

MITOS
DEL FUTURO
PRÓXIMO

MYTHS
OF THE NEAR
FUTURE

Mitos del Futuro Próximo Myths of the Near Future

Laura Vallés Vilchez (ed.)

7/11/2019 - 8/3/2020

9	«Unos días maravillosos». Posrepresentación y curaduría <i>Laura Vallés Vilchez</i>	
31	'Having a Wonderful Time'. Curating After Representation	
53	Ludovica Carbotta	
57	Ahlam Shibli	
61	Antonio Menchen	
	La cancha de tenis y las pantallas	63
	<i>Mariano Mayer, Antonio Menchen</i>	
	The Tennis Court and the Screens	67
69	Lola Lasurt	
75	Nicolas Malevé	
	Tecnologías de la mediación	
	o cómo estresar la infraestructura	76
	<i>Nicolas Malevé, Laura Vallés Vilchez</i>	
	Technologies of Mediation	
	or How to Stress the Infrastructure	83
89	Lucía Pizzani	
93	Carla Zaccagnini	
95	Belén Cerezo	
99	Eli Cortiñas	
103	Ariella Azoulay	
107	Zbyněk Baladrán	
111	Pol Masip	
113	Maja Daniels	
117	Lecturas potenciales de una exposición (fragmentos de un film futuro) <i>Cine por venir</i>	
155	Potential Readings of an Exhibition (Fragments of a Film Yet to Come)	
189	Societat Doctor Alonso	
195	Andrés Duque	
197	Pilar Monsell	
201	Chus Domínguez	
203	David Pantaleón	
205	Norberto Llopis	

a través / throughout

- 209 Dailo Barco y Solar
 El dominio público 211
Dailo Barco y Solar
 Public Domain 215
- 217 Programa Público
 Instituir con cuidado 221
Alba Colomo, Entrar Afuera,
Laurence Rassel, Teresa Cisneros
 El museo como ecosistema. Cultivando interdependencias 227
Alba Colomo, Yayo Herrero,
Red de semillas, Finca el Mato Tinto
- 245 Public Programme
 Instituting with Care 249
Alba Colomo, Entrar Afuera,
Laurence Rassel, Teresa Cisneros
 The Museum as Ecosystem. Growing Interdependencies 255
Alba Colomo, Yayo Herrero,
Red de semillas, Finca el Mato Tinto
- 273 Patricia Domínguez
 La imagen del llanto 276
Patricia Domínguez, Laura Vallés Vilchez
 The Image of Mourning 279
- 285 Ann Lislegaard
- 295 Eva Fàbregas
- 299 Arte Abisal
 El viaje como lugar 303
Arte Abisal, Laura Vallés Vilchez
 Journey as Place 307
- 311 Oreet Ashery
- 325 Ahora es un mito
Alba González Fernández
- 335 Now is a Myth
- 346 Colofón
 Colophon



«Unos días maravillosos». Posrepresentación y curaduría

Laura Vallés Vilchez

página anterior

Dibujo colectivo (Pino), 1941. Lápices de colores sobre papel,
21 × 15,5 cm. Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes

preceding page

Dibujo colectivo (Pino) [Collective drawing (Pino)], 1941.
Pencil on paper, 21 × 15,5 cm.
TEA Tenerife Espacio de las Artes Collection



Vuelo London Gatwick - Santa Cruz de Tenerife. Junio 2019.
Cortesía de la autora

Una historia

Por alguna misteriosa razón les dieron asientos de primera clase. Richard, temeroso, aprovechó el *champagne* gratuito y, antes de que se dieran cuenta, ya estaban dejando Inglaterra y sobrevolando la península ibérica. Llegaron a las islas canarias tras un vuelo asombroso. Diana escribiría postales a una amiga y señalaría con una cruz el balcón del piso veintisiete en el que se hospedarían. «Este es un sitio extraordinario». Un lugar con todos los entretenimientos inimaginables y disponibles con tan solo apretar un botón al lado de la cama: masajes suecos, peluquero, esquí acuático... Pero, como cualquier intervalo vacacional, dice Diana, «los tiempos de arena se acaban».

«Verdaderamente fue un acierto asombroso», escribe ella, «quién sabe cómo se las arreglan con lo que cobran; se habla de una subvención del gobierno español». Para su sorpresa, su avión de retorno a la terminal de Gatwick en Londres, se retrasaba. Diana que se sentía en casa casi como si de una nativa se tratara, pasmada, le contaba a su amiga cómo llegaban hordas de autobuses de turistas sin parar. «Verlos desde afuera, como quien dice, es bastante extraño». Mientras, aguardaban. Aunque el cielo estaba repleto de aviones, ninguno era para la pareja. Risas histéricas y cientos de compatriotas en el mismo bote. Maletas en mano, esperaban cada mañana, pero la salida del paraíso nunca llegaba.

