

AVISO A NAVEGANTES

ARTISTAS EN SELECCIÓN
ATLÁNTICA COLECTIVAS
FOTONOVEMBRE 2023



Aviso a navegantes

06

Notices to Mariners

08

RESILIENTES

10

Resilientes

Diana Padrón

12

Resiliencers

Diana Padrón

20

Resilientes

Obras

26

PROGRAMA PÚBLICO

98

Fábrica Colectiva

100

Image Acts

102

Visionado de portfolios

104

Fotografía, trabajo e industria

106

ENTONCES, TRANSCULTURALES

110

Entonces, transculturales

Diana Padrón

112

In consequence, transcultural

Diana Padrón

118

Entonces, transculturales

Obras

124

ARTISTAS EN SELECCIÓN

180

Ana Teresa Ortega

182

Florencia Rojas

186

Marcelo Brodsky

190

Eli Cortiñas

194

Pedro Torres

198

CRÉDITOS

205

AVISO A NAVEGANTES*

Es necesario que la crítica a las antiguas formas y políticas de identidad vaya acompañada de una advertencia sobre los nuevos conflictos. Las mutaciones sociales derivadas de los procesos de globalización política, económica y productiva de las últimas décadas han engendrado nuevas formas de subjetividad y paradigmas culturales que han derivado en nuevos paradigmas sociales, de movilidad, y de trabajo. Sujetos *resilientes*, a la vez que *transculturales*. La fotografía supone un ámbito idóneo para advertir todas estas transformaciones tanto a través de sus narrativas como en la continua evolución de sus propios procesos, soportes o formatos, y el Atlántico, a la hora de navegar en dicha complejidad cultural, el contexto más oportuno para hacerlo.

Nuestra aproximación a la fotografía, ya sea en la actualidad o a lo largo de su historia, sería sin duda insuficiente sin una compleja contextualización no sólo política y social, sino también artística. Sin embargo, sea por un reconocimiento que siempre necesitó reclamar respecto a otras formas de arte, sea por una profesionalización hiperespecializada y una gestión burocrática que a menudo ubica de manera estanca y diferenciada las categorías arte y fotografía, algunos acercamientos al fenómeno fotográfico evidencian un déficit propio de una perspectiva endogámica, acusando un repliegue hacia una cierta autorreferencialidad y entendiendo la fotografía más como un medio que como una práctica artística. Al igual que otros festivales internacionales de fotografía, siguiendo el objetivo de *Fotonoviembre* de incorporar la experimentación fotográfica en el interior de los relatos artísticos actuales, y a pesar de destinar la atención específica que merece, la fotografía que se ha presentado en el marco de este programa ha sido entendida de un modo indisociable a su condición artística.

07 * Un «aviso a navegantes» es un boletín o una comunicación radiofónica que alerta de peligros adicionales en la navegación. El programa ha pretendido, de este modo, proponer una deriva adicional a la ofrecida en la Sección Oficial en el marco de *Fotonoviembre 2023* (¿Cuánto dura un eco? bajo la curaduría de Violeta Janeiro), a la vez que estableciendo un diálogo con la misma en torno a preocupaciones comunes como el pensamiento político y social, así como la reivindicación de la experiencia del margen y la perspectiva de género.

Como en anteriores ediciones, el programa *Atlántica Colectivas 2023*, con el apoyo de la Red de Centros de Arte del Gobierno de Canarias, ha configurado la sección del Festival Internacional de Fotonoviembre dedicada a explorar el panorama fotográfico desde un punto de vista prospectivo y a través de un concurso internacional convocado por el Centro de Fotografía Isla de Tenerife – TEA. En esta edición, el programa se ha consolidado como propuesta curatorial en el marco del festival a través de una línea artística específica. Dicha línea artística se ha concentrado en dos exposiciones, un programa público y la presente publicación, así como mediante un visionado de portfolios en el que participaron profesionales de la fotografía en diversos grados, junto con reconocidas especialistas en el ámbito de la fotografía, el arte y la videocreación. En esta publicación recogemos, además, los cinco proyectos que a través de la misma convocatoria fueron escogidos para desarrollar una propuesta específica en el marco de Artistas en Selección del Festival Internacional de Fotonoviembre 2023.

NOTICES TO MARINERS*

The critique of the old forms and politics of identity should be accompanied by a warning about new paradigms. The social mutations resulting from the processes of political, economic and productive globalisation of recent decades have engendered new forms of subjectivity and cultural paradigms that have led to new social, mobility and labour concerns. *Resilient*, as well as *transcultural* subjects. Photography is a suitable field for observing all these transformations, both through its narrative and in the continuous evolution of its own processes, supports and formats, and the Atlantic, when it comes to navigating this cultural complexity, is the most appropriate context for doing so.

Our approach to photography, whether at present or throughout its history, would undoubtedly be insufficient without a complex contextualisation that is not only political and social, but also artistic. However, some approaches to the photographic phenomenon reveal a deficit typical of an endogamic perspective. Such perspectives accuse a certain self-referentiality and understand photography more as a medium than as an artistic practice. This is probably due to photography always needed to reclaim a recognition from other art forms, or because of a hyper-specialised professionalisation and a bureaucratic management that often places the categories of art and photography in a watertight and differentiated area. Like other international photography festivals we followed, Fotonoviembre's objective of incorporating photographic experimentation within the contemporary artistic narratives. So, in spite of devoting the specific attention it deserves, the photography presented in the framework of this programme has been valued in a way that is indissociable from its artistic condition.

As in previous editions, the *Atlántica Colectivas 2023* programme, with the support of the Red de Centros de Arte del Gobierno de Canarias, has configured the section of the Fotonoviembre International Festival dedicated to exploring the photographic panorama from a prospective point of view and through an international competition organised by the Centro de Fotografía Isla de Tenerife - TEA. In this edition, the programme has been consolidated as a curatorial proposal within the framework of the festival through a specific artistic approach. It has been concentrated in two exhibitions, a public programme and this publication, as well as through a viewing of portfolios with the participation of photography professionals at different levels, together with recognised specialists in the field of photography, art and video creation. This publication also includes the five projects that, through the same call, were chosen to develop a specific proposal within the section of Artistas en Selección at the Fotonoviembre 2023 International Festival.

* A "notice to navigators" is a bulletin or radio communication that warns of additional dangers in navigation. The programme has thus sought to propose an additional drift to that offered in the Official Section in the framework of Fotonoviembre 2023 (*¿Cuánto dura un eco?* under the curatorship of Violeta Janeiro), while establishing a dialogue with it around common concerns such as political and social thought, as well as the vindication of the experience of the margin and the gender perspective.

Diana Padrón, curator

RESILIENTES

SAC
Sala de Arte Contemporáneo
del Gobierno de Canarias
10/11/23 — 05/01/2024

Abel Jaramillo

Aissa Santiso

Alex Llovet

Alicia Pardilla

Carlos A. Schwartz

Claudio Zulian

Cristina Garrido

Denis Darzacq

Felipe Romero Beltrán

Isabelle Wenzel

Laia Albert

Lorenzo Sandoval

Mariela Sancari

Massimiliano Camellini

Max de Esteban

Paola Bragado

Patty Chang

Raquel Frieria

Toni Amengual

Victoria Adame

En tanto que adaptación ante situaciones adversas y capacidad de los cuerpos para regresar a su estado inicial tras un estado de perturbación o sometimiento, la llamada a la *resiliencia* podría ser entendida en el interior de un capitalismo flexible ávido de cuerpos a pleno rendimiento. La lógica *multitasking* del trabajo actual nos acerca cada vez más a la figura del acróbata que desafía la gravedad en su habilidad para adaptarse a cualquier posición por imposible que sea. La fotografía ha estado especialmente atenta a estos nuevos registros corporales, especialmente a través de la expresión de la flexibilidad comúnmente asociada al cuerpo femenino. Pero es un ámbito igualmente pertinente para abordar esta cuestión si consideramos que lxs profesionales de la fotografía muy a menudo se ven obligadxs a combinar su labor artística con trabajos en otros sectores de la fotografía, como es el caso de la industria audiovisual, actualmente en auge en Canarias.

La reorganización del trabajo que tuvo lugar a finales del siglo pasado y que se conoce como «posfordismo», no fue sólo una reorientación estratégico-tecnológica de las empresas sino también la definición de una estética concreta. El posfordismo alimentó ya en desde sus inicios los debates en torno a la desmaterialización del arte (Lippard, 1973) y contribuyó a la aparición de una estética del declive industrial a la que se sumaron muchos de los fotógrafos de referencia de la que sigue siendo hoy una de las perspectivas predominantes en la fotografía artística, como fue el caso de aquellos que participaron en la emblemática exposición *New Topographics* (1972). Entre estos, Bernd y Hilla Becher asentaron un tipo de fotografía de tipologías arquitectónicas caracterizada por la serialidad objetiva, la distancia del fotógrafo con respecto a lo fotografiado y un marcado anti-expresionismo a través de sombras neutras, el rechazo de la subjetividad y la ausencia del cuerpo humano. A excepción de August Sanders, Walter

Benjamin ya había criticado a los fotógrafos de la Nueva Objetividad por estetizar la serialidad industrial y deshumanizar la fotografía (Benjamin, 1931), y tras la reorganización posfordista, el teórico Fredric Jameson observó en los años noventa que «la nueva estética ha llegado a sentir como incompatible la representación del espacio con la del cuerpo humano» (Jameson, 1991).

Tal vez, dicho desplazamiento se explique también por la omnipresencia de cuerpos en otros ámbitos de la fotografía, como es el fotoperiodismo y muy especialmente la publicidad, a lo que habría que sumar hoy en día la ubicuidad del *selfie* y su difusión masiva en redes sociales. Si bien la Escuela de Nueva York había sido un círculo interesado en documentar lo humano evitando el carácter descriptivo y pretendidamente objetivo del fotoperiodismo, entre estos, el fotógrafo Richard Avedon comenzó a desarrollar un tipo de fotografía publicitaria a través de la expresión de la flexibilidad comúnmente asociada al cuerpo femenino, coincidiendo con la incorporación de las mujeres a nuevos entornos de trabajos y teniendo como antecedente el *jumping style* de Philippe Halsman. Dicha estética es visible hoy en día en un tipo de fotografía publicitaria bien extendida entre las revistas de moda, continuada por otros fotógrafos como Juergen Teller y reconocible en muchos de los trabajos y preocupaciones de lxs artistas que hemos reunido en esta exposición. Es el caso de la instalación retrospectiva *Counting Till Ten* (2010–2023), una selección de fotografías yuxtapuestas que abarca los últimos diez años del trabajo de la fotógrafa y performer Isabelle Wenzel. Atravesadas por la fascinación del cuerpo humano, sus fotografías captan momentos fugaces de tensión física y equilibrio, a menudo mediante posturas incómodas e inusuales que ejecuta la propia artista, como si nos estuviera invitando a reflexionar no sólo en la condición de inestabilidad física sino también psicológica que caracteriza la sociedad contemporánea.

No resulta casual que el fotógrafo Denis Darzacq haya desarrollado toda una línea de trabajo a través de fotografías de cuerpos levitantes que representan consumidores en supermercados o centros comerciales, pues el capitalismo se configura desde el paradigma de lo volátil, como ya resumía maravillosamente Marx en la consigna «Todo lo sólido se desvanece en al aire». Sin embargo, tal vez haya

sido el posfordismo y la cultura inmaterial actual lo que ha llevado la idea de la volatilidad hasta sus últimas consecuencias, pues el mercado y los valores financieros son, más que nunca, activos volátiles, al igual que lo son los contratos los trabajadores, los derechos de los migrantes, el urbanismo, la moda, e incluso, las relaciones afectivas. Del mismo modo, Denis Darzacq ha desarrollado recientemente toda una serie de fotografías, videos u «objetos fotográficos» con los que indaga sobre un tipo de corporalidad abigarrada, retorcida y yuxtapuesta, como es el caso de *La Frise* (2022), que encontramos en diálogo directo con el díptico *Icona* de Toni Amengual, proyecto realizado para la Academia de España en Roma en 2021. En este último, el artista compara visualmente la narrativa de cuerpos entrelazados en la escultura bélica del poder imperial del siglo I y la gestualidad de unos jóvenes entregados al poder de la noche, utilizando como soporte el papel japonés *kozo*, que permite arrugar el papel sin que quiebre la fibra, lo que confiere a cada fotografía un aire de relieve que recuerda a las esculturas de piedra y las vetas del mármol.

Es cierto que, desde sus inicios, el capitalismo desveló su poder para ordenar, controlar y clasificar los cuerpos de los trabajadores en las fábricas y la cadena de producción, como podemos reconocer en el documental y la instalación de tejidos *Fábrica Colectiva* (2019) de Lorenzo Sandoval, un proyecto que investiga las relaciones entre la industria textil, los procesos de colectivización en las fábricas españolas durante la Guerra Civil y la ausencia de esta historia en las instituciones artísticas. Una clasificación de cuerpos que también encontramos en la selección de las 5.038 fichas del archivo de la Asociación Nacional de Inválidos Civiles (ANIC), prueba de la exclusión de cuerpos no normativos de la cadena productiva, que ha sido objeto de investigación de la fotógrafa Laia Albert en los últimos años y que se muestra por primera vez en esta exposición (5.038, 2023). Pero tal y como recoge el proyecto *Reducción* (2019-2022) de Felipe Romero Beltrán, hoy en día el cuerpo del migrante indocumentado representa dicha exclusión de la producción a la vez que es sometido al control, tanto en el espacio público como en el Centro de Internamiento de Extranjeros, a través del *cuerpo de policía*, regido por el *Manuel de Defensa Policial* que detalla cómo reducir otro cuerpo o neutralizarlo a través de técnicas de combate.

Ahora bien, situarse al margen de la cadena de producción ha sido habitualmente una aspiración de lxs artistas, como bien documentó de manera provocativa Mladen Stiljinovic en la serie de autorretratos en los que se representaba en su cama durmiendo bajo el título *Artist at Work*. Cincuenta años después, la artista Raquel Frieria lleva a cabo un *re-enactement* de dicha serie (*Artist at work*, 2023) preguntándose si dicho gesto puede considerarse aún hoy un acto subversivo, cuando la economía inmaterial ha disuelto por completo la frontera entre el trabajo y la vida, así como el sentido de llevarlo a cabo desde una diferencia de género, considerando que la llamada «feminización del trabajo» ha acabado siendo una excusa para justificar la flexibilidad laboral. Es más, cuando el arte y la industria cultural se hallan ya instalados en el centro de esta nueva economía, al menos desde que fuera advertido por Ève Chiapello y Luc Boltanski en 1999 en *El nuevo espíritu del capitalismo*, cabría cuestionarnos hasta qué punto la retórica del trabajo y del esfuerzo, del fracaso y del comenzar de nuevo, involucra de lleno la práctica artística contemporánea, como lo hace Abel Jaramillo en *S/t (Todo está pasando I)* (2019).

En concreto, el ámbito específico de la fotografía nos convoca de lleno a la hora de reflexionar sobre la cultura inmaterial, no sólo por su evidente condición de reproducción, sino por el papel crucial y no siempre visibilizado de lxs fotógrafxs en otros sectores de la fotografía los cuales, a menudo, se ven obligadxs a combinar con su labor propiamente artística, cuestión de la que se ha ocupado la artista Cristina Garrido en el documental *The (Invisible) Art of Documenting Art* (2019) y en la intervención espacial *site-specific* bajo el mismo título que puede visitarse por primera vez en esta exposición. Una cuestión más que pertinente de abordar en el contexto de una bienal de fotografía en Canarias, considerando el auge de la industria del audiovisual en este contexto. En la intervención espacial llevada a cabo por la artista, la proyección de un encuadre fotográfico estándar, que se correspondería con un posible encuadre del/la fotógrafx que documentaría la exposición, es proyectado sobre varias de las paredes e instalaciones fotográficas, reproduciendo una anamorfosis visible en la falta de pintura y moqueta en esa parte de la sala expositiva.

Este tipo de proyectos *sobre fotografía sin fotografía* nos lleva a pensar en la fotografía como una imagen que desborda el propio medio fotográfico,

un debate que cuenta ya con muchas décadas, desde que fuera abierto por el crítico Douglas Crimp en la conocida exposición *Pictures* de la galería Artist Space de Nueva York en 1977. Entonces, se planteó un cuestionamiento de las categorías clásicas del arte como técnica, originalidad y autenticidad, a la vez que se reivindicó la imagen como una representación que trasciende cualquier medio artístico, a través de artistas como Robert Longo, quien, por cierto, había alcanzado renombre con su famosa serie de *Men in the Cities* que reproducía cuerpos retorcidos en posiciones casi imposibles. En el proyecto *Image Acts* (2023), la fotógrafa y performer Mariela Sancari investiga sobre el cuerpo como imagen a través de gestos y movimientos aprendidos a partir de un manual de autodefensa feminista, reproducidos en una instalación con formas orgánicas y activados en una acción performativa ejecutada por ella misma en el transcurso de la exposición.

Los nuevos registros corporales yuxtapuestos, retorcidos, en equilibrio y tensión física que hemos descrito, nos lleva a tantear el concepto de resiliencia –tan utilizado en los últimos años– en el interior de un capitalismo flexible ávido de cuerpos a pleno rendimiento. En tanto que adaptación ante situaciones adversas y capacidad de los cuerpos para regresar a su estado inicial tras un estado de perturbación o sometimiento, la llamada a la resiliencia podría ser entendida desde la idea de trabajo como una nueva forma de control y dominación. Partiendo de la disolución del trabajo en la vida, han sido muchos los análisis críticos que han descrito el trabajo inmaterial y posfordista desde la lógica de la gamificación, es decir, desde una estética del juego –game– que inunda todas las esferas de la economía y la producción. Alex Llovet se interroga precisamente sobre la naturaleza del juego en *Summer's Almost Gone* (2016–2021), un centenar de imágenes tomadas durante los veranos de 2016 a 2021 en diferentes lugares de Inglaterra y España, que conforman su particular álbum familiar de vacaciones estivales. Entre estas, han sido seleccionadas imágenes que inquietan por sus ejes inestables y la aparición de niñxs haciendo uso de elementos lúdicos, como toboganes y columpios.

Y es que la lógica multitasking del trabajo actual nos acerca cada vez más a la figura del acróbata que desafía la gravedad en su habilidad

para adaptarse a cualquier posición por imposible que sea. Trabajos dedicados a gimnastas, como el de la fotógrafa Rineke Dijkstra para la Manifesta 10 o, como podemos ver en esta exposición, los trapecistas de circo de Massimiliano Camellini (2001–2002), el contorsionismo de Patty Chang (*Contortion. Double image*, 1999–2000) –al igual que otras de las artistas de esta exposición, fotógrafa a la vez que performer– y los acróbatas en el interior del acelerador de partículas del artista y cineasta Claudio Zulian producido para la Virreina Centre de l'Imatge (*Utopías*, 2019), describen la disciplina de los nuevos cuerpos sometidos al rendimiento del trabajo inmaterial o «volátil» tras la reorganización posfordista, donde la capacidad de «autogestión» y auto-regulación se ha convertido en un aspecto central. De igual manera, las mexicanas de Paola Bragado, trabajadoras del cabaret Barba Azul que nos recuerdan en cierta medida a las strippers de Susan Meisselas, nos hablan de la sobreexposición de la flexibilidad femenina al mismo tiempo que, en el encuentro con la cámara, «ensayan formas de un esfuerzo conjunto por darse una imagen».

