Plateaus. Capitalism & Schizophrenia*. London: The Athlone Press, 1988, p. 168

⁸ Stoichita, V. I.. op. cit., p. 207.



Sonja Braas, *Forces #31*, 2003. C-Print behind Diasec. Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife.



Sonja Braas, *Forces #4*, 2003. C-Print behind Diasec. Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes Cabildo Insular de Tenerife.



Antoni Muntadas. *On Translation: On View*, 2003. Vídeo. Colección
Ordóñez-Falcón de Fotografía TEA Tenerife Espacio de las Artes
Cabildo Insular de Tenerife.

a projection of our own fears and desires? The impossibility of a clear-cut answer gives way to a more categorical statement: reality is no more than an emptiness from which new questions constantly emerge.

Dissolution as a form of transformation underlies the face's political charge, acknowledging the impossibility of escaping from what culturally constitutes our identity. The disappearance of the individual is accepted as a political act in the phenomenon of ecstasy, the possibility of difference, but also in the acceptance of the world of appearances. These images produce a synaesthetic sensation, as if we were listening to the resonance of music; ecstasy is depicted as a vanishing point of the face, a liberation of the constitution of the subject. As if the moment of intensity stood for an intimate union with eternity, St Teresa of Avila feeling her heart being pierced by a flame of fire. Here though, transverberation can take place through moments of great hedonistic intensity that dissolve bodies in the *dark night*: an acceptance of the realm of shadows.

The first thing that catches our attention is a face. Facial features that reflect light and shadow are fixed in the few seconds the exposure of the camera lasts. What we receive comes from our empathetic relationship with the other when observing their face: their corporeal psychology, the trace of their passage through time. The photographer Marjaana Kella creates a sense of estrangement by depriving the spectator of this facial recognition. Her series of portraits captures the instant in which the face of the portrayed subject is not seen. That being said, this brings other signature features of the character into sharp relief—the colour of hair, the physiognomy of their back, or clothing. Although we receive a lot of information from this hidden part of the body, the silhouette takes on greater importance as a signifying element that allows us to identify the sitter.

This gesture of turning their back to the spectator, this negation of the face, makes us believe that the image conceals a hidden meaning. At once, it shows the moment when we do not establish recognition with the Other. This alteration places the spectator in a position that negates their presence, all of a sudden we are ignored. Garnell's series *Désordre* (1987-1988) is made up of photographs of interiors, fixed spaces delimited by architecture, in which the arrangement of the objects, the furniture and the inhabitants evince a room out of kilter. The photo always involves compositional intentionality: the disorder has been arranged for the scene. The people in the room are not facing the camera, and we are not able to see their faces. The image makes us sensitive to the chaos and shows us a tension that could be that of the subjects photographed, forever straddling states of order and disorder.

In one of these images, the characters portrayed seemed to be self-absorbed, without any connection between them. The scene speaks to those eighteenth-century paintings that served the purpose of inducing a sense of self-absorption in front of the painting in order to create a form of neutralizing or negating the presence of the spectator, “which depended for its successful realization upon the establishment of the supreme fiction of the beholder’s nonexistence.”⁹ In the tradition of modern art, what the work seeks to achieve is an experience of time independent of the presence of the spectator. It is closed in on itself and, although it depicts disorder, it is underpinned by an internal logic. On his *disorders*, Garnell wrote that “When you make a photograph, you carry out a process of recomposition in real time. And that’s what gives the impression of a possible staging.”¹⁰ Perhaps the modern idea of the construction of the subject also implies a continuous *mise en scène*, in which the process of constant change must be in tension with a fixed point. Photography accentuates this reinforced position, the decisive moment. Meanwhile, the shadow of the sitter seems to always be there, reaffirming their presence.

What do these reflections say about our presence in front of the images? To hazard a possible answer, let us home in on Antoni Muntadas’s video *On Translation: On View* (2003), and view it in relation to Daguerre’s photo of Boulevard du Temple. Here, the video is able to capture all the details of the contemporary urban flow. From a fixed viewpoint, the camera acts as an eye-witness to the comings and goings of cosmopolitan rituals: queues in airports and museums, tourists standing in line to take a photo, and so on. If Daguerre transferred his shadows to a photographic surface, Muntadas does so in an image created through the light of the projector. Like the study of passing clouds or shifting human silhouettes, Muntadas’s work does not seem interested in the actual content of what he is recording but rather the very medium itself that translates them into images. He makes a cut in a specific time and place, underscoring our perception as spectators of the images. The historical context in which the artist made this work was marked by global techno-surveillance in the war against terrorism. However, we might wonder how to interpret this image of the transference to light of recent historical events that take place at the rhythm of escalations and de-escalations, breakneck speed followed by sudden stops.

In the darkened exhibition hall, the shadows of visitors are mingled with those of the passers-by depicted in the video. Muntadas’s work integrates the audience

⁹ Fried, M. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980, p. 108.

¹⁰ Garnell, J.L. *Désordres 1987-1988*. Online: <http://www.jeanlouisgarnell.net/> [last accessed: 06/07/2022]





in the image: the theatricality of the space merges the spectators with the people portrayed walking through an anonymous airport. Like Stieglitz's photograph of his own and his companion's shadows on the surface of a lake, this situation again conjures the myth of Narcissus. Our fantasy that blends us in with the images conceals a dangerous romance with our own reflection. We must continually leave the screen in order to understand the ideological apparatus hidden behind this uninterrupted reproduction of shadows.