Tres semanas más, dos meses, casi un año. Todavía sin novedades y el tiempo transcurría como un sueño. Mientras, Diana se apuntaría a teatro. Un día, Richard alquilaría un bote de pedal y saldría costa arriba. Aparentemente están dividiendo la isla en complejos turísticos o, según él, «reservas humanas». Una suerte de campo de concentración para desempleados tutelado por los gobiernos de Europa occidental junto con las autoridades españolas, con el fin de confinarles y, así, evitar una revolución.

1985: julio, agosto, septiembre, octubre, noviembre...
2019: marzo, abril, junio, agosto, octubre, noviembre.
Fotonoviembre. «Unos días maravillosos», es nuestra historia. Una historia que forma parte de los *Mitos del futuro próximo*

de J. G. Ballard: publicación que daría origen a nuestra propuesta como primer equipo de trabajo ajeno al contexto canario desde que el festival bienal homónimo comenzara en 1991¹. La primera edición con una mujer al frente, un frente al que pronto se alinearían otras mujeres para, juntas, acercarse y acariciar la compleja y urgente cuestión de la representación. A saber, representación en un sentido semiótico, es decir, entendiendo que signifiante y significado (contenedor y contenido) se entrelazan, y juntos revelan y relatan nuestra visión del mundo.

Poco o nada sabíamos entonces que, tras nuestra premisa para abordar la bienal, aguardaba una pandemia mundial con la llegada del nuevo año y que esta confinaría nuestros mitos en un futuro anterior.

Una invitación

Nuestras preguntas entonces eran, ¿cómo abordar el reto de pensar no solo las imágenes, sino *con, entre, hasta, hacia, para, por, según* ellas, en el marco que nos acogía, TEA-Tenerife Espacio de las Artes, al que se adscribe el Centro de Fotografía Isla de Tenerife, perteneciente al Cabildo Insular? ¿Cómo aterrizar las ideas, aterrizarlos y dejarnos afectar por los aprendizajes locales, y de hacerlo en tan solo seis meses en los que la vida no para? ¿Cómo no caer en la tentación seductora de la diferencia e iniciar un diálogo que enraíce nuestros saberes desde un compromiso recíproco? ¿Cómo navegar nuestra condición paracaidista y el hecho de que nuestras miradas y cuerpos (como sucede con el propio turismo) conlleven un correlato económico y material que nos violenta?

En *Souvenir, souvenir*, escribe el antropólogo Pablo Estévez que «el turismo se da en el encuentro entre turistas, nativos y objetos. Es ese encuentro el que define la formación de un espacio. Aquí la invasión de los posibles campos analíticos se torna en un indispensable *ejercicio de interpelación*»². ¿No es, al fin y al cabo, la mera descripción de nuestra intervención? ¿No es, también, la invitación que surge de la propia institución?

De esta manera, conscientes de que la economía como esfera pública es ese lugar en el que se negocian los valores,

nos plantamos en Santa Cruz en junio de 2019. Primero, viajé sola unas semanas antes para comenzar las tareas administrativas que se me asignaban tras lograr la dirección artística. Era mi segunda visita a la isla, mi labor como coeditora de *Concreta* ya me había llevado hasta allí antes. Una labor centrada en el estudio de la producción de imágenes, que sospecho dio lugar a mi nombramiento. La propuesta presentaba a un equipo diverso y de confianza: Cine por venir, Alba Colomo y Mette Kjærgaard Præst. Solo así sería posible resolver este extraordinario desafío, desde la distancia, en cuestión de semanas.

Si el colectivo nómada Cine por venir ofrecía la posibilidad de contribuir a pensar las imágenes en proceso (imágenes migrantes) como generadoras de significado que interpelan a otras disciplinas del saber, la curadora Alba Colomo propondría centrar las urgencias del presente desde los haceres del ecofeminismo. Como también sucedería con la propuesta de Mette Kjærgaard Præst, que apelaría a las exigencias de unas audiencias y comunidades transgeneracionales y, por extensión, a la rendición de unas cuentas institucionales.