Sin embargo, no ha sido hasta muy recientemente cuando la cultura de lo etéreo parece haberse establecido definitivamente con el avance en las últimas décadas en los procesos cognitivos, la antropología, la flexibilización laboral del teletrabajo y la aceleración de todo ello que ha supuesto el periodo post-pandémico. *La serie In (gravita)* (2018) de Victoria Adame constata la crisis de cualquier categoría estable, a través de barridos fotográficos de larga exposición y, por su parte, *Contacto* de Carlos A. Schwartz (2023) indaga sobre la propia naturaleza de la fotografía en la época de la hiperconectividad, donde ya no es el aislamiento lo que hace posible el control, sino la conexión. Poco queda de corporalidad humana en este tipo de imágenes y, en efecto, una lógica incorpórea o post-humanista es lo que caracteriza la llamada post-fotografía que ha anunciado el teórico y fotógrafo Joan Fontcuberta, dando lugar a una nueva corriente en esta línea. Dentro de esta corriente, podemos considerar los primeros selfies realizados por una Inteligencia Artificial (IA) en *A Forest* (2021) de Max de Esteban, en los cuales, curiosamente, no se reprodujeron imágenes antropomórficas sino rizomáticas, o los retratos generados de nuevo por una IA, *Avatares* (2023) de Aissa Santiso, que representan personas que nunca han

existido combinando diversos fenotipos seleccionados por la propia artista. Por último, como parte del proyecto *Interferencias*, dedicado a reflexionar sobre el impacto que han alcanzado en nuestra sociedad las plataformas digitales, la inteligencia artificial y la maquinaria tecnológica, el video *Alexa* (2020) de la artista Alicia Pardilla recupera el núcleo de la reflexión de Stanley Kubrick en «2001. Una odisea en el espacio», en torno a la posibilidad de la duda humana que le había sido vetada a Hal, el ordenador de a bordo, para trasladarlo al dispositivo diseñado con voz y nombre femenino por la empresa posfordista Amazon que ha colonizado ya nuestros espacios íntimos y hasta nuestro propio imaginario. A no ser que aún seamos capaces de albergar alguna duda de lo que de verdad somos.

AVISO A NAVEGANTES

RESILIENTES



Massimiliano Camellini
Circo Delle Stelle -
Vietri, 2001
Circo Medrano -
Milano, 2002
Circo Moira Orfei -
Reggio Emilia, 2002
Colección del Centro de
Fotografía Isla de Tenerife

DIANA PADRÓN

FOTONOVEMBRE 23

As the adaptation to adverse situations and the ability of the body to return to its initial state after a state of disturbance or subjugation, the call to *resilience* can be understood to come from a flexible capitalism ravenous for full-performance bodies. Work's current multitasking logic takes us ever closer to the figure of the acrobat who challenges gravity in her ability to adapt to any position, however impossible. Photography has been particularly watchful of those new corporeal records, especially through the expression of the flexibility usually associated to the feminine body. It is an area all the more appropriate to tackle this issue if we consider that photography professionals are very often forced to combine their artistic work with jobs in other photography areas, as in the case of the audiovisual industry, currently flourishing in the Canary Islands.

The reorganisation of work that took place at the end of last century known as “post-Fordism” was not merely a strategic and technologic reorientation of the companies, but also the definition of a specific aesthetic. From its onset, post-Fordism fuelled discussions around the dematerialisation of art (Lippard, 1973) and contributed to the appearance of an aesthetic based on industrial decay, joined by many of the reference photographers of one of the still prevailing perspectives in artistic photography, such as those who took part in the iconic exhibition *New Topographics* (1972). Among them, Bernd and Hilla Becher laid down a photography of architectural typologies defined by objective seriality, the distance to the photographer and a marked anti-expressionism through neutral lighting, the rejection of subjectivity and the absence of the human body. Walter Benjamin had already criticised New Objectivity photographers –except for August Sanders– for aestheticizing industrial seriality and de-humanising photography (Benjamin, 1931), and in the nineties, after the post-

Fordist reorganisation, theorist Fredric Jameson pointed out that “for the newer aesthetic the representation of space itself has come to be felt as incompatible with the representation of the body” (Jameson, 1991).

This shift may well be explained also by the omnipresence of bodies in other areas of photography, such as photojournalism, and very particularly advertising, to which we should add currently the selfie's ubiquity and its massive spread on social media. The School of New York had already shown an interest for documenting human reality by avoiding the descriptive and allegedly objective character of photojournalism, and among them photographer Richard Avedon started to develop a certain kind of advertising photography through the expression of the flexibility commonly linked to the feminine body, concurrently with the incorporation of women to new work spaces and with Philippe Halsman's jumping style as a precedent. That aesthetic can be recognised nowadays in a certain kind of advertising photography with a strong presence in fashion magazines, is carried on by other photographers such as Juergen Teller, and can be recognised as well in many of the works and concerns of the artists gathered in this exhibition. It is the case of the retrospective installation *Counting Till Ten* (2010–2023), a selection of interspersed photographs covering the last ten years of work of photographer and performer Isabelle Wenzel. Her photographs, pervaded with fascination for the human body, capture fleeting moments of physical tension and balance, often through awkward and unusual positions performed by the artist herself, as if inviting us to reflect not only on the physical but also on the psychological instability that defines contemporary society.

It is not fortuitous that photographer Denis Darzacq has developed a whole line of work on levitating bodies that represent consumers at supermarkets or shopping centres, since capitalism is configured on the paradigm of volatility, as Marx summed up fabulously in the watchword “All that is solid melts into air”. However, it might have been post-Fordism and the current immaterial culture that have taken the idea of volatility to its very extreme, since market and financial values are more than ever volatile assets, just as workers' contracts, migrants' rights, town planning, fashion, and even emotional relations.

Similarly, Denis Darzacq has recently made a whole series of photographs, videos or “photographic objects” through which he goes over some kind of disjointed, twisted and overlapped corporeality, as in the case of *La Frise* (2022), that we find in open dialogue with Toni Amengual’s diptych *Icona*, a project performed for the Spanish Academy in Rome in 2021. In this last work, the artist visually compares the narrative of the bodies intertwined in the first-century imperial power war sculpture and the body language of some supporters yielding to the power of football, using as a support kozo, the Japanese paper that allows to be crumpled without the fibre breaking, thus conferring to each photograph a certain salience that reminds of stone sculptures and marble veining.

It is true that, right from its onset, capitalism revealed its ability to arrange, control and classify workers’ bodies in factories and production chains, as we can see on Lorenzo Sandoval’s documentary and tissue installation *Fábrica Colectiva* (2019), a project enquiring into the link between the textile industry, collectivisation processes in Spanish factories during Civil War and the avoidance of this story in artistic institutions. This classification of bodies is also found in the selection of 5,038 file cards of the National Association of Civil Disabled People (ANIC) archive that are testament to the exclusion of non-normative bodies from the production chain, which has been the subject of investigation by photographer Laia Albert over the past few years and is shown for the first time in this exhibition (*5.038*, 2023). But as highlighted by Felipe Romero Beltrán’s project *Reducción* (2019-2022), currently it is the undocumented migrant’s body that represents that exclusion from production, while at the same time being subjected to control, both in the public space and in Alien Detention Centres, through the *police corps*, governed by the *Police Defence Handbook* that describes in detail how to reduce a body or neutralise it by means of combat techniques.

Well, opting out of the chain production has been a frequent aspiration of artists, as documented very provocatively by Mladen Stilinovic in the self-portrait series under the title *Artist at Work* where he appeared sleeping in bed. Fifty years later, artist Raquel Frieria has made a reenactment of that series (*Artist at work*, 2023), inquiring whether such stance can still be considered today a subversive

act, now that immaterial economy has fully blurred the limit between work and life, and wondering also about the meaning of doing this from a gender-difference perspective, considering that the so-called “feminisation of labour” has ended up being an excuse to justify labour flexibility. Furthermore, now that art and cultural industry are established at the core of this new economy, at least since this was suggested by Ève Chiapello and Luc Boltanski in 1999 in *The New Spirit of Capitalism*, we could ponder to what extent the rhetoric of work and effort, failure and the fresh start, fully engages with contemporary artistic practice, as does Abel Jaramillo in *S/t (Todo está pasando I)* (2019).

In particular, the specific domain of photography summons us squarely to reflect on immaterial culture, not only due to its obvious reproduction dimension, but also for the essential and not always recognised role of photographers in other areas of photography, since they often are forced to combine their purely artistic work with other jobs in the industry. This issue has been tackled by artist Cristina Garrido in the documentary *The (Invisible) Art of Documenting Art* (2019) and in the site-specific spatial intervention under the same title, which can be visited for the first time in this exhibition. It is all the more relevant to tackle this issue in the context of a photography biennial in the Canary Islands, considering the audiovisual industry boom that has taken place here. In the spatial intervention performed by the artist, the projection of a standard photographic frame, corresponding to a possible frame by the photographer who would document the exhibition, is projected onto some of the walls and photographic installations, thus reproducing an anamorphosis that is visible in the lack of painting and carpeting of that part of the exhibition hall.

These kinds of projects about photography without photography lead us to envisage photography as an image that goes beyond the very photographic medium. This is a debate that has been ongoing for many decades now since it was initiated by critic Douglas Crimp at the famous exhibition *Pictures in New York’s Artist Space* gallery in 1977. Then, the classic categorising of art as technique, originality and authenticity was challenged, while at the same time claiming the image as a representation that goes beyond any artistic medium, through artists such as Robert Longo, who, by the way, had

gained reputation with his famous series *Men in the Cities* that reproduced twisted bodies in almost impossible positions. In the project *Image Acts* (2023), photographer and performer Mariela Sancari investigates the body as an image by means of gestures and movements learned from a feminist self-defence handbook, reproduced in an installation with organic forms and activated in a performative action performed by herself during the exhibition.

The new corporeal records that we have described —interspersed, twisted, in balance and in physical tension— lead us to tackle the concept of resilience, so often used over the last few years, within a flexible capitalism ravenous for full-performance bodies. As the adaptation to adverse situations and the ability of the body to return to its initial state after a state of disturbance or subjugation, the call to resilience can be understood from the idea of work as a new form of control and dominance. Starting from the concept of the dissolution of work in life, there are many critical analysts who have described immaterial and post-Fordist work from a gamification logic perspective, that is, from the aesthetic dimension of the game that assails all spheres of economy and production. Alex Llovet ponders precisely on the nature of game in Summer's *Almost Gone* (2016–2021), a series of about one hundred pictures taken during the summers of 2016 to 2021 in different places of England and Spain that make up his personal family album of summer holidays. Among them, some images have been selected that are somehow unsettling due to their unsteady axes and the presence of children making use of playful elements, such as sledges and swings.

Work's current multitasking logic takes us ever closer to the figure of the acrobat who challenges gravity in her ability to adapt to any position, however impossible. Works focused on gymnasts, such as the one by photographer Rineke Dijkstra for Manifesta 10 or, as we can see in this exhibition, Massimiliano Camellini's circus trapeze artists (2001–2002), Patty Chang's contortionism (*Contortion. Double image*, 1999–2000) —just as some other artists in this exhibition, who are photographer and performer at the same time— and artist and filmmaker Claudio Zulian's acrobats inside the particle accelerator produced for Virreina Centre de l'Imatge (*Utopías*, 2019), depict the discipline of the new bodies subjected to the

performance of immaterial or “volatile” work in the wake of post-Fordist reorganisation, where the “self-management” and self-regulation ability has become central. Similarly, Paola Bragado's Mexican women working at the Barba Azul cabaret remind us somehow of Susan Meisselas' strippers, and talk to us about the feminine flexibility's overexposure, while, when they meet with the camera, “they rehearse forms of a joint effort to give themselves an image”.

However, it hasn't been until recently that the culture of the ethereal has finally settled in with the progress made over the last few decades in cognitive processes, anthropology, labour flexibilisation through teleworking and the acceleration of all these elements resulting from the post-pandemic period. *The series In (gravita)* (2018) by Victoria Adame confirms the crisis of any stable category with her long-exposure photographs, while *Contacto* by Carlos A. Schwartz (2023) delves into photography's very nature in the era of hyperconnectivity, where it is no longer isolation that allows for control, but connection. There is little human corporeality left in these kinds of images and, indeed, it is an incorporeal or post-humanist logic that defines the so-called post-photography announced by theorist and photographer Joan Fontcuberta, giving birth to a new current along this line. Within this current, we can consider the first selfies made by an Artificial Intelligence (AI) in *A Forest* (2021) by Max de Esteban, where, interestingly, the images reproduced were not anthropomorphic, but rhizomatic, or the portraits generated again by an AI, *Avatares* (2023) by Aissa Santiso, representing people that never existed by combining several phenotypes selected by the artist. Lastly, as part of the project *Interferencias*, that ponders on the impact gained in our society by digital platforms, artificial intelligence and technological machinery, Alicia Pardilla's video *Alexa* (2020) picks up on Stanley Kubrick's core reflection in *2001: A Space Odyssey* on the possibility of the human doubt from which Hal, the on-board computer, had been barred, and transfers it to the device designed with a feminine voice and name by the post-Fordist company Amazon that has colonised our intimate spaces and even our imagination. Unless we are still able to harbour doubts about what we truly are.

ABEL JARAMILLO

El proyecto plantea la idea de ensayo como práctica previa a la acción para abordar relaciones entre la construcción de relatos, el trabajo, el éxito y el esfuerzo. La imagen pertenece a un instante durante una acción que proponía un diálogo entre diferentes actores con una voz en off que habla sobre cómo escribir un guión, sobre cómo evitar la frustración de ese trabajo, sobre no abandonar el texto. Los diferentes personajes realizaban lecturas, interactuaban con imágenes y objetos presentes en la sala e improvisaban en el espacio. Todo está pasando. Una acción que se desarrolla entre referencias que apuntan hacia la idea del bucle, del slogan y el esfuerzo continuado: unas sudaderas en las que se puede leer «Find what you love a job and let it kill you», una pancarta que indica «Our recreation» o una imagen de Sísifo con el texto «failure is the opportunity to begin again».

El instante de una acción: el gesto de dos cuerpos que soportan una imagen. Una imagen que se replica a modo de remake, en la misma estructura que era sostenida pero que se mantiene ahora en pausa, a la espera. Una postura incómoda, cuatro manos mejor que dos, espalda con espalda, levantando la imagen.

Sostener el peso y empezar de nuevo.

S/T (todo está pasando I)
2019
Impresión digital sobre lona
120 x 150 cm





AISSA SANTISO

Imaginemos un futuro en el que los usuarios puedan adquirir identidades digitales alternativas y sus licencias de uso para interactuar en su vida cotidiana y fiscal en los que no estén expuestos o restringidos por el cuerpo, el género o una determinada fisonomía genética y sociocultural. Avatares es un proyecto artístico de PFP y un ensayo postfotográfico de retratos de personas que nunca han existido generados mediante IA. Las imágenes fueron creadas mezclando fotos reales cedidas por los colaboradores con diversos fenotipos seleccionados por la propia artista y por la modelo según sus gustos y preferencias reflejados en una encuesta. La idea de la pieza es generar una colección postfotográfica y arte NFT. El proyecto habla de tres aspectos: la pérdida de la veracidad del retrato fotográfico como identificador de identidad personal en el siglo XXI, la incorporación de la Inteligencia Artificial como generadora de contenido imaginario y simbólico para la creación de narrativas, y el intercambio de imágenes de PFP como representación de identidades digitales y como mercancía.

Avatares
2023
22 fotografías
Impresión digital sobre papel
40 x 40 cm c/u





ÀLEX LLOVET

¿Se puede añorar algo que aún está sucediendo? Este es el punto de partida de *Summer's Almost Gone*, un centenar de imágenes tomadas durante los veranos de 2016 a 2021 en diferentes lugares de Inglaterra y España, que conforman su particular álbum familiar de vacaciones estivales. En estos períodos de contacto con la naturaleza, sinónimo de libertad, descubrimiento y juego, pero también de desafíos, crecimiento y enfrentamiento con los propios fantasmas, Llovet apela a la fugacidad de la vida mientras se cuestiona las limitaciones de la práctica fotográfica ante la frustración de no poder ser actor y espectador al mismo tiempo. Si la memoria construye el relato autobiográfico a partir de fragmentos inconexos, rellenando los vacíos con nuestra imaginación, la propuesta expositiva de este trabajo, más sensorial que razonada, hace lo propio a través de imágenes individuales, dípticos y secuencias estructuradas en forma de cuadrípticos que se comportan como fotogramas verticales de un falso documental, el de la vida del autor. Acompañando las imágenes, la prosa poética de la escritora Lara Moreno se pone en la piel del fotógrafo para hilvanar una sutil narración paralela desde los vestigios de aquellos veranos.

RESILIENTES



Summer's Almost Gone
2016-2022
7 fotografías
Impresión digital sobre papel
35 x 52,44 cm c/u

FOTONOVEMBRE 23



ALICIA PARDILLA

El video *Alexa* forma parte de un proyecto más amplio bajo el título *Interferencias* (2019-2020), que reflexiona sobre el impacto que ha alcanzado —y continúa alcanzando— la colonización sobre el ser humano el devenir de las plataformas digitales, la inteligencia artificial y la maquinaria tecnológica en la actualidad.

En 1968, Stanley Kubrick estrenaba el film *2001: Odisea en el Espacio*. Dicha película, que muestra un recorrido por la evolución de la humanidad, se centra en la ambición del hombre en alcanzar Júpiter con la ayuda de HAL 9000, un supercomputador encargado de controlar la nave en la que viajan. Esta sofisticada inteligencia artificial, perfectamente programada y diseñada para asistir a la tripulación, se vuelve contra la misma debido a la duda humana. 52 años después, disponemos de una inteligencia artificial que ya no forma parte de la ciencia ficción y que ha colonizado el interior de nuestros hogares. Este dispositivo, resultado de los avances tecnológicos, está diseñado también para asistir nuestros deseos y comodidades. Amazon, la tienda más grande de la Tierra, es responsable de su fabricación y la ha llamado Alexa.



Alexa
2020
Videoproyección con sonido abierto
3' 55", loop



CARLOS A. SCHWARTZ

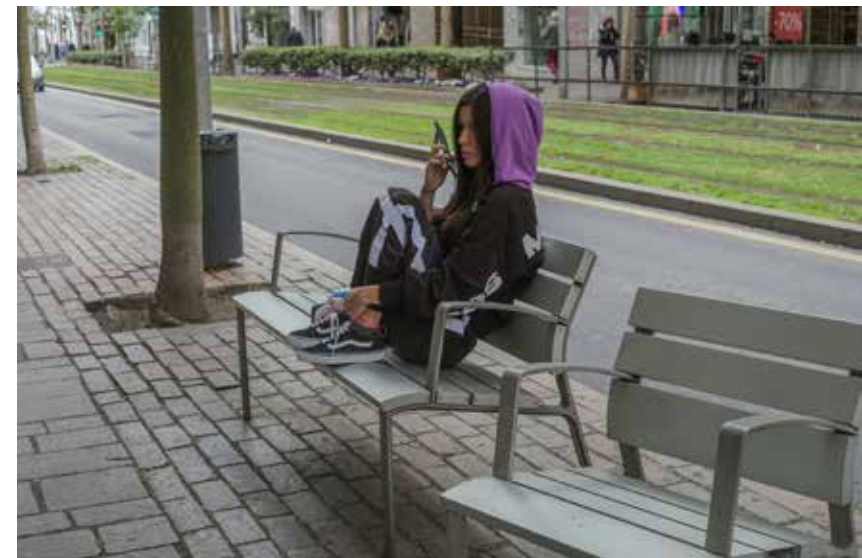
La serie indaga sobre la mirada en dos sentidos opuestos: la de los que nos rodean en nuestro deambular cotidiano, y también la mirada del fotógrafo. Abre la pregunta sobre cómo reaccionamos ante determinados estímulos, y de qué manera han influido sobre nosotros algunos artefactos derivados del progreso tecnológico. Por paradójico que parezca, en la era de la comunicación, algunas tecnologías producen el efecto contrario: nos conectamos con el mundo pero no con los que tenemos al lado. Sólo los niños siguen mirando con atención e intensidad, es decir, observando. Los adultos, sin embargo, parecen haber perdido su relación con la realidad. Miran sin ver. A su vez, la serie plantea una reflexión acerca de la propia naturaleza de la fotografía. Si, como ha señalado en alguna ocasión Joan Fontcuberta, la fotografía es una cadena de decisiones, parece lógico extraer, al final del proceso, algunas conclusiones derivadas del análisis de la serie de imágenes que se registran primero y se seleccionan después, y que permiten reflexionar sobre múltiples aspectos de la realidad, ostensibles muchas veces, y agazapados en la ambigüedad, en otras.