The never-ending flow of bodies on the move underscores the incompleteness of life and the fact that spaces are never finished, that they are always open to future forms and narratives. It could be that we find ourselves facing images in which there is no trace of human presence. The series *True Stories* by Hannah Collins comprises panoramas of contemporary cities transformed by processes of modernization. Despite being the result of traces left by their inhabitants, in the urban spaces depicted in these photographs there is no sign of human presence. They have a crepuscular and melancholic quality, highlighted by the skies tinged with radioactive colours and the silent quality of the urban horizon. According to the artist, these large-scale photographs "were conceived as imaginary spaces appearing like an image before the credits of a cinematic film."¹¹ The relationship Collins established between the film still and cinematographic narration reveals the absence of the story in photographic mimesis. At the same time, as the narrative is left suspended in the image, the end can be seen as the possibility of an embedded future.

The photographs in this series place us in the position of spectators at the same point as Daguerre's framing, a cityscape seen from a panoramic perspective in which we can barely make out traces of human presence. Not even a shadow. These are fragments of reality, marked by common subject matters when it comes to constructing the image of the city. Are they perhaps shared panoramic experiences of contemporary cities? How do these settings symbolize the passing of time? Once again, we can ask ourselves about who and what we are observing and how we are observing them. The uninhabited city is present in our recent collective imaginary as an image of a state of emergency: empty streets seen from windows or sirens in a city under siege. If the endless circulation of commodities makes life in Daguerre's city invisible, what is increasingly visible in our present is paralysis in the face of imminent collapse.

In writing about shadows we have obviously taken for granted that they are always human projections, bodies in which we recognize our own presence. We need to identify ourselves in images and take ourselves as the measure of our world. Yet they bring with them a sinister vision of ourselves: the anthropocentric gaze is also

¹¹ Collins, H. *True Stories*. Online: <http://hannahcollins.net>true-stories/> [last accessed: 06/07/2022]

based on the disenchantment of knowing that humans are responsible for their own collapse. And it is here where the fear of passing time arises: we not only fear our own death, but the extinction of the planet. What happens when that in which we recognize ourselves, through which we understand the world, is no longer there? What kind of subjects are we becoming? What kind of territories will we have to explore?









+





















A person with curly hair and a black leather jacket, wearing a face mask, looking at the portrait.

A person with short grey hair and a dark shirt, wearing a face mask, looking at the portrait.

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 de la Colección

Isidro Hernández Gutiérrez

Conservador de Exposiciones Temporales

Néstor Delgado Morales

Director de Mantenimiento

Ignacio Faura Sánchez

Departamento de Actividades y Audiovisuales

Emilio Ramal Soriano

Departamento de Educación

Paloma Tudela Caño

Departamento de Producción

Estíbaliz Pérez García

Área Jurídica

María José Fernández de Villalta Calamita

Diseño Gráfico

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

Jefe de Mantenimiento

Francisco Cuadrado Rodríguez

Asistencia a la Gerencia

María Milagros Afonso Hernández

Auxiliar Administrativo

Isabel García Dorta

Centro de Fotografía Isla de Tenerife (CFIT)**Departamento Administrativo CFIT**

Rosa Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT

Emilio Prieto Pérez

SERVICIOS EXTERNALIZADOS**Centro de Documentación y CFIT**

Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Área de Registro Colecciones

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

Comunicación

Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

Programas Públicos

Estefanía Martínez Bruna (A.E.G.B.)

FOTONOVIEMBRE 2021 - REENSAMBLAJE

Dirección y curaduría general

Teresa Arozena Bonnet

Coordinación general

Álvaro Rodríguez Fominaya*

Coordinación técnica

Adelaida Arteaga Fierro

Diseño de montaje

Marta de la Fe*

Administración

Rosa Hernández Suárez

Producción

Adelaida Arteaga Fierro

Estefanía Martínez Bruna*

Cristina Reina Padrón (Activa Canarias SL)

Abraham Riverón*

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

Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Imagen de la Bienal, diseño gráfico y maquetación

María Requena* e Israel Pérez*

Diseño gráfico y maquetación

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

Juan Manuel Santos*

Difusión y comunicación

Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

Web

Juan Manuel Pérez* y María Requena*

Registro

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

Equipos de montaje

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

Asistencia técnica

Emilio Prieto Pérez

Asistencia audiovisual

Simone Marín*

Servicio externo de producción

Abraham Riverón Miranda*

Enmarcación

Berto Concepción Medina*

Cuadros Torres*

Transportes

PGP, Loyter, SEUR

Seguros

AXA

PUBLICACIÓN

Esta publicación recoge la exposición *A Shadow in time*, curada por Néstor Delgado, que tuvo lugar en el Espacio Cultural Castillo de San Felipe (Puerto de la Cruz, 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

Mariano de Santa Ana

Traducción

Lambe & Nieto

Fotomecánica

Editorial MIC

*Profesional externo

Depósito Legal: TF 24-2023

ISBN: 978-84-125650-4-1

© 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

ISBN 978-84-125650-4-1