En definitiva, juntas y en diálogo con el equipo de TEA (sus funcionarios, apoyos externos y el nuevo director, Gilberto González, cuyo reto era hacer de la institución cuerpo, una plaza habitada y habitable), podríamos abordar el espacio de la *representación* como un lugar desde el que compartir mundos, obligaciones y reparaciones de nuestros sentidos gobernados por los medios de nuestro entorno. Dicho de otro modo, podríamos abordar aquello que la teórica de la fotografía Ariella Azoulay denomina «imaginación civil» para reflexionar sobre la ontología política del medio que nos convocaba: la fotografía.

La ontología que promueve Azoulay es la de la mayoría política, que opera en público y que está en movimiento. Es una ontología ligada a la forma en que los seres humanos existen (miran, hablan, actúan) entre sí y con los objetos al tiempo que son referentes de esos mismos actos de habla, de la mirada y de las acciones de los demás. Deseábamos aterrizar esta propuesta como «conocimiento situado», a la

manera de Donna Haraway, con el fin de hacer visibles y tangibles los vínculos que nos unen y las historias prestatarias de las *cosas* que devienen objetos y, con cuidado, objetos de arte. En última instancia, cosas (también descuidadas) que producen nuevas narraciones, estructuras y tiempos, transformándose y transformándonos.

Sin embargo, nos dábamos cuenta de que el turista de hoy en día es, como en la historia de Ballard que conocimos gracias a los Estévez, sobre todo Fernando, el turista poscolonial que ha pasado de ser un *flâneur* a un *choraster*: no solo mira, sino que incide en el ordenamiento del espacio al que llega. *Touché*. Aunque desde el punto de vista de Fernando, el *choraster* también puede incidir en el ordenamiento desde un posicionamiento feminista que se encuentra entre «el ser y el devenir», un espacio que propone el antiguo concepto platónico *chora* «en el que el lugar es un hecho posible, en el que los turistas interactúan, negocian, experimentan y perciben con todos los sentidos»³.

Así, este atípico antropólogo nos recuerda, «pensando con» Antonio Benítez Rojo que, del mismo modo que la plantación no era una mera actividad económica, sino el principio regulador y estructurado de las comunidades, «ahora plantamos turistas». Pero no cualquier turista: el reflexivo ya es plenamente consciente de la escenificación de una suerte de autenticidad. (Una tramposa autenticidad que no nos interesa al equipo curatorial). La misma en la que cae Diana cuando, acomodada en su excepción, decide que la turista ya no es ella, sino todas aquellas personas que llegan después. «Verlos desde afuera, como quien dice, es bastante extraño».

Nosotras sabíamos que, del mismo modo que el museo y el turismo han cumplido tradicionalmente funciones ilusorias de ordenamiento similares, los deseos de vida auténtica y los dispositivos que los vehiculan (cámaras, móviles, redes) también van de la mano en su capacidad de convertirnos en obedientes autómatas. Contribuir a la conversación sobre la capacidad transformadora de la institución y denunciar los códigos de autonomía y autenticidad que solo reproducen la propia institución, fue parte de nuestra misión.

Nuestra capacidad de incidir, intervenir e investigar definiría nuestra capacidad de respuesta para pensar el museo y el turismo como prácticas que se insertan en procesos de reproducción social.

Un aprendizaje

Entonces, deseamos insistir en la idea de que las relaciones de pensamiento y conocimiento exigen cuidado y afectan a cómo cuidamos, y así lo manifestamos en nuestro primer viaje juntas. En este, Cine por venir y yo contribuimos a un seminario de «crítica» denominado *¡Autonomía! ¡Automatización!* en el que ensayamos algunas propuestas en torno aquello que la define, a mi juicio, la posibilidad de la «distancia». Estábamos juntas en TEA porque nos unía una experiencia *Concreta*, la de editar juntas una revista y pensar (con) la imagen a través de la página en blanco o, como diría Marina Garcés, de «la rebelión de sus intervalos»⁴. Al igual que los organizadores del seminario, también compartíamos la certeza de que la tensión que reside entre las nociones de emancipación y automatización proporciona la posibilidad de un debate profundo sobre nuestro presente. ¿Por qué no aceptar la contradicción que supuso nuestra intervención en TEA? ¿Cómo desafiar la paradoja de la representación, sin rechazar la exposición ni caer en la ilustración?

«Si el cine no pretendiera la película, podría alcanzar las imágenes, pero para eso sería necesario dejar de hacer obra, de querer un producto. Tal vez solo entonces el cine sería capaz de alcanzar las cosas como proceso, como acontecimiento»⁵, quizás, ¿como una cuestión de cuidado? Esto recordábamos en esa jornada en la que la comunidad local, partícipe del seminario, se lamentaba de la excesiva tutela institucional y de la carencia de discurso propio pese a las tres décadas de trabajo. «Cuando se elimina el cuidado, se puede percibir los efectos del descuido»⁶, escribe María Puig de la Bellacasa, una voz inspiradora para el equipo.