RESILIENTES

42

Contacto
8 fotografías
Impresión digital sobre papel
60 x 40 c/u
2023

FOTONOVEMBRE 23





CLAUDIO ZULIAN

Utopías pertenece a la serie de obras titulada *Vallès: fabricar pasados, fabricar futuros*. Esta serie se plantea, por una parte, como un retrato de la homónima comarca industrial situada al norte de Barcelona y, por otra parte, como un cuestionamiento de las condiciones generales de la memoria, el presente y el futuro del trabajo. *Utopías* es la última videoinstalación de la serie y en términos conceptuales encara específicamente el nudo de los discursos y las imaginaciones sobre el futuro del trabajo. Rodada en el marco hipertecnológico del Síncrotrón Alba, convoca a seis jóvenes acróbatas para una serie de performances que cuestionan irónicamente el entorno y a la vez remiten a la historia de las imágenes de la utopía tecnológica que atraviesa toda la modernidad. En *Utopías* la fábrica ha sufrido una mutación radical, desde el espacio cerrado y controlado de las grandes fábricas del siglo XIX, hasta la diseminación actual de espacios físicamente cristalinos, de trabajos autorregulados y, a veces, como en el consumo, casi imperceptibles. Esta mutación se ha presentado como un «progreso» y ha mantenido viva la imaginación de un futuro utópico completamente tecnificado en el que no habrá esfuerzo y el tiempo del trabajo se reducirá drásticamente. En ese futuro, por lo tanto, el trabajo podría ser, quizá, incluso un juego. Pero el cuerpo pesa y levantarlo cuesta. Si además se quiere levantar con gracia, entonces se necesitarán especialistas, acróbatas preparados.

Utopías
Videoinstalación
20' 36", loop
2019

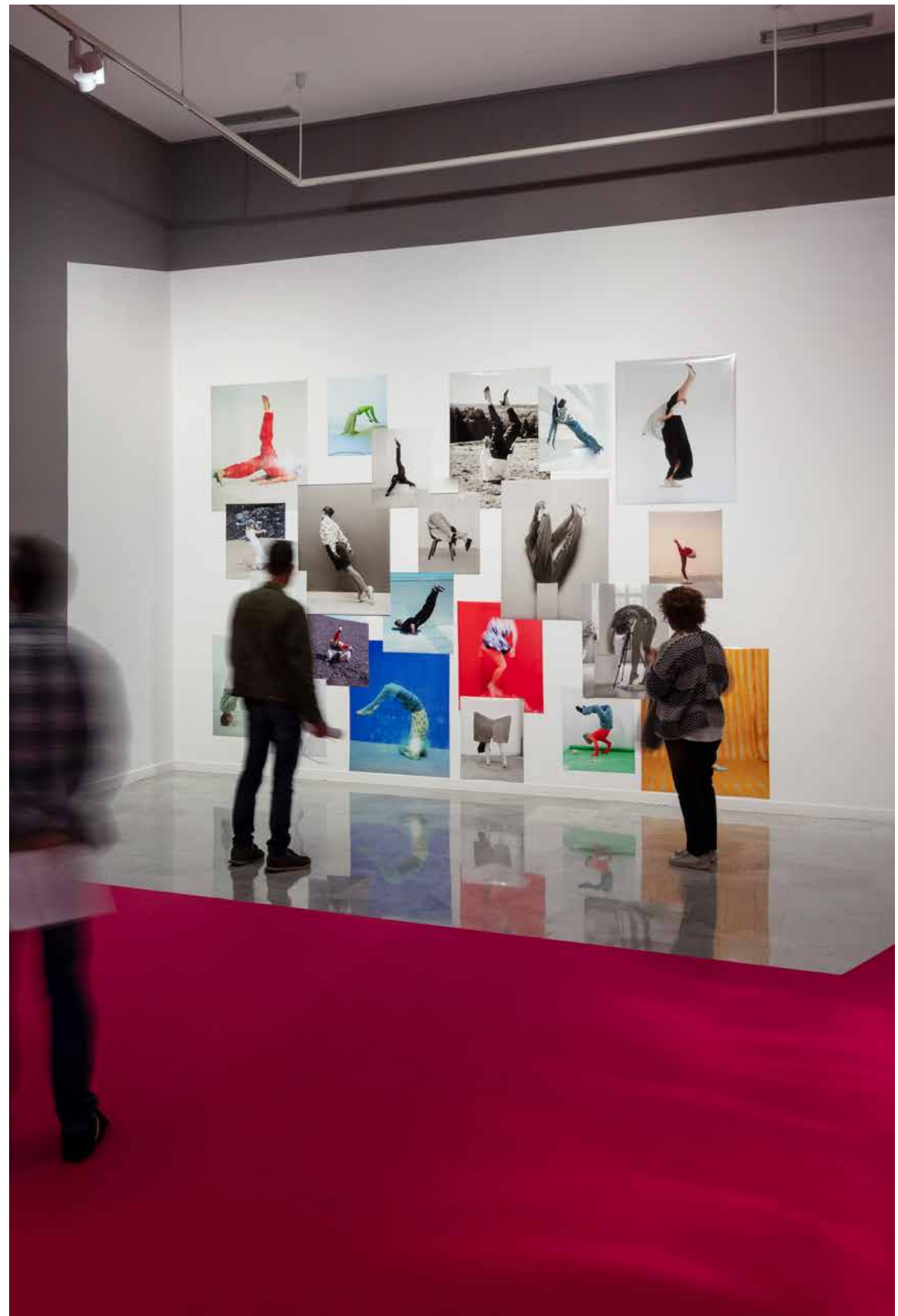




CRISTINA GARRIDO

Si las imágenes de las exposiciones llegan a más personas que las que visitan físicamente los propios espacios y centros de arte, se podría decir que el fotógrafo de arte tiene una audiencia mayor que la de los artistas que documenta. En el proyecto *The (Invisible) Art of Documenting Art* se reivindica el fotógrafo que documenta exposiciones de arte como un mediador crucial en la era digital, explorando su rol fundamental, sus desafíos y su discreto reconocimiento. En una primera fase del proyecto, se realizaron entrevistas con ocho fotógrafos internacionales indagando sobre sus procesos de trabajo, la tensión entre la objetividad y la visibilidad, y la propiedad de sus imágenes. Todo ello se materializó en una pieza de video y un libro (Caniche Editorial) en el año 2019. Con motivo de Fotonoviembre, se ha diseñado una intervención *site-specific* sobre el propio espacio expositivo, eliminando los elementos de diseño utilizados de manera específica para la exposición (pintura, moqueta...) con la intención de mostrar, a través de una anamorfosis, un posible encuadre efectuado por el fotógrafo que documenta varias de las obras en una vista de la exposición.

The (Invisible) Art of Documenting Art
Intervención *site specific*
2019-2023





DENIS DARZACQ

La Frise is composed of various cut and assembled panels. The photographs are printed on aluminum using the sublimation technique, which allows for its characteristic bright color.

Young people improvise different choreographies together within their school. I chose to cut fragments from these photographs, taken from different shots, and assemble them into a single composition.

Bodies embrace, clash, leap, come together, and repel one another in an explosive movement that appears chaotic. This image attempts to evoke the vital impulse and energy of youth, which does not always know how to channel its force. It is both an allegory and a tribute to youth.



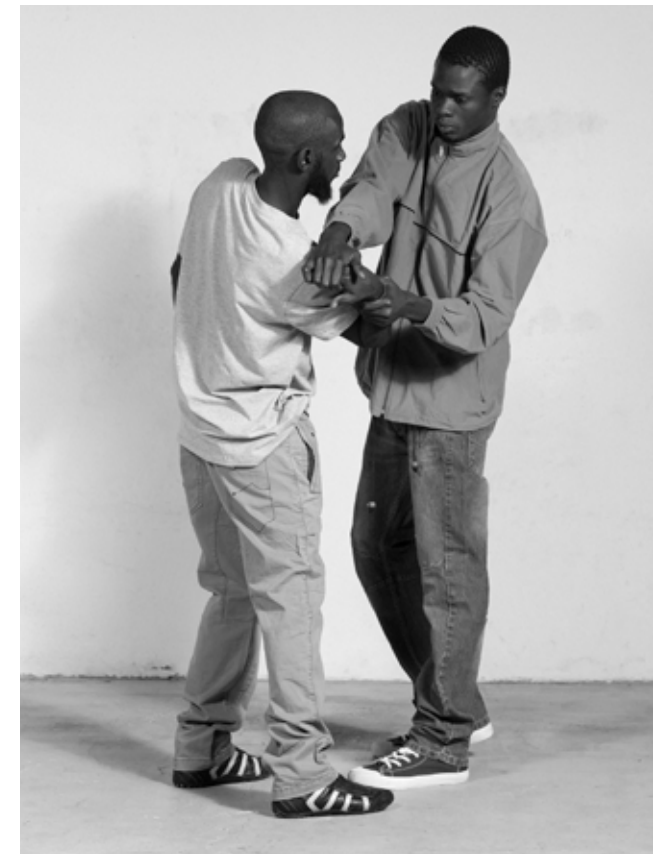
La Frise
Impresión digital sobre papel y estructura metálica
220 x 140 x 8 cm
2022

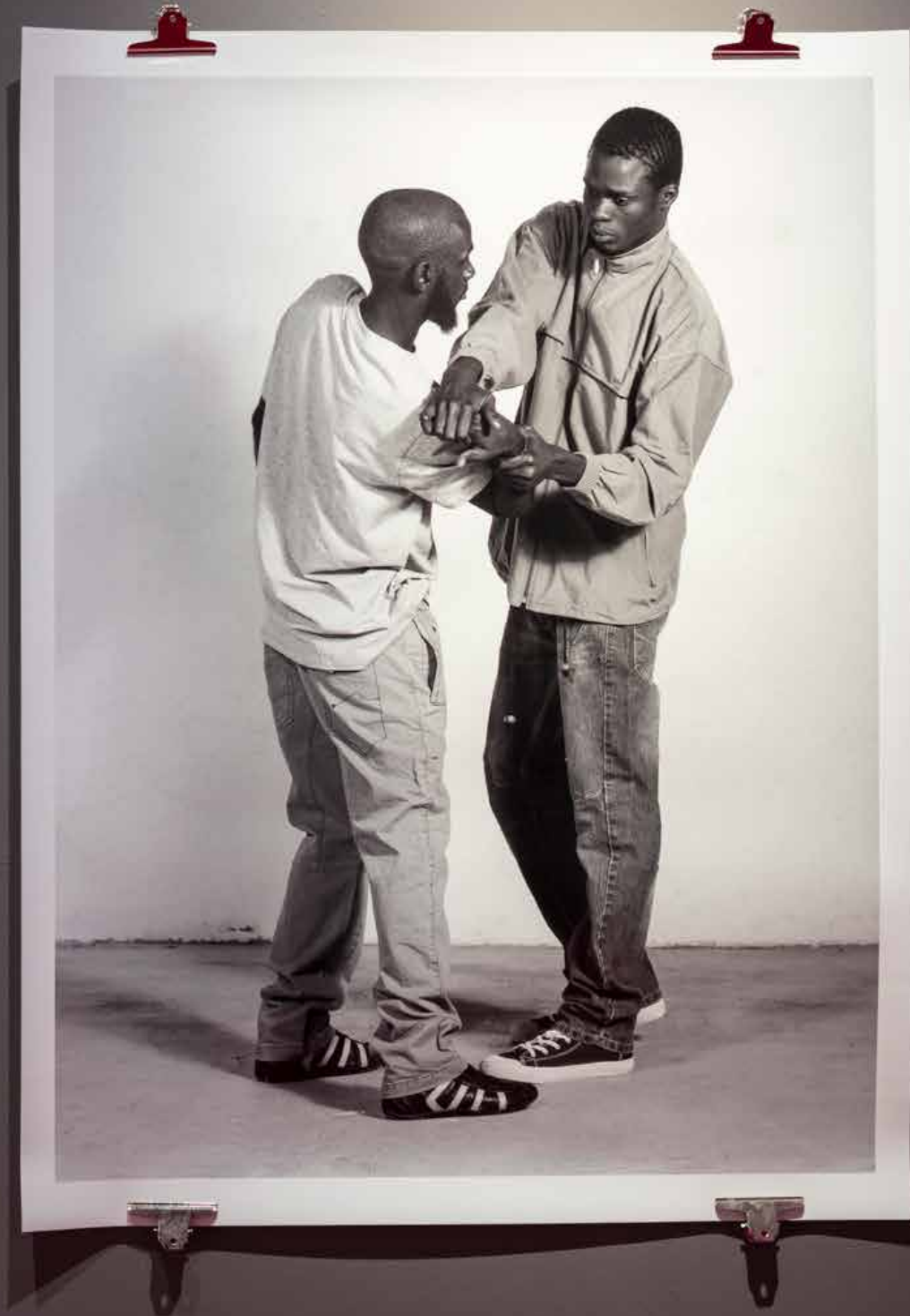


FELIPE ROMERO BELTRÁN

Reducción indaga los procedimientos de arresto y sometimiento policial en (cuerpos) indocumentados en Madrid. La condición legal del (cuerpo) inmigrante determina si puede o no transitar regularmente todas las calles de la ciudad. Los recorridos diarios del (cuerpo) inmigrante se ven afectados si este no posee documentos de identificación o una residencia justificada en el país. Esto, en términos legales, se conoce como (cuerpo) indocumentado. El cuerpo policial realiza periódicamente una revisión del estado legal de los (cuerpos) residentes en zonas donde estadísticamente pueden encontrar más irregularidades. Estos lugares son llamados «Zonas calientes». Cada vez que se emite la advertencia de policía en la zona, los (cuerpos) inmigrantes que no poseen documentación evitan dichas calles de sus recorridos habituales para no ser descubiertos. El (cuerpo) inmigrante transita las calles en relación a las zonas pueda atravesar. En la nueva zona establecida, se sitúa un cuerpo policial. Esto implica la modificación de la rutina diaria de tránsito del (cuerpo) inmigrante sin documentación. Si el (cuerpo) inmigrante es interceptado, se le reduce y es trasladado al CIE (Centro de Internamiento de Extranjeros). La reducción y el sometimiento del (cuerpo) indocumentado se rige por el Manual de Defensa Policial que establece el Cuerpo Nacional de Policía. El manual explica detalladamente cómo reducir a otro cuerpo, o dicho de otro modo, cómo neutralizar al (cuerpo) indocumentado a través de técnicas de combate.

Reducción
2 fotografías
Impresión digital sobre papel
100 x 133 cm c/u
2019-2022





ISABELLE WENZEL

Counting Till Ten is a retrospective project that traces the artistic journey of photographer and performance artist Isabelle Wenzel. Spanning over a decade of her practice, the project showcases a selection of Wenzel's iconic works, including photographs, installations, and video pieces. Her photographs capture fleeting moments of physical tension and balance, often featuring individuals in precarious and unusual poses. Through her work, Wenzel challenges the viewer's perception of space and invites them to reconsider their own relationship to the world around them. The project is structured around the use of the self-timer and the question of how we look at ourselves. The title "counting till ten," which refers to the moments of intense concentration and focus required to execute the complex poses depicted in Wenzel's work. Through this framework, the project invites the viewer to engage in a dialogue with the artist, exploring the physical and psychological demands of her practice.

Counting Till Ten
22 fotografías
Impresión digital sobre papel
100 x 78,15 cm / 80 x 61,35 cm
2010-2023





LAIA ALBERT

En la calle San Salvador del barrio del Raval, Barcelona, hace exactamente diez años alguien dejó abandonada una caja llena de historia, herencias y dolor. 5.038 fichas de la Asociación Nacional de Inválidos Civiles (ANIC) llenaban el espacio de una caja de cartón desgastada. 5.038 se estructura alrededor de este hallazgo, de magnífico contenido e interés fotográfico, así como histórico. Este proyecto, marca como ejes principales la historia de colectivos vulnerables en épocas de dictadura, la construcción de identidades a través de políticas dictatoriales, el tratamiento del retrato fotográfico como objeto artístico de estudio social, el retrato de una España oscura como la de entonces, y el uso del archivo como herramienta creativa, así como de control y clasificación social. Partiendo de las 5.038 fichas de la ANIC encontradas, se nos abre y presenta un abanico expositivo muy amplio que, a través diferentes perfiles de instalaciones de base fotográfica y audiovisual, nos introduce al material archivístico, así como a su estudio y representación.

¿De qué manera condicionan las decisiones políticas-dictatoriales a la construcción de cuerpos e identidades? ¿Cuánto espacio ocupan 5.038 vidas sentenciadas a través de las políticas del hambre establecidas en territorio español durante la dictadura? ¿Qué peso tienen las sentencias que se establecen políticamente, a la vida de las personas y a sus futuras generaciones? ¿Cuál es el rostro que identifica e interpela a toda una mole de habitantes excluidos y eliminados socio-laboralmente?

5.038
91 fichas
Instalación con archivo histórico
2023





FICHA CENSAL DE INVÁLIDOS CIVILES Y DEL TRABAJO
PROVINCIA DE BARCELONA

Nombre: [Name]
Fecha de nacimiento: [Date]
Lugar de nacimiento: [Place]

CLASIFICACION
Irrecuperable Activo Pasivo

FICHA CENSAL DE INVÁLIDOS CIVILES Y DEL TRABAJO
PROVINCIA DE BARCELONA

Nombre: [Name]
Fecha de nacimiento: [Date]
Lugar de nacimiento: [Place]

CLASIFICACION
Irrecuperable Activo Pasivo

FICHA CENSAL DE INVÁLIDOS CIVILES Y DEL TRABAJO
PROVINCIA DE BARCELONA

Nombre: [Name]
Fecha de nacimiento: [Date]
Lugar de nacimiento: [Place]

CLASIFICACION
Irrecuperable Activo Pasivo

FICHA CENSAL DE INVÁLIDOS CIVILES Y DEL TRABAJO
PROVINCIA DE BARCELONA

Nombre: [Name]
Fecha de nacimiento: [Date]
Lugar de nacimiento: [Place]

CLASIFICACION
Irrecuperable Activo Pasivo

FICHA CENSAL DE INVÁLIDOS CIVILES Y DEL TRABAJO
PROVINCIA DE BARCELONA

Nombre: [Name]
Fecha de nacimiento: [Date]
Lugar de nacimiento: [Place]

CLASIFICACION
Irrecuperable Activo Pasivo

FICHA CENSAL DE INVÁLIDOS CIVILES Y DEL TRABAJO
PROVINCIA DE BARCELONA

Nombre: [Name]
Fecha de nacimiento: [Date]
Lugar de nacimiento: [Place]

CLASIFICACION
Irrecuperable Activo Pasivo

LORENZO SANDOVAL

Shadow Writing (Fábrica Colectiva) es un proyecto que investiga las relaciones entre la industria textil, los procesos de colectivización de las fábricas en España durante la Guerra Civil, y cómo esta historia sigue ausente hoy en las instituciones artísticas: apenas hay obra de artistas anarquistas en las colecciones del país, cuando este movimiento político fue uno de los más importantes hasta la dictadura.

Centrándose en el contexto de Alcoy, el proyecto plantea las narrativas que están por venir en el museo a través de una película en la que se esbozan una serie de genealogías divergentes sobre la musealidad y que incluye una pieza sonora desarrollada junto a Pedro André. Junto a la producción de la película, se llevó a cabo un workshop con estudiantes de la Escuela Politécnica Superior de Alcoy (UPV) en el que se realizaron piezas textiles hechas de fotomontajes: se utilizó la colección del IVAM de fotomontaje para que los alumnos de ingeniería se familiarizaran con la técnica. Después, a partir de la selección de materiales fotográficos de la colección del Archivo Municipal de Alcoy, se discutió la historia de las colectivizaciones y el trabajo en las fábricas de la ciudad. A partir de esas discusiones, se produjo la serie de fotomontajes que luego se pasaron a textil con el telar de Jacquard de la facultad, especializada en ingeniería textil.

Shadow Writing (Fábrica Colectiva)
Instalación tejidos
160 x 200 cm / 160 x 300 cm
2019





MARIELA SANCARI

¿Qué sabemos de esta imagen? Sabemos que la mujer está parada, sola, en una habitación amplia y levanta el brazo hacia adelante suyo, dando forma al espacio a su alrededor. No sabemos qué ve exactamente, pero lo que percibe incita su movimiento, su postura, su cuerpo. El ambiente que la rodea está poblado. Sus gestos apartan las presencias, ahuecan el espacio para que, esta vez, sea ella quien lo transforme.

Image acts o *Actos de imagen* explora el potencial de los gestos para dar forma al mundo que nos rodea. Partiendo de la noción de Sara Ahmed de que «las emociones involucran formas afectivas de reorientación» y a través de los movimientos aprendidos en un manual de autodefensa feminista, intento centrarme en la transformación del espacio que nos rodea y que deja una «impresión» en nuestros cuerpos.

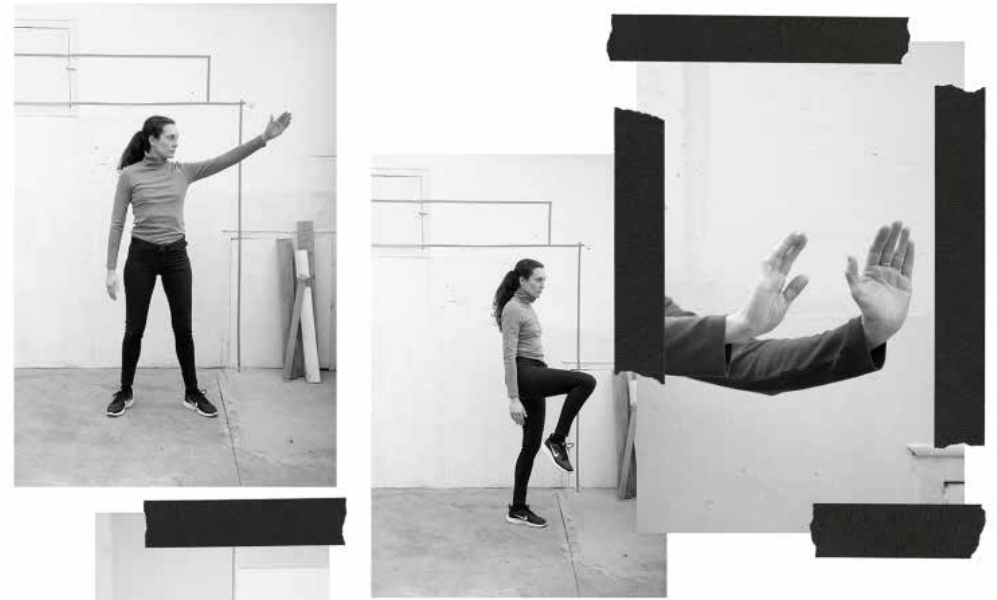
En continuidad con mi exploración en relación a la performatividad de las imágenes, propongo un agenciamiento frente a las operaciones de las imágenes, forzando el extrañamiento de los sentidos dados y la posibilidad de crear significado solo en el encuentro, en el ardor del contacto entre imágenes que se sublevan de sus funciones normadas y que, al hacerlo, habilitan, aunque solo sea fugazmente, la creación de un mundo, el desborde de lo establecido.

Parfraseando a Chantal Maillard, *la imagen no es, sucede.*

Image Acts

Impresión digital sobre lona y estructura en madera
135 x 180 cm c/u
2023

RESILIENTES



FOTONOVEMBRE 23



MAX DE ESTEBAN

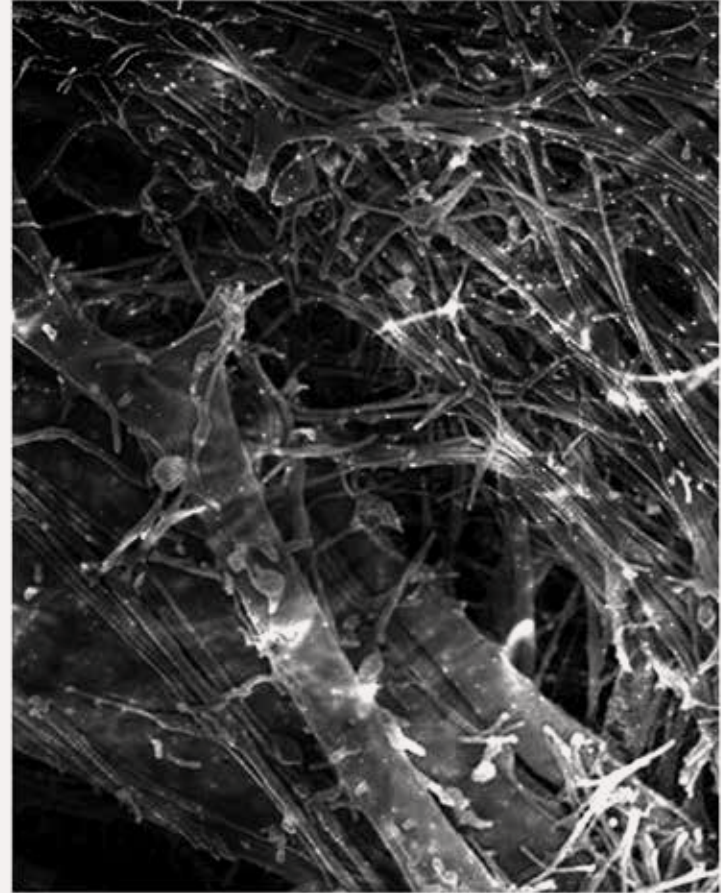
Among the key infrastructures that will define the 21st century, Artificial Intelligence plays a crucial role. A technological promise since 1970's, it took off in the early 2010 because of the application of the learning algorithms developed by Geoffrey Hinton. In the last 10 years its development is not only revolutionizing the economy and labor markets but is also questioning the nature of human individuality and intelligence. These images may be considered the first AI selfies. "Asked" to represent itself, an advanced Artificial Intelligence Deep Neural Network produced images that, unexpectedly, were not anthropomorphic but rhizomatic. Deep Neural Networks are designed following the algorithm first proposed in the essay presented in full under the images, an algorithm that might be equated to an empty ego.

78

A Forest
21 fotografías y texto
21 x 29 cm c/u
2021

FOTONOVEMBRE 23

RESILIENTES



The most obvious drawback of the learning procedure is that the error-surface may contain local minima so that gradient descent is not guaranteed to find a global minimum. However, experience with many tasks shows that the network very rarely gets stuck in poor local minima that are significantly worse than the global minimum. We have only encountered this undesirable behaviour in networks that have just enough connections to perform the task. Adding a few more connections creates extra dimensions in weight-space and these dimensions provide paths around the barriers that create poor local minima in the lower dimensional subspaces.



PAOLA BRAGADO

Mexicanas, pero también españolas, brasileñas, colombianas... las imágenes de estas mujeres, sobreexpuestas e intercaladas en aquel carrusel de estereotipos ajados, componen esta serie. Retratos de mujeres que, en los salones interiores del cabaret *Barba Azul* de la Ciudad de México, donde trabajan como ficheras, han prestado su imagen para hacer aparecer un gesto que no es ya el suyo: ni el gesto espectacular que las estigmatiza en el interior del salón de baile, ni el gesto documental que las naturaliza en el circuito cerrado de sus espacios íntimos. Al contrario, estos gestos tratan de arrancar una figura que se ensaya en el encuentro con la cámara. Son las formas de un esfuerzo conjunto por darse una imagen. Contra la cualidad espectral que las expone a desaparecer, sus poses dan cuenta de un esfuerzo por comparecer e inventar un gesto común.

RESILIENTES

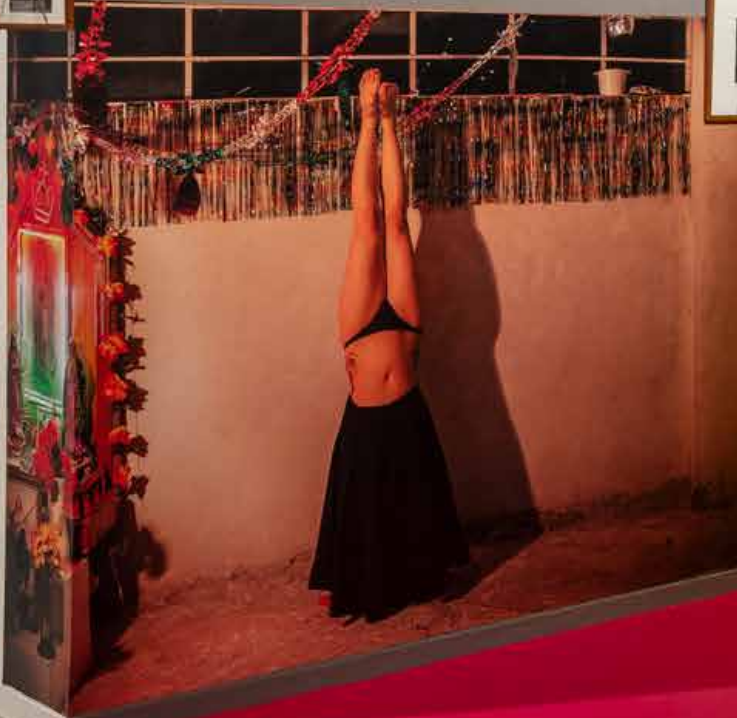


82



The Mexicanas
9 fotografías
Impresión digital sobre vinilo e impresión digital intervenida con hilos
Dimensiones variables
2021

FOTONOVEMBRE 23



RAQUEL FRIERA

¿Cómo trabaja un artista? ¿Qué relación existe entre el trabajo de un artista hombre y el de un artista mujer? ¿Cómo reinterpretar la historia de la práctica artística en los últimos 50 años? Con una célebre serie de fotografías realizada en 1978, el artista croata Mladen Stiljinovic documentó de manera provocativa e irónica su trabajo: se fotografió en su cama, descansando, durmiendo, y tituló esa serie de imágenes *Artist at work* (Artista trabajando). De esa manera ponía en cuestión la frontera entre trabajo y vida, preguntándose visualmente los límites de la práctica artística. Cincuenta años más tarde, Raquel Friera realiza un *re-enactement* de esa serie de fotografías: la artista española se fotografía a sí misma versionando las imágenes y el cuestionamiento de Mladen Stiljinovic. Ahora bien, ¿siguen siendo unas imágenes irónicas y provocativas? ¿Qué ha cambiado en la práctica artística y su relación con el trabajo en los últimos cincuenta años? ¿Qué diferencia se manifiesta entre un artista en la cama y una artista en la cama? Este proyecto forma parte de la serie *Feminizing Art History*, en la que Raquel Friera reinterpreta performances míticas de la historia del arte desde una conciencia crítica de género.

Artist at work
6 fotografías
Impresión digital sobre papel
30 x 45 cm c/u
2023





TONI AMENGUAL

Desde siempre, el poder político y el poder religioso han hecho uso de las imágenes para mandar mensajes de control social. Hoy en día, esos mensajes y formas de control se ejercen también por medio de las imágenes y las pantallas en nuestros teléfonos móviles. *Icona* presenta la ciudad de Roma como escenario para un ensayo visual que pone de manifiesto esta idea, generando un cuerpo de imágenes donde las obras de arte clásico dialogan con imágenes contemporáneas en formato de dípticos. Las fotografías tienen un tratamiento gris neutro para emular la idea de la piedra, el material por excelencia de la monumentalización del poder, equiparando de esa manera lo contemporáneo y lo clásico. Además, el acabado de las obras impresas se hace en un papel japonés de fibra larga (*kozo*) que permite arrugar el papel sin que quiebre la fibra, lo cual al estirar las impresiones les confiere un aire de relieve que recuerda a las esculturas de piedra y las vetas del mármol. Con todo este dispositivo de contraposiciones –clásico/contemporáneo, piedra/papel, monumentalización/cotidianidad, eternidad/efímero– Toni Amengual quiere hacernos reflexionar sobre el poder hegemónico que le hemos conferido a la imagen de forma inconsciente, y de cómo el poder ha hecho y sigue haciendo un uso de eso a favor de sus intereses.

Proyecto realizado durante la residencia de la Academia de España en Roma de 2021

Icona
2 fotografías
Impresión digital sobre papel intervenido
100 x 75 cm c/u
2021

90





VICTORIA ADAME

Mi epicentro fotográfico gira en torno a la visión y los «modos de ver» en su más amplio sentido. Con este proyecto fotográfico hablo de la fugacidad de la vida. Pretendo hacer cómplice al espectador con barridos fotográficos en larga exposición –*ingrávidas*– que nos permite adivinar qué es lo que pasaba delante de la cámara durante el tiempo que el obturador permanece abierto. Puestas una detrás de otra, las imágenes forman un adictivo e hipnótico recorrido que estimula la curiosidad y nos lleva a querer saber si lo que creemos que vemos es realmente lo que había delante. Más allá del evidente juego visual, *In Gravita* nos invita a reflexionar sobre el aplastante peso que la visión tiene en nuestra forma de entender el mundo, reivindicando los otros sentidos que también juegan un papel imprescindible en la manera en la que percibimos nuestro entorno.



(In) Gravita
4 fotografías
Impresión digital sobre PVC
40 x 60 cm
2018



PROGRAMA PÚBLICO

Fábrica Colectiva

Image Acts

Visionado de portfolios

Fotografía, trabajo e industria

PROYECCIÓN DEL DOCUMENTAL *FÁBRICA COLECTIVA* (2019) Y CONVERSACIÓN CON EL ARTISTA LORENZO SANDOVAL EN TORNO AL DEBATE SOBRE ARTE Y TRABAJO

12 / 11 / 2023

Salón de actos TEA

El film *Fábrica Colectiva* investiga las relaciones entre el trabajo, la industria textil, los procesos de colectivización de las fábricas en España durante la Guerra Civil –centrándose en el caso de estudio de Alcoy– y cómo esa historia sigue hoy ausente en las instituciones artísticas españolas: apenas hay obras de artistas anarquistas en las colecciones del país, cuando este movimiento político era una de las más exitosas formas de autoorganización antes de la dictadura. El proyecto analiza esta forma de cooperación y sus sistemas de escritura o representación como un modelo divergente en el que inspirarse.

100



a productive language based on mutual support.

«Creo que tiene todo el sentido reivindicar esta memoria en el contexto de un centro de arte, teniendo en cuenta que actualmente muchos de los antiguos espacios fabriles se han reconvertido en espacios culturales. Los propios arquitectos Jacques Herzog & Pierre de Meuron fueron responsables de la ampliación de la TATE en un antiguo espacio fabril, antes de su proyecto para TEA». —DIANA PADRÓN

«Arte y trabajo van de la mano. Por ejemplo, la experiencia de las fábricas generó una subjetividad específica que podemos ver reflejada en la música electrónica (como la de la Ruta del Bakalao en Valencia), pues el sonido de las fábricas venía de las máquinas». —LORENZO SANDOVAL

«Algo muy interesante que demuestra tu película es que no es posible hacer una separación estricta entre la organización del trabajo fordista y la posfordista, entre un antiguo sistema de producción mecánico y uno digital». —DIANA PADRÓN

«En sus inicios, la computación se ligaba a la producción industrial de tejidos. El sistema para la máquina analítica se inspiraba en el telar de Jacquard, que usaba tarjetas perforadas para realizar los diseños del tejido y automatizar la producción. En los nudos de estos tejidos (como el que se expone en la Sala SAC como parte de este programa) encuentro similitudes con la computación». —LORENZO SANDOVAL

«Es cierto que las fábricas textiles no tuvieron una base importante en Canarias, como sí lo hicieron en la costa levantina y el norte de España u otros lugares de Europa. Ello justifica que no se hayan dado movimientos sindicales importantes». —DIANA PADRÓN

«La amnesia anarquista es generalizada en toda España». —LORENZO SANDOVAL

«Pero a partir de Canarias podemos definir un nuevo modelo de industria, además del turismo o el sector servicios, también se está desarrollando aquí un *capitalismo cognitivo* que trataremos en otra actividad dentro de este programa». —DIANA PADRÓN

«Estamos en el inicio de una nueva etapa política cuyo gobierno será algorítmico». —LORENZO SANDOVAL

IMAGE ACTS. PERFORMANCE DE MARIELA SANCARI

05 / 12 / 2023

Sala SAC - Centros de Arte del Gobierno de Canarias

Activación de obra *Image Acts* en la exposición *Resilientes*, por parte de Mariela Sancari, con la colaboración de POR ASALTO (programa público de Artes Vivas de Tenerife Espacio de las Artes - TEA, con la curaduría de Javier Arozena).

PROGRAMA PÚBLICO



VISIONADO DE PORTFOLIOS

07 / 12 / 2023

Centro de Documentación TEA

Participaron como visionadoras:

Pilar Cruz

Curadora independiente y tutora de proyectos
La Capella – BCN Producció

Marta Soul

Fotógrafa, curadora y docente en el Máster PhotoEspaña

Mariela Sancari

Fotógrafa y fundadora de FOLIO, fondo público de fotolibros
del Centro de la Imagen, Ciudad de México

Diana Padrón

Curadora del programa *Aviso a Navegantes* -
Atlántica Colectivas, Fotonoviembre 2023

Participaron como artistas:

Damián Borges

Usue Beladia

Eduardo Carmona

David Contreras

Álvaro Martín

Víctor Martín Castro

Isadora Rodriguez



FOTOGRAFIA, TRABAJO E INDUSTRIA: CONVERSATORIO

16 / 12 / 2023

Salón de actos TEA

Con la intención de abrir un debate en torno a los vínculos entre estética, trabajo y geopolítica, considerando la presencia actual de empresas transnacionales del sector de la industria del audiovisual en Canarias, así como la de proyectar el programa a un ámbito transdisciplinar, se llevó a cabo una conversación entre voces tanto del sector artístico, como de la investigación y la acción social y política. La actividad estuvo precedida de la proyección del documental *The (Invisible) Art of Documenting Art* (2019) de la artista Cristina Garrido.

Participaron:

Isaac Marrero

Investigador en antropología visual y movimientos sociales, profesor de Antropología y Bellas Artes, UB)

Cristina Garrido

Artista e investigadora

Omar Bordón

Filósofo, activista y mediador cultural

Diana Padrón

Curadora del programa *Aviso a Navegantes - Atlántica Colectivas*, Fotonoviembre 2023



En realidad, prefiero trabajar para artistas y para museos.

«Me parecía interesante que, a la hora de plantear un debate en torno a la fotografía actual, rompíéramos con cierto círculo endogámico. Como hemos visto en el documental de Cristina Garrido, existe todo un sector de la fotografía imprescindible en el ámbito artístico pero no siempre reconocido». —DIANA PADRÓN

«Si la imagen de una exposición supera el número de espectadores del público que visita una exposición, se puede deducir que el trabajo fotográfico de documentación de exposiciones tiene una audiencia más amplia que los propios artistas de la exposición». —CRISTINA GARRIDO

«¿Cuál es la lógica de la acumulación y de la plusvalía en un sistema cada vez más dominado por el trabajo inmaterial? Aquí habría que señalar una transformación radical: el paso de una economía material a una *economía de la atención*. Como dice Yves Citton, lo escaso en el capitalismo contemporáneo no son productos sino la atención y el tiempo para consumirlos». —ISAAC MARRERO

«Esa economía de la atención que señala Isaac habría que ligarla a la necesidad de los artistas hoy en día de presentar su trabajo —o directamente autorepresentarse— telemáticamente. Esto explica por qué la documentación de exposiciones se ha convertido en algo tan o más importante que la exposición en sí misma». —DIANA PADRÓN

«He estado recientemente en Jarkov, como voluntario en el frente de guerra entre Ucrania y Rusia. Lo que sucede allí nada tiene que ver con las imágenes que circulan de la guerra. Os comparto esta experiencia porque creo que es importante para reflexionar sobre el concepto la imagen y la lógica de la representación». —OMAR BORDÓN

«Lo que plantea Omar me parece crucial, Baudrillard también partió de una guerra (la del Golfo) a la hora de reflexionar sobre la idea de simulacro. De lo que se trata es de entender que la fotografía ya no es testigo de un acontecimiento, sino que es el acontecimiento en sí». —DIANA PADRÓN

Alfred Stieglitz

Arnau Blanch

Carlos Labrador

Daniel L. Fleitas

Diego Ballestrase

Elena Sol

Elke-Andreas Boon

Elo Vega / Rogelio López Cuenca

Evelyn Hofer

Ignasi Prat

Lurdes Basolí

Marina Sagona

Marta Bisbal

Rafael Arocha

Ro Caminal

Yasmina Pérez

Sala de Arte
Instituto Canarias Cabrera Pinto
11/11/2023 — 07/01/2024

ENTONCES, TRANSCULTURALES

Frente al imperialismo y la imposición cultural de los valores tradicionales del estado-nación, pero alejada del mismo modo del multiculturalismo neoliberal, esta exposición propone imaginar Canarias como nudo de encuentros, disonancias y entrecruzamientos complejos. Desde ese puerto físico y simbólico, se han acogido propuestas con formatos fotográficos híbridos y diversos seleccionados por convocatoria para la 17 Bienal de Fotografía de Tenerife – Fotonoviembre 2023 que apuntan a múltiples contextos, tanto locales como internacionales. Se persigue asimismo rehabilitar un cierto relato en torno al viaje que, más allá de la lógica turística, se reconoce como una práctica ancestral no exenta de problemáticas coloniales y pugnas geopolíticas, a la vez que fundadora de imaginarios, mitologías comunes y memorias personales. Los proyectos artísticos reunidos aquí permiten multiplicar las significaciones culturales más allá de un horizonte centralizado, exotizante y esencialista, así como repensar un nosotros desde la apertura, porque si somos tránsito oceánico también somos, *entonces, transculturales*.