¿Sería quizás nuestro «mito futuro» el de alcanzar el *acontecimiento*? Es decir, acontecimiento como lo define Leela Gandhi: ese momento revolucionario, o epistémico, de instanciar «lo nuevo»⁷. Con este interrogante abordamos



Proceso de instalación *Enredos* de Eva Fàbregas, TEA, 2019.
Cortesía de la artista

Visita a la colección de TEA con Isidro Hernández Gutiérrez,
conservador de TEA, 2019. Cortesía de la autora

nuestra intervención. Queríamos habitar el espacio y contribuir a hacer de él un lugar más poroso y contagioso, como ya lo era su cafetería y su biblioteca, siempre a rebosar. Mientras, el interior permanecía ajeno a su silencio atroz. Pensamos que la naturaleza indicial y semiótica de la imagen podría arrojar ciertas luces a esta condición medial: una condición contemporánea en la que la curaduría —ese gran debate pendiente en el territorio plurinacional— tenía mucho que aportar a la cuestión de la autenticidad. A lo mejor esta era una de las cuestiones que podríamos afrontar.

Para imaginar una práctica de curaduría decolonial es importante definir el lugar en el que se desarrolla la acción y, a nosotras, nos interesaba evidenciar el proyecto ético, político y epistémico que sostiene diversas formas de discriminación (no tanto así el proceso sociohistórico que con tanto rigor llevan décadas realizando los propios tinerfeños).

Visitamos la isla y nos adentramos en el museo. Caminamos la ciudad sumergida que albergaba su colección. En realidad, colecciones, en plural, ya que TEA custodia más de dos mil obras procedentes de varios depósitos (Los Bragales, COFF de Fotografía, ACA, Óscar Domínguez, Colección de arte canario contemporáneo) en los que se insertan autores de diversas procedencias que han participado en los procesos culturales de experimentación y vanguardia de lenguajes artísticos del siglo XX y XXI. Llegamos con los deberes hechos y la experiencia virtual de sus fondos estudiada pero, como no podía ser de otra manera, el contacto con los materiales, el reconocimiento de sus salas y sus equipos de profesionales, ofrecieron otras posibilidades.

Por ejemplo, si queríamos abordar la recién declarada emergencia climática en Canarias, trataríamos de no abusar del envío de obra procedente de geografías distantes, de su costoso y contaminante ritual. La colección nos ofrecería una gramática desde la que generar una narrativa abierta, a la que entrar e interpretar, junto con producción de obra nueva. Una dinámica que, para los que entendemos nuestra labor como una fisura desde la que distribuir la riqueza, nos estimulaba.

Pronto entendimos que manejar un presupuesto de seis cifras, con unos protocolos que se resbalaban —y con unas lógicas a menudo ilógicas para quienes no los manejaban— solo podría dar origen a un cadáver exquisito que, por otro lado, nos desafiaba. Si escapar del «producto» pareciera una imposibilidad, encarnaríamos uno antropomorfo, de dudosa procedencia: un dibujo colectivo de la serie que albergaba la colección. Decidimos trabajar a partir de esta propuesta coral, este dibujo cuyos autores (anónimos), crearía una imagen de la que nos apropiaríamos para establecer una metodología de pliegues y asumir la tarea encomendada.

Así, «imagen», «cuerpo», «enredo» y «ahora», a los cuidados de mi persona, Cine por venir, Mette y Alba respectivamente, enmarcarían nuestra actuación. Desde la promesa o la amenaza de aquello que se presenta como ajeno, *Mitos del futuro próximo* propondría una reevaluación: pensar el espacio de la representación como un lugar desde el que pasarnos el testigo y abordar un futuro anterior. Se trataría de un ejercicio de colaboración en el que cada práctica artística y curatorial tendría su espacio de agencia en el que situarse, pensar y actuar, pero también en el que disentir.

Un malestar

Nos habíamos asignado la tarea de pensar en la fotografía del siglo XXI y de hacerlo dentro de una tradición específica cuya genealogía se inicia en un momento, los años noventa, en el que la disciplina disfruta de reconocimiento y en el estado español comienzan a plantarse instituciones culturales en sus todavía jóvenes comunidades autónomas. Una tarea que, al proceder de diferentes geografías y experiencias institucionales (Nottingham, Londres, Valencia y Estocolmo) y procesos de aprendizaje (como cineastas, artistas, curadoras o educadoras), no todas la aprehendimos por igual.