En las civilizaciones sin barcos, los sueños se agotan, el espionaje reemplaza allí la aventura y la policía a los corsarios.

—Foucault, *Los espacios otros*, 1967

Los puertos representan espacios complejos destinados al tránsito y el intercambio a muchos niveles: desde luego económico, pero también de memorias e imaginarios. En los puertos desembarcan mercancías, pero también historias, culturas y formas diversas de conocimiento. Los puertos están abiertos a lo diferente, a lo insólito y, por eso mismo, a la sorpresa. Las ciudades portuarias son por definición porosas y podría elaborarse sólo con ellas toda una historia del mundo. Pensar un proyecto para la sección *Atlántica Colectivas*

de Fotonoviembre nos invita a navegar ese océano y a configurar una exposición desde una lógica portuaria, acogiendo propuestas con formatos fotográficos híbridos y diversos, que dan cuenta de ese estar en tránsito, de ese *in between*, de ese estar «entre orillas» que define la idea que queremos de defender de cultura.

Pareciera que algo de ello atraviesa la icónica fotografía de Alfred Stieglitz *The Steerage* (1907) que da la bienvenida en esta exposición y que representa en sí misma un tránsito entre la cubierta de un barco y la tierra firme. Pero este trabajo implicó también un tránsito del «pictorialismo» a la llamada «fotografía directa», como si este desembargo simbolizara la llegada de una nueva estética en la fotografía, desde luego insólita en su momento, que sólo puede ser recibida desde una aptitud de apertura. En la fotografía de Stieglitz, como en el *Inmigrante* de Chaplin, la idea de integración entra en debate, pues el migrante es también alguien que no sólo «se adapta» sino que trae algo nuevo, la clave tal vez para una transformación de la sociedad o su propia refundación. Como ya indicó Bertolt Brecht, los refugiados son la mejor escuela, porque ellos solo estudian los cambios (Brecht, 1937). La artista Marta Bisbal ha explorado en *Descentrar un centro* (2021) la posibilidad de refundar una sociedad transcultural llevando a cabo el ancestral ritual romano *Mundus*, el cual, según Plutarco, consistía en un encuentro entre forasteros que arrojaban tierra de su lugar de origen en el centro exacto de la nueva ciudad que iba a levantarse.

Pero desde luego que nuestra intención aquí no consiste en romantizar el viaje y la complejidad de la vida portuaria, ni mucho menos de evocarlos desde una cierta nostalgia. Precisamente por eso, en el trabajo audiovisual *À Valparaíso 1963/2013* (2013–2023) de Elo Vega y Rogelio López Cuenca, las imágenes filmadas por Joris Ivens, hoy convertidas en fetiches y hasta cierto punto interpretadas como una forma de estetización de la pobreza, son sustituidas por nuevas sinfonías de imágenes de esa ciudad en nuestros días, si bien utilizando igualmente las posibilidades creativas del *décalage* del texto escrito por Chris Marker en aquella ocasión. El resultado nos muestra la continuidad de algunas realidades urbanas en Valparaíso, existentes antes de la llegada de la dictadura, junto con formas de vida actuales, transformadas por su condición portuaria y su conexión con dinámicas de orden geopolítico.

Tampoco es idealizada la mirada de Elke-Andreas Boon sobre la apertura que representa el barco en *Ship* (2015). El barco como símbolo de apertura ya fue pensado en estos mismos términos por Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, tal vez por su capacidad «embriagadora» de dar a conocer otros modos de existencia que cautivó la ensoñación de los románticos, pero lo que nos encontramos aquí es más bien un buque carguero que poco tiene que ver con la búsqueda de lo exótico. Más bien, el trabajo nos recuerda la investigación de Allan Sekula en *The Forgotten Space* (2010), con la que nos recordó que el océano también es el espacio discreto por el que fluye la talasocracia del capital mundial. En el tríptico de Elke-Andreas Boon, además, existe cierta alusión en el juego de olas que remiten al mar embravecido de J. M. W. Turner, como en la obra en la que representó un barco negrero arrojando esclavos al mar (*The Slave Ship*, 1840). Es por ello que convocar un relato con vocación oceánica, implica necesariamente sumergirse en las aguas profundas donde puede rastrearse las huellas de la colonialidad y las claves para elaborar un negativo de la historia o contrahistoria a la manera de Paul Gilroy en su *Black Atlantic* (Gilroy, 1993).

Canarias es sin duda un contexto crucial a la hora de elaborar un relato crítico en este sentido, pues como sabemos, el proyecto de expansión colonial de la modernidad incorporó a Canarias no sólo en el itinerario del primer viaje de Colón hacia América, sino en un proyecto de conquista en tres fases: Granada, Canarias y América. La instalación *site-specific 3723 millas* (2021–en proceso) de Arnau Blanch muestra una pequeña parte de una serie ingente de fotografías realizadas durante una travesía por el Atlántico partiendo de Canarias hacia América, en la que el artista reflexiona sobre la idea de la conquista asociada al conflicto de la figura del fotógrafo en tanto que conquistador del paisaje y el debate de la fotografía como práctica extractivista. Ahora bien, en nuestra voluntad de rastrear profundo, cabría preguntarse por la posibilidad de que ese proyecto de conquista no haya sido consumado del todo.

De nuevo, el caso de Canarias vuelve a ser crucial, a la hora de interrogarnos por una contrahistoria, que es lo que hacemos al convocar un diálogo entre tres de los cinco artistas canarios que hemos reunido en esta exposición: Yasmina Pérez desde la intimidad de su serie *Mar de fondo* (2022) donde

un movimiento entre un afuera y un adentro da lugar a cambios, Rafael Arocha en clave más especulativa acerca de la siempre hipotética idea del origen en *Hipótesis* (2015–2022), y Carlos Labrador en *La ciudad imprecisa* (2019–2023) a través de un documentalismo que retrata la zona periférica y popular de la ciudad de Santa Cruz. Aunque con tres aproximaciones diversas a lo fotográfico, todas ellas muestran elementos de naturaleza híbrida y sincrética que desacreditan una visión purista de Canarias y abren la posibilidad de pensar este contexto como un nudo de encuentros, disonancias y entrecruzamientos complejos.

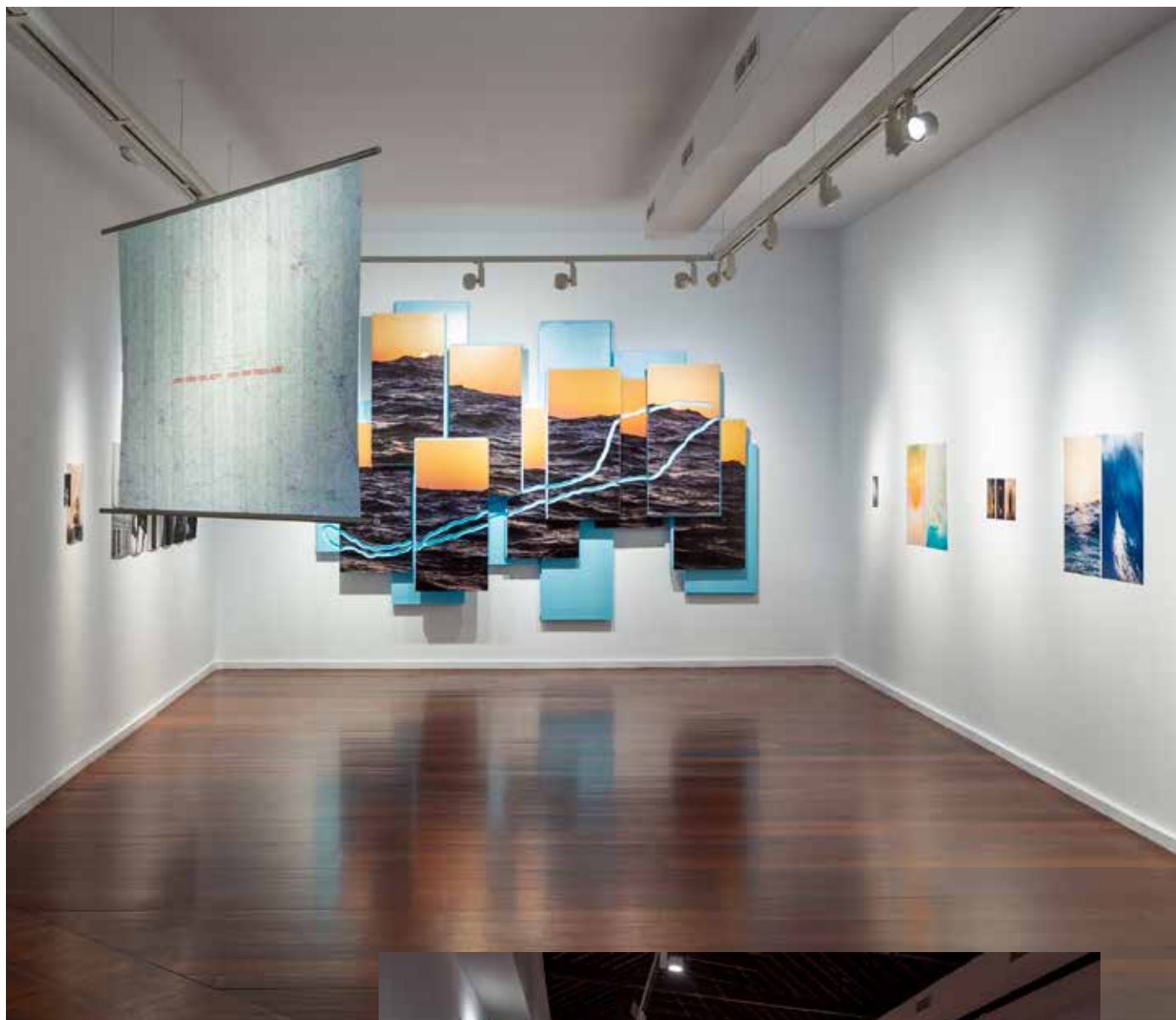
La idea de la pureza ha sido más bien la justificación de proyectos reaccionarios para imponer los valores culturales del estado-nación, estando detrás de la voluntad imperialista que dio lugar a conflictos como el Desastre de Annual (1921) donde se dieron escenas de resistencia popular recogidas por Ro Caminal en *De cuervos y cabras* (2022) a través de una serie de fotomontajes inspirados en versos Imrazam, la tradición oral épica de la zona del Rif; o la representación del poder nacional, analizada por Ignasi Prat en el proyecto de arqueología de la imagen *En lugar preferente* (2015–2017) que da cuenta de los retratos pictóricos de Felipe VI y los espacios que los enmarcan. Del mismo modo, es la falsa creencia en una pureza étnica o racial lo que está detrás de la mirada exotizante del turista occidental que visita África, como ha abordado Lurdes Basolí en *BLANK* (2017–2021) desde un trabajo crítico de retrospección en un álbum familiar con la intención de descolonizar su mirada.

El rechazo del purismo en la fotografía ha permitido la entrada desde hace ya muchas décadas, de elementos de impureza formal como el uso de materiales de archivo y álbumes familiares, como es el caso también de *El tercer viaje a Chapelco* (2020) de Diego Ballestrase, que parte de unas diapositivas realizadas por sus padres durante dos viajes a la Patagonia argentina y un tercero que realiza el propio artista –y nosotros mismos– al observar estos materiales y visitar dichos espacios. De alguna forma, la aproximación a estas fotografías permite al artista realizar un viaje psicoanalítico que atraviesa como un haz de luz cada fotografía translúcida, como si de ese material estuviera hecha la memoria que retiene elementos a la vez que los mezcla. Sin duda los imaginarios geográficos han estado ligados a la

historia de la fotografía, incluso antes de que esta fuera patentada por Daguerre.

Fue el caso de las linternas mágicas, precursoras de la imagen fotográfica fija y la experiencia cinematográfica, que reproducían mayoritariamente representaciones de ciudades del mundo en un material translúcido, como los de una diapositiva. Fue el caso de la linterna conocida como *Mondo Nuovo* que se expandió por Italia a mitad del siglo XVIII, tomando el título de la famosa carta *Mundus Novus* presumiblemente escrita por Amerigo Vespucci a principios del siglo XVI. Esos nuevos mundos, nos hablan de otras posibilidades cosmológicas, como la de Elena Sol en el proyecto *Myrias* (2015–2019) que, desde una metodología arqueológica, e implicando tanto a la civilización como a la naturaleza, aborda la idea de mirada, es decir, lo incalculable del universo a través de imágenes que ejercen la función de objetos históricos nuevos y donde el tiempo se funde con el espacio.

La representación del territorio y la idea misma de territorio es una construcción cultural que la fotografía, como hemos indicado, ha explorado desde sus inicios, al igual que el cine. Podríamos decir, que los nuevos mapas o la geostética se manifestó en el siglo XX mayoritariamente a través de la fotografía y el audiovisual, siguiendo una idea de Fredric Jameson (Jameson, 1992). Daniel L. Fleitas explora en *Vistas* (2015–en proceso) este universo de imágenes que configuran lo que reconocemos como paisaje, unos imaginarios que en Canarias a menudo se asocian a la idea del paraíso en tanto que destino turístico, utilizando una determinada estética ligada al consumo. Pero es inevitable percibir en estas imágenes los ecos de referencias fotográficas como la de Evelyn Hofer, fotógrafa alemana migrada a España y luego a México, que supo leer en los cafés italianos de Nueva York los rastros de esa transculturalidad originada por la diáspora (*Little Italy, Mulberry Street, New York, 1965*). Precisamente, la artista y cineasta italiana residente en Nueva York, Marina Sagona, nos presenta en *Cous-Cous* (2021) un conjunto de imágenes familiares filmadas en Trípoli, a las que se les superpone una doble narrativa: por un lado, una receta de couscous entonada en voz en off por su padre, a modo de melodía, y por el otro un texto en inglés que nos revela la complejidad de delimitar el origen, porque si somos tránsito oceánico también somos, entonces, *transculturales*.



This exhibition invites us to imagine the Canary Islands as a node of complex encounters, dissonances and intersections, opposed to the imperialism and cultural imposition of the conventional values of the nation-state, yet at once distanced from neoliberal multiculturalism. From this symbolic and physical port, a range of hybrid and diverse photographic formats coming from multiple contexts, both local and international, have been selected through a call for the 17th Tenerife Photography Biennial–Fotonoviembre 2023. At the same time, the idea is to reinstate a narrative about the journey or voyage that, beyond the trite logic of tourism, should be acknowledged as an age-old phenomenon that has always been inflected by colonial problems and geopolitical struggles, but also as an engenderer of imaginaries, shared mythologies and personal memories. The artistic projects on exhibit here expand their cultural significations beyond the confines of a centralized, exoticizing and essentialist horizon, and also rethink a plural us from a position of openness, because if we are oceanic transit then we are also, *in consequence, transcultural*.

In civilizations without boats, dreams dry up,
espionage takes the place of adventure,
and the police take the place of pirates.

—Foucault, *Of Other Spaces*, 1967

Ports are complex places associated with transit and exchange on many different levels: economic, of course, but also of memories and imaginaries. Commodities are offloaded in ports, but so too are stories, cultures and diverse forms of learning and knowledge. Ports are open to difference, to the unknown and, for that very reason, to surprises. Port cities are porous by definition

and a history of the world could well be written with ports alone. Thinking about a possible project for Fotonoviembre's *Atlántica Colectivas* section, we were encouraged to set sail on this ocean and to put together an exhibition from a port logic, picking up along the way different proposals with hybrid and diverse photographic formats that give an account of the state of being in transit, of *inbetweenness*, of being “between two shores” that defines the idea of culture we wish to defend.

Something of this would seem to underlie the photo that welcomes visitors to the exhibition, Alfred Stieglitz's iconic image *The Steerage* (1907) which in itself represents a transit between the deck of a ship and dry land. But this work also epitomizes the transition away from “the painterly” towards so-called “direct photography”, as if this coming to shore also symbolized the arrival of a new aesthetic in photography, completely unprecedented at the time, which could only be accepted with an attitude of openness. In Stieglitz's photo, like Chaplin's *The Immigrant*, the idea of integration is brought into play, because the immigrant is someone who not only “adapts” but also brings something new with them, maybe even the key to a transformation of society or its very refoundation. As Bertolt Brecht had argued, “exile is the best possible school for dialectics. Refugees are the sharpest dialecticians. They've become refugees as a result of changes, and they spend all their time studying changes” (Brecht, 1937). In *Descentrar un centro* [Off-centring a Centre, 2021] the artist Marta Bisbal explores the possibility of re-founding a transcultural society by means of the ancient Roman ritual which, according to Plutarch, consisted in newcomers to the city casting a handful of soil from their homeland into the *mundus*, the pit at the exact centre of the new city they were going to settle.

But it goes without saying that our intention here is not to romanticize the voyage and the complexity of port life, and much less to dress them in nostalgia. Precisely for this reason, in *À Valparaíso 1963/2013* (2013–2023) an audiovisual work by Elo Vega and Rogelio López Cuenca, the images filmed by Joris Ivens, now almost fetishized and to a certain extent interpreted as a form of aestheticization of poverty, are replaced by new symphonies of images of the same city in the present, albeit also using the creative possibilities

of *décalage* with the text written by Chris Marker on that occasion. The result evinces the continuity of some urban realities in Valparaíso, already in existence before the arrival of the dictatorship, together with current ways of life, transformed by its condition as a port city and its inclusion within geopolitical dynamics.

Nor can Elke-Andreas Boon's take on the openness of the boat in *Ship* (2015) be accused of idealized. The boat as a symbol of openness was considered in those terms by Charles Baudelaire and Arthur Rimbaud, perhaps because of its "intoxicating" ability to disclose other ways of existence that captivated the fantasy of the Romantics. Instead, what we find here is a cargo ship that has little to do with a search for the exotic. In fact, the work calls to mind Allan Sekula's research in *The Forgotten Space* (2010), in which he reminds us that the ocean is also a discreet place through which the thalassocracy of world capital flows. Furthermore, in Elke-Andreas Boon's triptych there is almost a reference of the play of waves that resonates with J. M. W. Turner's rough seas, as well represented in his work depicting slaves being thrown overboard a slave ship in the high seas (*The Slave Ship*, 1840). Summoning a narrative with an oceanic undercurrent necessarily means plunging ourselves into deep water in search of the traces of colonialism and the keys to conjure a negative of history or counterhistory as the author Paul Gilroy does in his *Black Atlantic* (Gilroy, 1993).

The Canary Islands are unquestionably a crucial context when it comes to elaborating a critical narrative in this regard since, as we are well aware, modernism's project of colonial expansion incorporated the Canaries not only in the route of Columbus's first voyage to America, but also in the project of conquest in three phases: Granada, Canaries and America. Arnau Blanch's site-specific installation *3723 millas* [3723 Miles, 2021–ongoing] shows a small part of a vast series of photographs taken during a crossing of the Atlantic from the Canaries to America, in which the artist reflects on the idea of conquest associated with the conflict of the figure of the photographer inasmuch as a conquistador of landscape and the debate around photography as an extractivist practice. That being said, in our desire to dig deep, we ought to ask ourselves whether this project of conquest is entirely finished or not.

Once again, the case of the Canaries is critical when it comes to questioning a possible counterhistory, which is precisely what we do when convening a dialogue between three of the five artists from the Canaries who are taking part in this exhibition: Yasmina Pérez from the intimacy of her series *Mar de fondo* [Groundswell, 2022] in which a movement between inside and outside gives rise to changes; Rafael Arocha in a more speculative tone on the always hypothetical idea of origin in *Hipótesis* [Hypothesis, 2015–2022]; and Carlos Labrador in *La ciudad imprecisa* [The Imprecise City, 2019–2023] through a documentalist portrayal of the outskirts of the city of Santa Cruz. Though each one approaches photography from a different tack, all three engage with hybrid and syncretic elements of nature that disavow any purist vision of the Canaries and open up the possibility of thinking this context as a node of complex encounters, dissonances and intersections.

The idea of purity has often been proffered as justification for reactionary projects which wish to impose the cultural values of the nation-state, as in the case of the imperialist drive that instigated conflicts like the Battle of Annual in 1921 which produced the scenes of popular resistance used by Ro Caminal in *De cuervos y cabras* [Of Crows and Goats, 2022] through a series of photomontages inspired by Imrazam verse, the epic oral tradition from the Rif region; or the representation of national power, analysed by Ignasi Prat in his archaeological investigation of the image *En lugar preferente* [Place of Honour, 2015–2017] which gives an account of the painted portraits of King Felipe VI and the spaces in which they are framed. Likewise, it is the false belief in ethnic or racial purity that underpins the exoticizing gaze of the Western tourist who visits Africa, as examined by Lurdes Basoli in *BLANK* (2017–2021) from the optic of critical retrospection in a family album with the intention of decolonizing the gaze.

The rejection of purity in photography has, for many decades now, facilitated the introduction of elements of formal impurity like the use of archive materials and family albums, as is also the case of *El tercer viaje a Chapelco* [The Third Trip to Chapelco, 2020] by Diego Ballestrasse, whose point of departure is a number of slide photos taken by his parents during two trips to Patagonia in Argentina and a third trip made by the artist himself—and us—when observing

these materials and revisiting those places. Somehow, by engaging with these photos the artist is able to set out on a psychoanalytic journey that crosses through each translucent photograph like a shaft of light, as if the memory were made from this material which retains elements while at once mixing them. There can be no doubt that geographic imaginaries have always been associated with the history of photography, even before it was patented by Daguerre.

This was the case of magic lanterns, forerunners of the fixed photographic image and the cinematographic experience, which mostly reproduced representations of cities of the world in a translucent material, similar to a slide. We have the example of the lantern known as *Mondo Nuovo* which became popular throughout Italy in the mid-eighteenth century, taking its name from the title of the famous letter *Mundus Novus* presumably written by Amerigo Vespucci in the early-sixteenth century. These new worlds speak to us of other cosmological possibilities, like the one offered by Elena Sol in the project *Myrias* (2015–2019) which, from an archaeological methodology and engaging both with civilization and nature, addresses the idea of the myriad, which is to say, the countlessness of the universe through images that operate as new historical objects and where time and space become one.

The representation and the very idea of the territory is a cultural construct that, as we have said before, photography, just like film, has explored ever since its beginnings. We could say that the new maps or geo-aesthetics of the twentieth century mostly took the form of photography and audiovisuals, following Fredric Jameson's idea (Jameson, 1992). In *Vistas* (2015–ongoing) Daniel L. Fleitas explores this universe of images that shape what we now recognize as landscape, imaginaries that in the Canary Islands are often associated with the idea of paradise insofar as a tourist destination, leaning heavily on a certain aesthetic grounded in consumerism. Yet it is inevitable to perceive in these images the echoes of photographic references like those of Evelyn Hofer, the German photographer who emigrated to Spain and then to Mexico, who knew how to read the traces of the transculturalism created by the diaspora in Italian cafés in New York (*Little Italy, Mulberry Street, New York*, 1965). Precisely, in *Cous-Cous* (2021) the New York-based Italian artist and filmmaker, Marina Sagona,

NOTICES TO MARINERS

ENTONCES, TRANSCULTURALES

presents us with a set of family images filmed in Tripoli, over which she superimposes a double narrative: on one hand, a recipe for couscous recited by her father off screen, almost like a melody, and, on the other, a text in English that discloses the complexity of delimiting the origin, because if we are oceanic transit then we are also, *in consequence, transcultural*.



Alfred Stieglitz
The Steerage, 1907
Colección Ordóñez-Falcón
de Fotografía
TEA Tenerife Espacio de las Artes
Cabildo Insular de Tenerife



Evelyn Hofer
**Little Italy, Mulberry Street,
New York**, 1965
Depósito de la Colección
Ordóñez-Falcón de Fotografía
TEA Tenerife Espacio de las Artes
Cabildo Insular de Tenerife

ARNAU BLANCH

Seres humanos, seres mitológicos, bárbaros, salvajes, primitivos, razas inferiores, *homo monstruosos*... Son algunas de los imaginarios con los que la cultura occidental ha tratado de explicar la existencia de tantos y tan diferentes pueblos y culturas. Las distintas representaciones utilizadas a lo largo del tiempo para referirse a los «los otros», revelan la historia de su «descubrimiento» y conquista. *3723nm* es un proyecto que reflexiona sobre la figura histórica del conquistador y el paisaje conquistado a través de las millas recorridas por Cristóbal Colón en su primer viaje a América. A su vez, pretende abordar el conflicto del fotógrafo como conquistador del paisaje, que utiliza su cámara para explorar y descubrir nuevos lugares, personas y culturas, convirtiéndose en un aventurero o explorador que conquista lo desconocido. Una forma de poseer lo ajeno, de extirpar una parte de los otros dejando poco o nada como intercambio. El mismo romanticismo con el que la historia ha dado forma a la figura del conquistador, al fotógrafo se le adjudican unos valores de aventurero, de coraje y valentía. Versión moderna de los escribanos que dan fe de lo visto y legitiman una visión sobre el otro que llevan a su tierra como una verdad inapelable.

3723nm

25 fotografías

Impresión digital sobre papel e intervención *site-specific*

Dimensiones variables

2021-en proceso





CARLOS LABRADOR

En la periferia de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife surgen los denominados «barrios de urbanización marginal» en la primera mitad del siglo xx, situados en las escarpadas pendientes de las laderas del macizo de Anaga. Estos asentamientos, se originan a partir de la división de fincas rústicas improductivas en pequeñas parcelas, localizadas generalmente en zonas de difícil acceso. Se trata de un urbanismo en constante evolución y se desarrollan al margen de las normas y disposiciones que regulan cada metro cuadrado de la ciudad ordenada. La trama urbana no es reconocible, formada por un laberinto de calles estrechas y escaleras interminables que dificultan los asuntos de la vida cotidiana. Las viviendas son precarias, autoconstruidas, en continuo crecimiento en altura, según las necesidades personales y condiciones socio económicas de sus moradores. Desde la ciudad ordenada, estos asentamientos son ampliamente visibles: se perciben como un mosaico heterogéneo formado por las fachadas de las construcciones que se apiñan unas encima de otras en las laderas de Anaga.

Este proyecto es una aproximación a la ciudad de Santa Cruz, a los lugares que permanecen ocultos, a los que no se accede si uno no habita allí. Lugares que se encuentran en los márgenes, tanto físicos como sociales, pero que tuvieron una importancia destacada en el crecimiento de la ciudad, facilitando el acceso a una vivienda económica a la población inmigrante procedente del interior de la isla y del resto del Archipiélago.

La ciudad imprecisa
19 fotografías
Impresión digital sobre papel
Dimensiones variables: de 30 x 20 cm a 100 x 66 cm
2019-2023

ENTONCES, TRANSCULTURALES



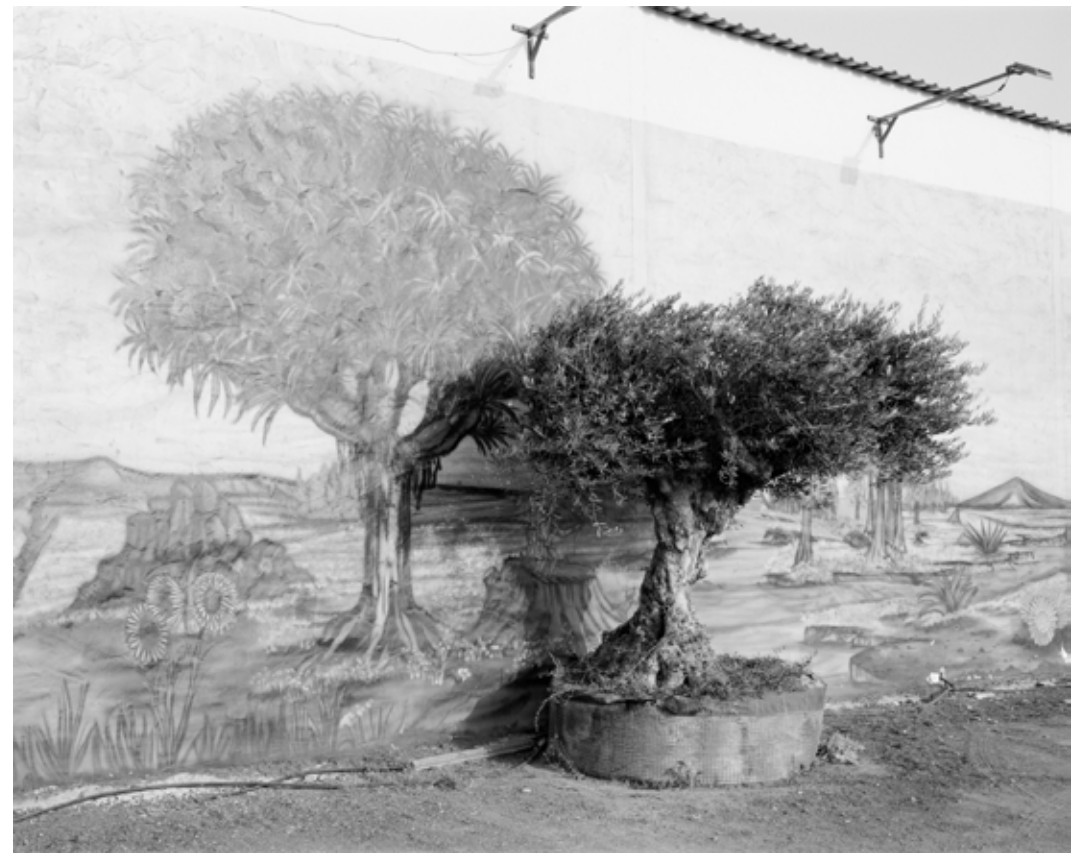
FOTONOVEMBRE 23



DANIEL L. FLEITAS

Vistas es una serie de fotografía analógica que investiga cómo resuena el paisaje dentro de nosotros, cómo nos representa y cómo nos apoderamos de su imagen. Ubicando estos síntomas decisivos en espacios que estaban vacíos donde se colocaron carteles, vinilos, cuadros, pegatinas o dibujos para embellecer, decorar o darle una identidad a ese lugar. En estas imágenes se forman dobles paisajes, donde interviene un paisaje con otro –una representación de la representación– dando como resultado un nuevo paisaje. El trabajo no se centra en dar una respuesta, sino en compartir una conversación de cómo se comporta el ser humano con su entorno.

ENTONCES, TRANSCULTURALES



132



FOTONOVEMBRE 23

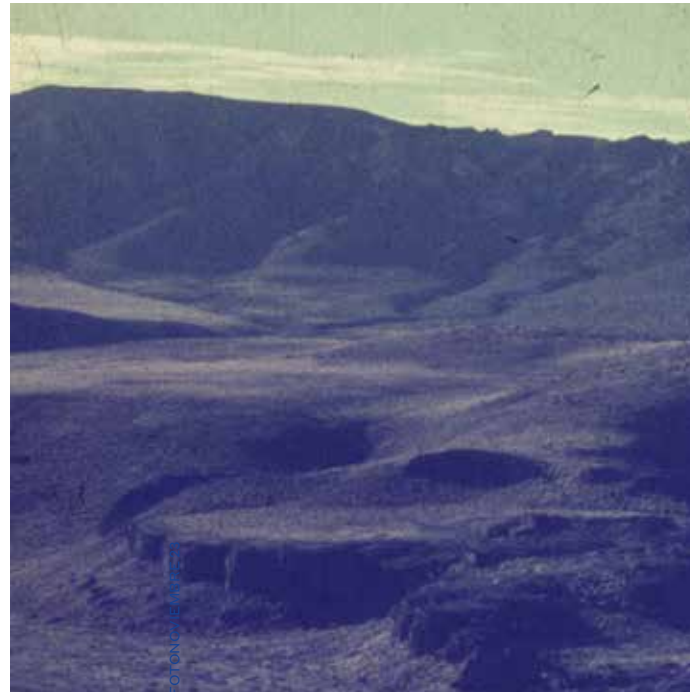
Vistas
2021-2023
8 fotografías
Fotografías analógicas sobre papel



DIEGO BALLESTRASE

El punto de partida de este proyecto se halla en unas diapositivas realizadas por mis padres durante dos viajes a la Patagonia argentina. El primero durante el viaje de su luna de miel, en 1969. El segundo, diez años más tarde, cuando yo tenía cinco años, junto con mis padres y hermanos. El «tercer viaje» al que alude el título sucede desde el presente, a través de estas fotografías. A través de este proyecto trato de contemplar las fotografías como quien utiliza un telescopio del revés. Es de este modo como descubro que es posible alcanzar la mirada de quienes tomaron las fotografías. En este recorrido inverso, al otro lado de las fotografías, se definen ciertas extensiones insospechadas, los lugares que fueron habitados en el pasado, desde donde se vislumbran aquellos paisajes en el que quedaron inscritos los anhelos de una unidad familiar poco antes de que se truncaran. *El tercer viaje a Chapelco* también es una invitación a mirar las imágenes desde otro ángulo: una apertura a nuevos espacios dentro de la fotografía en donde se revelan otros modos de relacionarnos con ellas. Es desde esta perspectiva que toda fotografía, más que superficie cerrada de un hecho acontecido, funciona como elemento de mediación y puede revelarse al espectador como puerta de entrada y salida a un infinito trasiego de imágenes.

ENTONCES, TRANSCULTURALES



El tercer viaje a Chapelco
7 fotografías
Impresión digital sobre acetato
80 x 80 cm c/u
2020

FOTONIA, EL IMPACTO



ELENA SOL

«El hombre no tiene naturaleza, sólo historia», expuso Ortega y Gasset. Mientras la naturaleza «simplemente es», nosotros nos encontramos atrapados en la Historia y en el sucederse de nuestros quehaceres. *Myrias* explora los puntos de contacto entre naturaleza y civilización más allá de la ficción moderna que sitúa una frente a otra, y cuestiona mediante su poética visual esa discontinuidad entre el no-tiempo de la naturaleza y la temporalidad humana. Ahora más que nunca, la irrupción de lo real en forma de evento natural ha puesto en evidencia la inutilidad de que sigamos considerando a la naturaleza como exterioridad, socavando hasta los cimientos el poder de la narración humana y fundiendo catastróficamente utopía y distopía en nuestro presente. Este viaje fotográfico a través del tiempo está articulado siguiendo un método de investigación arqueológico en tres fases de trabajo: exploración, representación y revelación.

Myrias, raíz griega de miríada, algo incalculable o que no podemos abarcar, se nos muestra aquí como un recorrido en el que las imágenes ejercen la función de objetos históricos nuevos. Un viaje arqueológico en el que los paisajes del presente, comunes a naturaleza y ser humano, conectan con el Tiempo en toda su magnitud.

Myrias
13 fotografías
Impresión digital sobre diversos soportes, cajas de luz e instalación
Dimensiones variables
2015-2019

ENTONCES, TRANSCULTURALES



FOTONOVEMBRE 23



ELKE ANDREAS BOON

The triptych *Ship* indicates how a topical theme can be presented meaningfully in a contemporary way. A ship, a wave, a sea are indirectly assigned a topical theme as the interpretation is left open. Although it seems narrative, it transcends any narration and factuality. It is not only about the image of the ship what's more, but the image of a ship can be also, in a sense, treated as a human figure because of its suggestive power. We can read the work as a tableau because it substantive refers to art history. In this case, the works reveals a Turner-like, menacing sea. The detail of the waves is remarkably tactile, lively, and moving, while the anonymous ship full of containers sails on as an unapproachable constant. Stillness and mobility form a unity here.

Elke Andreas Boon's work couples a poetic and escapist imagination with a raw vision on our human condition, both individually and globally. After the beautiful first impression that the works make, a reality slowly filters through and confronts us with a vague uncertainty about the absurdity of being human. The works do not offer solutions; the questions that they raise remain unanswered. However, the layers of meaning and nuances do pile up.

Ship
3 fotografías
Impresión digital sobre lona
110 x 215 cm c/u
2015





ELO VEGA / ROGELIO LÓPEZ CUENCA

La polifonía de *À Valparaíso*, el cortometraje rodado por Joris Ivens en esta ciudad en 1963, su fragmentaria transversalidad y su simultaneidad discursiva invita a un acercamiento que desborda el canónico reparto de papeles entre el emisor y el receptor, entre autores y espectadores. Aquí esa rutinaria subordinación se quiebra.

A diferencia de la común cita que habitualmente se ha hecho de esta película, esto es, seleccionando de entre sus impactantes imágenes, hemos querido prescindir por completo de las mismas para conservar sólo el texto –de autoría de Chris Marker– recurriendo, del mismo modo que en la obra original, a un montaje basado en la asociación poética, en la recurrencia de elementos y alusiones, con una explícita voluntad de recuperar las posibilidades creativas del *décalage* entre imagen y texto, marcando en esa falla la continuidad con la ostensible desconfianza que tanto Ivens como Marker siempre mostraron hacia la supuesta transparencia e inocencia de las imágenes.

Hoy, cuando la tecnología hace posible y nos incita continuamente a la incesante producción de fotografías y vídeos y a su instantánea difusión, precisamos más que nunca las palabras. Y unas palabras, como las de Marker, que se detengan en la condición dialéctica de las imágenes, que superen, desborden y cuestionen su supuesta evidencia, la *verité* de aquello que podríamos llegar a pensar que está «naturalmente» delante de nuestros ojos.

A Valparaíso 1963/2023
Videoproyección con sonido abierto
26' 47" loop
2013-2023





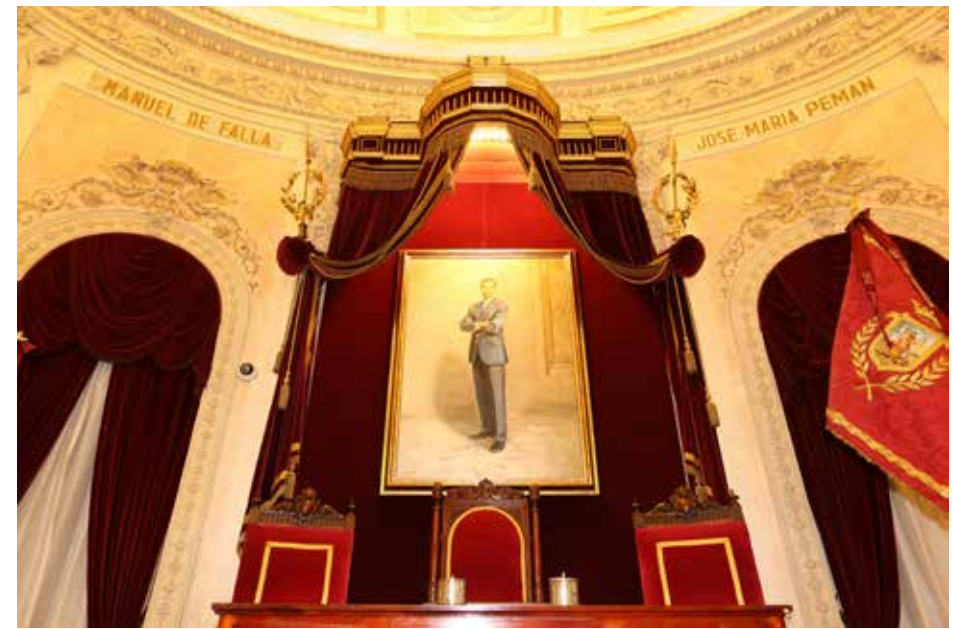
Alrededor de esta ciudad de marnos,
un pueblo de jinetes.



IGNASI PRAT

En lugar preferente toma las tres primeras palabras del artículo 85.2 RD 2568/1986 –aquel que obliga a tener un retrato del rey en los salones de plenos– para poner nombre a un proyecto que utiliza la fotografía como soporte a una actividad de arqueología de la imagen, que se adentra en los consistorios para dar cuenta de los retratos pictóricos de Felipe VI y los espacios que los enmarcan. El trabajo parte con la intención de denunciar la inversión de dinero público en la construcción de una imagen que celebra la imposición de una minoría poderosa sobre la mayoría impotente. En su desarrollo, el proyecto se constituye como contra-relato de poder con la finalidad de dar cuenta de cuestiones como la pervivencia de formas anacrónicas de la representación del poder, de su proceso de producción y de los agentes implicados en la construcción de esta tipología de imágenes. En lugar preferente sigue la senda de una serie de investigaciones iconológicas –*Inventari del retrat polític oficial* (2010-2020), *Cessió temporal* (2017) y *Retrats reals* (2016)– que en su conjunto descubren y testimonian la presencia de imágenes de la tradición iconográfica en el poder político. Estas imágenes están destinadas a circular en el presente pero sobretodo a proyectarse al futuro, allí donde el ruido de la actividad política dejará paso al conciso mensaje que emana de ellas. Partiendo de esta característica como común denominador histórico del retrato del poder, este proyecto y mi actividad en general podría definirse como una arqueología de la posteridad.

En lugar preferente
3 fotografías
Impresión digital sobre vinilo
98 x 65 cm, 200 x 133 cm y 170 x 113 cm
2015-2017





LURDES R. BASOLÍ

A partir de una doble experiencia personal en el continente africano, Lurdes R. Basolí propone con *Blank* un trabajo de descolonización de la mirada del turista, poniendo sobre la mesa los «viajes a tribus» en la actualidad. La fotografía apunta ciertos modos de representación fotográfica del pueblo masái utilizados por los viajeros occidentales, que perpetúan unos estereotipos que se construyeron en la época colonial y se forjan ahora a partir de la distinción entre un «ellos» y un «nosotros», hecho que fomenta relaciones jerarquizadas y la falsa dicotomía entre África y Occidente, primitivos y civilizados, negros y blancos.

La artista parte del álbum del viaje de *safari* que realizó en 1998 por Kenia y Tanzania con su familia, siendo ella adolescente. Consciente ahora del carácter potencialmente hegemónico de la mirada y teniendo como horizonte el «contrato civil» de la fotografía del que habla Ariella Azoulay, la fotógrafa contrapone su álbum doméstico a la conversación visual mantenida por WhatsApp desde 2017 con Kimotonge Mayoni, un amigo masái de Kilimanjaro y protagonista de un retrato de grandes dimensiones de la exposición, quien obtiene un beneficio económico por la exhibición de esta obra cuando la artista lo hace. A diferencia de las fotografías del álbum familiar, monológico, las imágenes intercambiadas responden a un principio dialógico, donde los puntos de familiaridad y extrañeza fluyen en dos direcciones. La exposición se activa definitivamente con una pieza gráfica: una serie de hashtags extraídos de cuentas de Instagram de turistas, que emanan el racismo inconsciente con el que vemos al Otro en nuestros *safaris*.

Blank

Impresión digital sobre vinilo, impresión sobre papel y álbum familiar original
Dimensiones variables
2017-2021



MARINA SAGONA

Cous-Cous is a dual-channel audiovisual installation. On the right side of a split screen appears an assembly of family footage shot in Tripoli in the early '60s, over which my father's voice explains his couscous recipe in Italian. While he talks about the recipe, an English text appears on the left side of the screen. This text is not the translation into English of my father's recipe, but rather a sort of emotional decoding of it. Using an imaginary dictionary, I translate his culinary love into a different conversation. The Italian voice over of my father serves as a sort of musical score in order to convey passion. It might as well be in Arabic, or any other language and it is not meant to be translated or subtitled.

is the means of communication



an emotional dictionary



Always home.



Cous-Cous
Videoproyección (8 mm film transferido a digital), con sonido abierto
6' 17" loop
2021

incredible meals



MARTA BISBAL

Este proyecto propone descentrar y modificar el centro geográfico de Catalunya, el cual está situado en Pinós y señalado con una rosa de los vientos esculpida en piedra, de aspecto casi inamovible. En este sentido, pone en cuestión cualquier noción de centralidad a través de una acción simbólica que comporta no solo el desplazamiento de la localización de un centro, sino también la alteración de su propia composición de la materia, es decir, de la estructura del suelo que lo conforma. Si bien se inspira en el ritual fundacional *mundus*, una tradición etrusca utilizada en la fundación de las ciudades romanas, que consistía en excavar un hoyo donde cada uno de los nuevos pobladores depositaba tierra de su lugar de origen, a la vez tiene la intención de desviarse de forma expresa de la coordenada que determinaba su ubicación: la intersección de los ejes norte-sur y este-oeste. Se trata, por tanto, del establecimiento de un nuevo espacio, creativo y fecundo, constituido a través de aportaciones de tierras de procedencias diversas: periféricas, marginales, descentradas. En definitiva, esta acción-ritual subvierte un centro del territorio y reivindica la creación de otros lugares alejados de los puntos referenciales, los cuales se han establecido por convenciones que, en último término, son tanto ficticias como representación del *statu quo* dominante.

Acción performativa y participativa realizada y editada en formato de publicación en el marco del festival Errant. Itineraris d'art i pensament, comisariado por Jesús Vilamajó y organizado por el Institut d'Estudis Ilerdencs (17/07/2021).

Descentrar un centro
Impresión digital sobre papel
100 x 164 cm
2021-2023

ENTONCES, TRANSCULTURALES



FOTONOVEMBRE 23

A large topographic map is displayed on a wall, showing terrain contours, roads, and water bodies. Two red coordinate labels are overlaid on the map. The map is mounted on a dark metal frame. To the left, a portion of another artwork is visible, featuring a dark, textured surface with a bright blue line and orange rectangular elements.

UTM31N - ETRS89: 378593 - 4632773 UTM31N - ETRS89: 378829.6 - 4632887

RAFAEL AROCHA

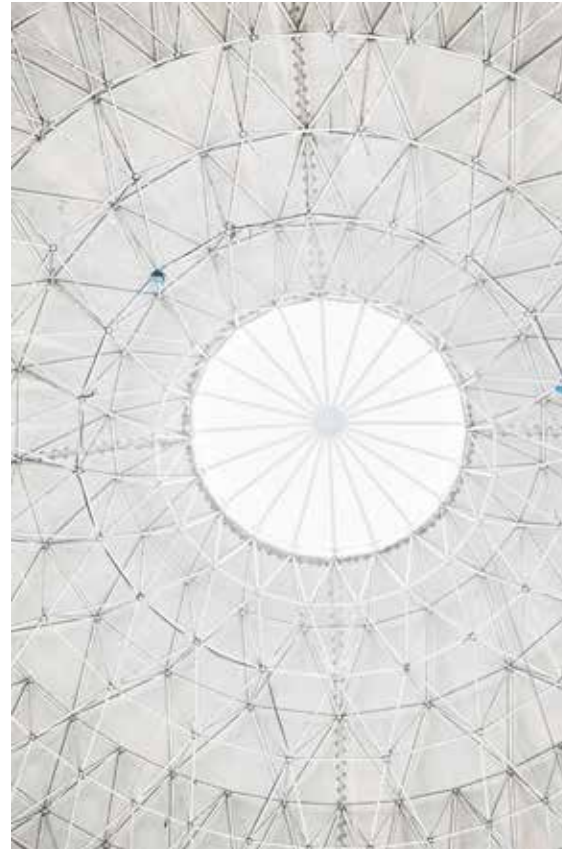
La riqueza simbólica que alberga el patrimonio aborigen y el significado de muchas de las prácticas y rituales asociadas a los antiguos habitantes de las Islas Canarias son, en muchos casos, una incógnita. Este trabajo, dividido en diferentes capítulos, se formula como una serie de dispositivos de carácter especulativo que interpelan nuestra relación con los relatos preestablecidos haciendo nuevas lecturas del imaginario colectivo. El medio fotográfico es usado en este proyecto para cuestionar la veracidad y certidumbre de las narrativas imperantes proponiendo el acontecimiento histórico como un hecho incierto. Desde esta condición de maleabilidad una práctica fotográfica vinculada a lo arqueológico se propone explorar las posibilidades que tiene un relato alternativo para influir en creencias y expresiones comunes. El anhelo de esta serie de especulaciones no es más que sugerir la capacidad de cada individuo para generar nuevos mitos, nuevas certidumbres insinuando así la fragilidad con la que las creencias y los relatos que definen la identidad cultural pueden ser contruidos. Ambas tienen en común haber sido realizadas en un lugar de encuentro, de convivencia, de rituales. Por un lado, la cueva como espacio paradigmático de la sociedad aborigen y, por otro, el centro comercial como territorio de los ritos contemporáneos, como «cueva» donde se refugia la sociedad grancanaria en la colonia capitalista global.

Hipótesis
20 fotografías
Dimensiones variables
2015-2022

ENTONCES, TRANSCULTURALES

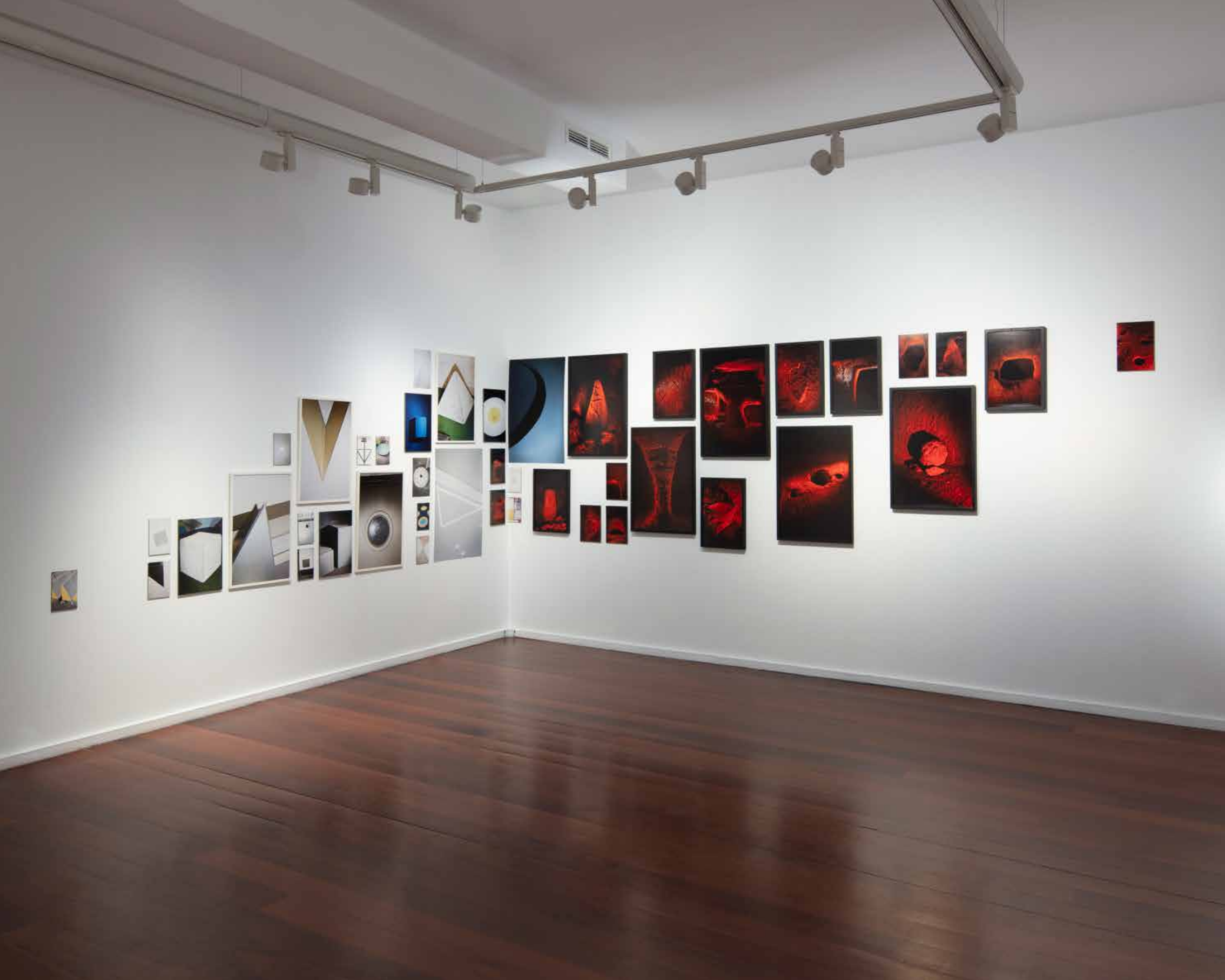


168



FOTONOVEMBRE 23

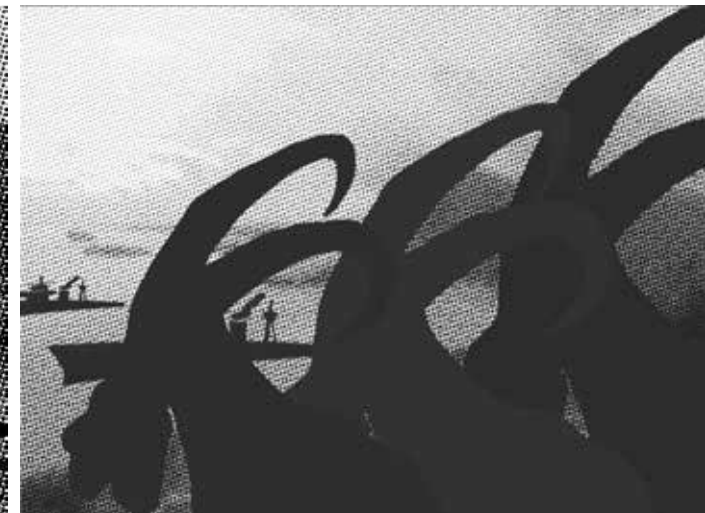
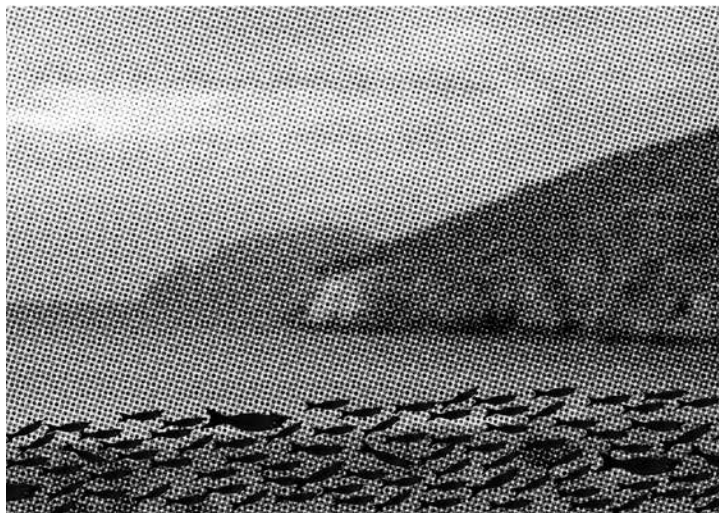




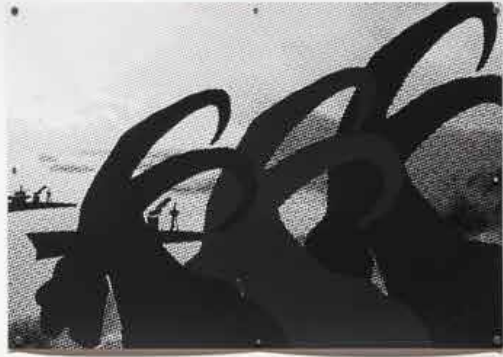
RO CAMINAL

Inspirado en versos *Imrazam* –la tradición oral épica de la zona del Rif– el trabajo supone una revisión de la historia contemporánea de España. El Desastre de Annual (1921) en el Protectorado Español del Norte de Marruecos, tuvo grandes repercusiones, principalmente en la metrópoli, propiciando el golpe de estado de Primo de Rivera, la creación de la Legión y el auge de los militares africanistas que facilitó el posterior golpe de estado del General Franco. También conllevó el subsiguiente bombardeo indiscriminado con armas químicas sobre la población rifeña. Si bien el relato de la historia oficial de nuestro país hace hincapié en las numerosas pérdidas españolas en la contienda, esta omite cualquier referencia al uso de armas químicas sobre la población civil. Hoy en día, ninguna disculpa oficial ha sido pronunciada al respecto.

Sobre fotografías intervenidas de los principales escenarios de la resistencia al imperialismo español, los dibujos con figuras zoomorfas superpuestas hacen referencia a la crueldad y violencia de la contienda por ambas partes y al coraje del colonizado, grupos de campesinos armados, frente al ejército de un estado europeo. Los dibujos hacen referencia también al temor y la impotencia que provocó la aviación española en la población rifeña, que los percibían como hordas de cuervos letales. Las imágenes traducen y elaboran visualmente los versos rifeños sobre los escenarios de la contienda desprovistos de toda figura humana, enfatizando así la deshumanización implícita en toda guerra.



De cuervos y cabras
4 fotografías intervenidas
Impresión digital sobre papel
100 cm x 70 cm c/u
2022



YASMINA PÉREZ

Mar de fondo es un proyecto íntimo y personal que presenta imágenes tomadas a partir del regreso de su autora, Yasmina Pérez Molina, a Gran Canaria, donde nació y creció, tras más de diez años lejos de su lugar de origen. *Mar de fondo* se define como cambio en las aguas, y esta idea de movimiento está muy presente en las imágenes. Existe una combinación constante en las imágenes, tomadas a lo largo de cuatro años, entre aquello cercano que conecta a la autora con sus orígenes con aquello de fuera que atrae y alimenta su mirada. Se trata de un proyecto que contiene el deseo de fotografiar lo que se siente y no se dice, lo que se ve y no puede tocarse. *Mar de fondo* explora, a través de la captura en imagen de gestos cotidianos, la sensación de transformación y movimiento, la evolución de los vínculos. Tras las imágenes de *Mar de fondo* existe una reflexión silenciosa acerca del peso de los afectos, la construcción de nuestros recuerdos, la forma en la que convertimos espacios en lugares y viceversa. En este proyecto afloran el amor, la nostalgia y la belleza de lo natural.

ENTONCES, TRANSCULTURALES



Mar de fondo
36 fotografías
Impresión digital sobre papel
10 x 15 cm c/u
2022

FOTONOVEMBRE 23



Ana Teresa Ortega

Florencia Rojas

Marcelo Brodsky

Eli Cortiñas

Pedro Torres

ARTISTAS EN SELECCIÓN

ANA TERESA ORTEGA

CON ADIVINACIONES DEL AMOR, CONSTRUÍA TU ROSTRO. ARQUITECTURAS CÓMPLICES 1939-1999

Visibilizamos espacios donde tuvo lugar una posible trama de desapariciones infantiles y robos de bebés.

Durante la dictadura franquista y hasta entrada la democracia, un número inmenso de niños y niñas fueron sustraídos: separándolos de sus madres en las cárceles en un primer momento y simulándose su fallecimiento en las maternidades en etapas posteriores.

Este crimen se produjo por motivos eugenésicos, políticos, ideológicos, morales, religiosos, sociales, económicos y de género. Tuvo lugar en cárceles, maternidades, centros de internamiento, y en cualquier otro establecimiento donde las mujeres más vulnerables pariesen.

Fue perpetrado con la participación activa del Estado en un primer momento, legalizado mediante la aprobación de decretos y leyes. Posteriormente, con actuaciones que implican consentimiento y ocultación, permitiendo su continuidad hasta entrada la democracia, a través de entidades y personas que formaban parte de las instituciones del Estado directamente herederas del régimen anterior: sanitarias, religiosas, y funcionariado de toda índole.

Siempre se ha negado la debida protección a las víctimas y haciendo caso omiso de los crímenes, lo cual se refleja en las escasísimas investigaciones o, cuando las ha habido, en su archivo masivo, generalmente por prescripción. Sin embargo, el Derecho Internacional de Derechos Humanos considera la desaparición forzada como un delito continuado en el tiempo sobre el cual no puede haber prescripción porque se sigue cometiendo hasta que aparece el desaparecido.

La desaparición forzada de personas es un crimen de lesa humanidad, y debe ser asumida por el Estado como un deber jurídico y este deber todavía está pendiente.

CON ADIVINACIONES DEL AMOR, CONSTRUÍA TU ROSTRO. ARQUITECTURAS CÓMPLICES 1939-1999

182

ANA TERESA ORTEGA

ARTISTAS EN SELECCIÓN

FOTONOVEMBRE 23



WITH LOVE DIVINATIONS, I BUILT YOUR FACE. COMPLICIT ARCHITECTURES 1939-1999

We highlight spaces where a possible plot of child disappearances and baby thefts took place.

During the Franco dictatorship and well into the democratic era, a huge number of children were abducted: first separated from their mothers in prisons and later their deaths faked in maternity wards.

This crime was committed for eugenic, political, ideological, moral, religious, social, economic and gender reasons. It took place in prisons, maternity wards, detention centres and any other establishment where the most vulnerable women gave birth.

It was perpetrated with the active participation of the state at first, legalised through the approval of decrees and laws. Subsequently, with actions involving consent and concealment, it was allowed to continue until the advent of democracy, through entities and individuals who were part of the state institutions that were direct heirs of the previous regime: health workers, religious figures, and civil servants of all kinds.

Victims have always been denied adequate protection and their crimes have been ignored, as reflected in the very few investigations that have been carried out or, when they have been carried out, in their mass archiving, generally due to the statute of limitations. However, International Human Rights Law considers enforced disappearance to be a continuing crime for which there can be no statute of limitations because it continues to be committed until the disappeared person reappears.

Enforced disappearance of persons is a crime against humanity and must be assumed by the State as a legal duty, and this duty is still pending.



FLORENCIA ROJAS

AVENIDA DE LOS POBLADOS, SIN NÚMERO

En *Avenida de los Poblados, sin número*, Florencia Rojas parte de la fotografía analógica para articular una propuesta centrada en la memoria histórica y el patrimonio del solar donde se situaba la antigua cárcel de Carabanchel, derribada en 2008.

El terreno ha sido abordado por estratos: desde el subsuelo en el que se oculta un yacimiento romano, hasta el cielo o tejado de la prisión donde se amotinaron a finales de los setenta los disidentes de la Coordinadora de Presos en Lucha, pasando por la flora silvestre que ha crecido tras el derribo del edificio.

Para diseccionar este espacio tan denso en contenido, la artista ha colaborado con un equipo interdisciplinar formado por la arqueóloga Laura Fernández, la activista Sonia Dorado, la paisajista Tábata Pardo Ruiz y la artista Elisa Pardo Puch.

El proyecto expositivo se compone de una serie de fotografías analógicas en blanco y negro que muestran vestigios del edificio derribado y la flora silvestre que ha crecido de su correspondiente escombros, de algunos documentos cedidos por la COPEL, una pieza de bronce que completa las manos de una Minerva del yacimiento de Carabanchel, una acuarela que especula sobre el Mosaico del mismo yacimiento y un grabado con destornillador representando la planta de la antigua prisión.

AVENIDA DE LOS POBLADOS, SIN NÚMERO



186

FLORENCIA ROJAS

FOTONOVEMBRE 23

AVENIDA DE LOS POBLADOS, SIN NÚMERO

In *Avenida de los Poblados, sin número*, Florencia Rojas draws on analog photography to articulate a project centered on the historical memory and layered heritage of the site once occupied by the former Carabanchel prison, demolished in 2008.

The terrain is approached as a stratified palimpsest: from the Roman archaeological remains buried underground, to the prison rooftop where, in the late 1970s, members of the Coordinadora de Presos en Lucha (COPEL) staged uprisings, and including the wild flora that has taken root since the building's demolition.

To examine this space—dense with symbolic, political, and historical resonances—the artist collaborated with an interdisciplinary team composed of archaeologist Laura Fernández, activist Sonia Dorado, landscape designer Tábata Pardo Ruiz, and artist Elisa Pardo Puch.

The resulting exhibition comprises a series of black-and-white analog photographs depicting remnants of the demolished prison and the wild vegetation that has emerged from its ruins; archival documents contributed by COPEL; a bronze piece completing the hands of a Minerva statue found at the Carabanchel archaeological site; a watercolor speculating on the site's Roman mosaic; and a screwdriver engraving representing the former prison's floor plan.



MARCELO BRODSKY

LA RESISTENCIA AL FRANQUISMO

Me ha costado mucho encontrar imágenes de la resistencia al Franquismo cuando el dictador estaba con vida. La sensación general parece ser que Franco murió en la cama, y no hay muchas situaciones de resistencia que pervivan en la memoria colectiva, más allá del maquis posterior a la Guerra Civil. Me he propuesto investigar y encontrar imágenes de la resistencia al Franquismo en los años sesenta y setenta.

He encontrado algunas en la agencia EFE, en la Fundación Primero de Mayo de Comisiones Obreras, y en el Archivo iconográfico de la Universidad Complutense de Madrid. Hay un rasgo común a la mayoría de estas imágenes, excepto la del recital de Raimon en la Complutense: no se ven los rostros de los manifestantes. Hay miedo. Se ocultan los rostros frente a los caballos con cuadernos y prendas de abrigo, se tapan los ojos de los exiliados españoles en Utrecht para evitar que se los reconozca (así estaban en el archivo), las tomas de las marchas relámpago muestran a los manifestantes de espaldas...

Las imágenes de 1968 muestran a los jóvenes de frente en las calles del mundo. En España los jóvenes salían a las calles, pero se tapaban la cara.

LA RESISTENCIA AL FRANQUISMO

190

MARCELO BRODSKY

ARTISTAS EN SELECCIÓN

FOTONOVEMBRE 23



RESISTANCE TO FRANCOISM

I have had a hard time finding images of resistance to Francoism when the dictator was alive. The general feeling seems to be that Franco died in his bed, and there are not many situations of resistance that remain in the collective memory, beyond the maquis after the Civil War. I have set out to research and find images of resistance to Francoism in the 1960s and 1970s.

I found some at the EFE agency, the Primero de Mayo de Comisiones Obreras Foundation, and the iconographic Archivo de la Universidad Complutense de Madrid. There is a common feature in most of these images, except for the one of Raimon's recital at the Complutense: the faces of the protesters are not visible. There is fear. Faces are hidden from the horses with notebooks and warm clothing, the eyes of Spanish exiles in Utrecht are covered to prevent them from being recognised (that's how they were in the archive), shots of the lightning marches show the demonstrators from behind...

The images from 1968 show young people facing forward in the streets around the world. In Spain, young people took to the streets, but they covered their faces.

ELI CORTIÑAS

HUM HUM HUM

La instalación *Hum Hum Hum* que daba título y comienzo a la exposición, se despoja de cualquier narración lineal diseccionando el lenguaje y reduciéndolo a su expresión más mínima: un tarareo onomatopéyico, unas comillas que resplandecen enunciando un mensaje que nunca llega a materializarse. Cortiñas opera a través de la apropiación de material ya existente, o material genérico adquirido en plataformas de archivo y cuestiona la producción y circulación de imágenes populares y genéricas. Para esta instalación, tomó como punto de partida una icónica grabación protagonizada por el legendario Elvis Presley. En esta singular grabación, disponible en YouTube bajo el homónimo título de *Hum Hum Hum*, somos testigos de un Elvis nervioso e impaciente sometiéndose a un chequeo de sonido previo a uno de sus conciertos. Un técnico de sonido lo incita repetidamente a tararear una serie de notas con el propósito de verificar la calidad del micrófono y sonido en la sala. Cortiñas manipula y extrae estos sonidos ininteligibles, entrelazándolos con la imagen de unas comillas que anticipan algo que nunca llega a concretarse, mientras un robot de aspecto humanoide, modelado a semejanza de Presley, lucha por mantener la sincronización de sus labios. Algunos de estos elementos, se repiten en la sala a modo de sombras en las paredes, revelando la presencia del ser humano —ausente en las obras en su totalidad— pero cuya huella y memoria se manifiestan de manera persistente.

En la sala adyacente, la instalación de vídeo *Siempre le pedí más a la puesta de sol* circula alrededor del fascinante ensayo multidisciplinario *La seta del fin del mundo*, de Anna Lowenhaupt Tsing, que aborda temas como la ecología, la antropología y la historia a través del estudio de las setas. Una de las ideas principales del libro es que las setas son organismos conectores que nos permiten percibir el mundo desde una perspectiva distinta. Las setas nos revelan que los seres vivos no son entidades aisladas y que los ecosistemas son sistemas complejos de relaciones y conexiones. Tsing argumenta que las setas son agentes de la diversidad, capaces de crear nuevas formas de vida y transformar los paisajes.

HUM HUM HUM

194

ELI CORTIÑAS

ARTISTAS EN SELECCIÓN



HUM HUM HUM

The installation *Hum Hum Hum*, which gave title and entrance to the exhibition, strips away any linear narration by dissecting language and reducing it to its most minimal expression: an onomatopoeic hum, quotation marks that gleam while announcing a message that never materializes. Cortiñas works by appropriating pre-existing or generic material sourced from archival platforms, questioning the production and circulation of popular and generic imagery. For this installation, she took as a starting point an iconic recording featuring the legendary Elvis Presley. In this peculiar footage, available on YouTube under the same title *Hum Hum Hum*, we witness a nervous and impatient Elvis undergoing a soundcheck before one of his concerts. A sound technician repeatedly urges him to hum a series of notes to test the microphone and room acoustics. Cortiñas manipulates and extracts these unintelligible sounds, interweaving them with the image of quotation marks that anticipate something that never comes to be, while a humanoid robot—modeled after Presley—struggles to maintain lip-sync. Some of these elements are repeated throughout the room as shadows on the walls, revealing the presence of the human being—absent in the works as a whole—yet whose trace and memory persistently manifest.

In the adjacent room, the video installation *Siempre le pedí más a la puesta de sol* (*I Always Asked More of the Sunset*) revolves around the fascinating multidisciplinary essay *The Mushroom at the End of the World* by Anna Lowenhaupt Tsing, which explores themes of ecology, anthropology, and history through the study of mushrooms. One of the central ideas of the book is that mushrooms are connecting organisms that allow us to perceive the world from a different perspective. Mushrooms reveal that living beings are not isolated entities and that ecosystems are complex networks of relationships and connections. Tsing argues that mushrooms are agents of diversity, capable of generating new forms of life and transforming landscapes.

FOTONOVIEMBRE 23



PEDRO TORRES

ESE FULGOR

Do I dare
Disturb the universe?
—T.S. Eliot

En septiembre de 2017, la sonda Cassini se desintegraba en la atmósfera de Saturno. Mientras lo hacía, seguía enviando información a la Tierra. Puro *glitch*. En algún laboratorio fotográfico, líquidos químicos revelan imágenes tomadas por seres humanos y dejan rastros en la película. Pura abstracción. En el espacio, la luz se abre camino. Frecuencias electromagnéticas cargadas de imágenes. Pura información.

Observar el universo es dejarse impresionar por un tiempo pasado, lento. Una luz que transporta información y permite el futuro construirse sobre los fotones del pasado. En el presente, la materia se transforma con la luz y lo registramos todo. Todo. Representaciones momentáneas del estado transitorio que toda materia está sujeta en su devenir. Imagen también como materia, que se degrada, sedimenta hacia el pasado en soportes que pretenden durar. Huellas dispersas y rastros incompletos, líneas temporales que se abren y se arremolinan. Se entrelazan en el tiempo y en la visión. Aparecen para desaparecer.

Ese fulgor es una exposición que reúne obras de Pedro Torres, acompañadas por dos obras de la Colección COFF. El proyecto es una reflexión sobre la imagen como mediadora de nuestra relación con el entorno y como mecanismo de percepción temporal. Utilizando varios medios y soportes basados en la imagen, las obras invocan desde la abstracción o la supresión de la imagen hacia la pura luz a imágenes muy concretas, pero vistas como resquicios. Las imágenes aquí aparecen como un fulgor, tan necesario como extraño, que descoloca la mirada. Aunque un extrañamiento que, rápidamente, somos capaces de asimilarlo, porque siempre lo hacemos: miramos hasta extenuarnos.

ESE FULGOR

198

PEDRO TORRES

ARTISTAS EN SELECCIÓN

FOTONOVEMBRE 23



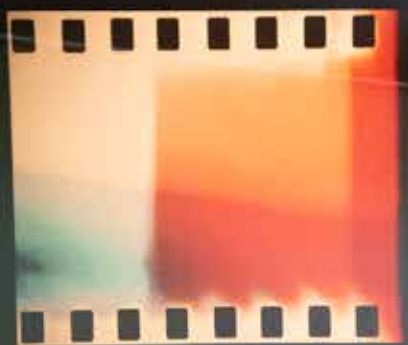
ESE FULGOR [THAT BRIGHTNESS]

Do I dare
Disturb the universe?
—T.S. Eliot

In September 2017, the NASA Cassini probe disintegrated in Saturn's atmosphere. As it did so, it continued to send information back to Earth. Pure glitch. Elsewhere, in some photo lab, chemical liquids reveal images taken by humans and leave traces on the film. Pure abstraction. In space, light makes its way. Electromagnetic frequencies loaded with images. Pure information.

To observe the universe is to be impressed by a slow, past time. A light that carries information and allows the future to be built on the photons of the past. In the present, matter is transformed by light and we record everything. Momentary representations of the transitory state to which all matter is subject in its becoming. Image as matter, which degrades, sediments towards the past on supports that claim to last. Scattered and incomplete traces, timelines that open and swirl. They intertwine in time and in the vision. They appear to disappear.

"Ese fulgor" [That Brightness] is an exhibition that brings together image-based works by Pedro Torres, presented for the first time at the two exhibition spaces of the Fundación MAPFRE Canarias, Spain. The project is a reflection on the image as a mediator of our relationship with the environment and as a mechanism of time perception. Employing various image-based media, the works span from showing very specific images to abstracted ones and their suppression into pure light. The images here appear as a glow, a distant strange brightness. Although a strangeness that we are quickly able to assimilate because we always do that: we look until exhaustion.



DIANA PADRÓN

Diana Padrón es investigadora, docente y curadora. Profesora en la Universitat de Barcelona y miembro del equipo del programa Sant Andreu Contemporani - ICUB / Ajuntament de Barcelona. Ha formado parte de diversos grupos de investigación i+D (Universitat de Barcelona, Universidad Complutense de Madrid) y ha sido profesora invitada en la Università di Padova, Université de Lille y Goldsmiths College - University of London. Ha sido coordinadora de la plataforma On Mediation. Platform on Research and Curatorship y co-editora de la revista *REG/AC* (Revista científica de Estudios Globales y Arte Contemporáneo). Publica habitualmente en diversos medios, editoriales y catálogos de arte. Como curadora independiente ha organizado exposiciones para instituciones como San Martín Centro de Cultura Contemporánea, Centro Atlántico de Arte Moderno, Fundació Mies van der Rohe, Museu Picasso de Barcelona, Centro Galego de Arte Contemporánea, Centro de Arte La Regenta, Casal Solleric - Ajuntament de Palma, Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote y Museo de Teruel, en eventos internacionales como el Festival Loop Barcelona, la 17 Bienal Internacional de Fotografía Fotonoviembre - TEA, la 13 Bienal de La Habana, *Something Else III / OFF Biennale Cairo* y *Talent Latent / 12ª edición del Festival Internacional de Fotografía SCAN Tarragona*, además de en diversas galerías y espacios independientes.

www.dianapadronalonso.com

**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
José Carlos Acha Domínguez
Lope Domingo Afonso Hernández
Yolanda María Baumgartner
Hernández
Carmen Dolores de la Hoz
Guerra
María Candelaria de León Luis
Serafín Mesa Expósito
Beatriz Trujillo Trujillo
Naim Valerio Yáñez Alonso

**EQUIPO DE TEA TENERIFE
ESPACIO DE LAS ARTES**

Director Artístico
Sergio Rubira Gutiérrez

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
Estibaliz Pérez García
Irene Hernández Batista

Área Jurídica
María José Fernández
de Villalta Calamita
Daniel Pérez Díaz

Área Económica
Rosa M. García Luis
Pablo Javier Hernández Pérez

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

Jefe de Mantenimiento
Francisco Cuadrado Rodríguez

Secretaría de Dirección
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)

Técnico de conservación
Alejandro Castañeda Expósito
(Promoción y Desarrollo
de Eventos Canarias S.L.)

Comunicación
Mayte Méndez Palomares
(Metrópolis Comunicación SLU)
Sara Begoña Pérez Márquez

Mediación
Alba Tavío
(A.E.G.B.)
Bárbara Narelys Hernández Calero
(A.E.G.B.)
Joel Peláez Amador
(A.E.G.B.)

Educación
Ana Cruz Vera
(Asoc. Canaria para la
Potenciación del Desarrollo
Social Generación 21)
Carmen Zaida Hernández
Romero
(Asoc. Canaria para la
Potenciación del Desarrollo
Social Generación 21)
Inés Pozo Hernández
(Asoc. Canaria para la
Potenciación del Desarrollo
Social Generación 21)
Joana Carrión González
(Asoc. Canaria para la
Potenciación del Desarrollo
Social Generación 21)

FOTONOVEMBRE 2023

EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Coordinación general

Néstor Delgado Morales
(Conservador de Exposiciones
Temporales)

Administración

Rosa Hernández Suárez

Diseño gráfico y maquetación

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

Asistencia técnica

Emilio Prieto Pérez

SERVICIOS EXTERNALIZADOS

Curadoría

Diana Padrón Alonso

Asistencia al diseño de montaje

Bárbara Narelys Hernández
Calero

Producción

Miu Horemans

Joel Peláez Amador

Coordinación Documentación y Producción

Sara Lima
(Promoción y Desarrollo
de Eventos Canarias SL)
Paula Eslava Jaime

Imagen de la bienal, diseño gráfico y maquetación

Alex Gifreu

Difusión y Comunicación

Mayte Méndez Palomares
(Metrópolis Comunicación SLU)
Sara Begoña Pérez Márquez

Web

Abanico Networks S.L.

Registro

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

Traducciones

Lambe y Nieto

Macarena Burgos Alcaide

Equipos de montaje

Jorge Méndez

Patricia Vara Mora

Humberto Montelongo Segura

Héctor Pinto

Eduardo Hodgson

Beatriz Lecuona

Óscar Hernández

Israel Pérez

Transportes

Tipsa

WPAS

SEUR

Impresión

La Cámara Espacio Fotográfico

Tencolor

Makarográfica

Spicer House

Somos Imagen

Sebastian Birke

Enmarcación

El Cuadro

Cuadros Torres

Tramunt

Enmarcaciones Picasso

Cristasol

Lisman

Seguros

Aon

Pintura

Celso

Vinci Hormigón

AVISO A NAVEGANTES

FOTONOVEMBRE 23

PUBLICACIÓN

Producción editorial

TEA Tenerife Espacio
de las Artes

SERVICIOS EXTERNALIZADOS

Editora

Diana Padrón Alonso

Coordinación editorial

Gilberto González

Diseño y maquetación

BAG

Fotografías de sala

Sergio Acosta

María Laura Benavente

Traducciones

Diana Padrón

Impresión y fotomecánica

Ediciones MIC

Depósito Legal

TF-734-2025

ISBN

978-84-129783-2-2

© de los textos, sus autoras

© de las imágenes, sus autores

© de la edición, TEA Tenerife

Espacio de las Artes, 2025

PATROCINIO

Fundación Mapfre Canarias

COLABORAN

Ayuntamiento de Santa Cruz
de Tenerife

Gobierno de Canarias

Institut Ramon Llull

Museo Municipal de Bellas Artes
de Santa Cruz de Tenerife

AGRADECIMIENTOS

La comisaria de *Atlántica*
Colectivas quisiera agradecer el
trabajo conjunto de los equipos
de Tenerife Espacio de Las Artes,
del Centro de Fotografía Isla
de Tenerife y del Gobierno de
Canarias (incluido el trabajo del
equipo de montaje dirigido por
José Otero), el asesoramiento
técnico de Andre Shiraiwa
Cruz, el cuidado del diseñador
Alex Gifreu, la participación de
todos los artistas y su esfuerzo
para estar presentes, así como
la implicación profesional de
Barbara Narelys Hernandez, Joel
Pelaez y Miu Horemans.

TEA
tenerife espacio de las Artes



CENTRO
DE FOTOGRAFÍA
ISLA DE TENERIFE

FN23
FOTONOVEMBRE 2023

www.fotonoviembre.org