Sin embargo, a todas nos parecía (y parece) que importa cómo las palabras hacen mundos y, si el deseo era reimaginarlos, los lenguajes deberían acompañarnos. ¿Cómo nombrarnos? Decidimos ser aquellas personas que estaban

«a los cuidados de» los programas. En lugar de estar comisariadas, facilitadas o mediadas, las propuestas expositivas trataban de pensar el «museo como ecosistema» y de «instaurar con cuidado».

Tres décadas y tres directores más tarde, pudimos curar las denominadas «Sección Oficial» y «Autores en Selección», nomenclaturas que nos incomodaban, pero que nos permitían establecer un diálogo con el resto de actividades paralelas y exposiciones colectivas que sucederían a lo largo y ancho de la isla. Con el fin de desjerarquizar posiciones (también de oxigenar el presupuesto), incorporamos aquellos artistas galardonados con las becas de producción en la exposición «oficial» del museo: una decisión impopular en el pasado.

De esta manera, el festival trataría de proponer un nudo de relaciones entre materias vivas y modos sociales de existencia, destrezas, prácticas e historias de amor. Trataría de proponer un rango de conexiones situadas epistemológicas, semióticas, técnicas, políticas y materiales. Desearíamos que fuera un proyecto pedagógico de imaginación civil de futuros que no podíamos anticipar, pero también una metáfora que desplazaba las funciones tutelares heredadas por otro modelo tentativo, un ensayo o maqueta a la que, desde hace un tiempo, denomino «curatela». Pues, la *curatela* ni representa ni reemplaza, acompaña, cuida y ensancha capacidades y evita precariedades; así la define el diccionario, aunque no para hablar de arte.

El mismo diccionario que continúa sin recoger aquellas palabras que empleamos para hablar del hacer expositivo. Según la RAE, el *comisariado* es el empleo del *comisario*, aquella «persona con facultad para entender algún negocio». Pero ya sabemos que el *negocio* quiere, como indica su etimología, ser la negación del ocio (*nec otium*)⁸ y nosotras —todas curadoras todas turistas—, no es eso lo que queremos. Lo que sí queremos es *negociar* los marcos desde los que pensar y actuar.

Deseamos acercar posiciones afectivas desde la templanza que exige esta práctica, sin caer en la extenuación. Y es que la curaduría, o curatela, se mueve entre los terrenos firmes sobre los que se instaura el conocimiento como





Anotaciones de las curadoras después de su primera visita a la colección. Cortesía de las curadoras

construcción de una verdad y las arenas movedizas sobre las que se erige la mediación. Una condición de tacto ineludible para lograr un *acuerdo* en tiempos de desafección. Una condición, la diplomática, que la pensadora Isabelle Stengers denomina «término medio»⁹. Este papel intersubjetivo, sin embargo, no tiene nada que ver con la llamada «tercera vía» del pasado, sino con la posibilidad de aceptar un problema y cuestionar las contradicciones que nos rodean y asfixian. Resulta imperativo negociar políticas de remediación —sobre la precariedad y la hospitalidad— más allá de la retórica bien intencionada de la institución.

Un marco

Con Pablo y Fernando Estévez aprendimos, antes de llegar a la isla, que la *mirada* era aquella que permitía reordenar la dinámica turística, pues esta opera como práctica cultural generadora de significados. En su libro *Souvenir, souvenir*, previamente mencionado, escribe que «esa forma de ver se corresponde con nuevas formas de exhibición y exposición, conformando un particular “régimen de curiosidad”»¹⁰. ¿Cuál sería pues el nuestro?

La curiosidad es «cuidado, esmero, limpieza», o, al menos, eso dice el diccionario. La curiosidad reclama nuestra *atención*: interviene nuestro ritmo y detiene el cuerpo. Curiosidad y atención definen aquello que llamamos «ojo fotográfico» y esto nos interesa porque en su temporalidad reside su capacidad de instauración. La fotografía no es otra cosa que un evento de horquilla (cámara) y de párpado (ojo). Se trate de una cámara analógica o digital, la horquilla del obturador deja pasar la luz para impregnar celuloide o sensor en el momento de la toma; una toma que requiere de una presencia otra. El párpado del ojo de aquel que mira una vez alejado de lo que otrora fue un evento. Un encuentro, un doble clic. En ambos casos una interrupción genera una huella en la zona de contacto. Sin embargo, la teoría interpretativa conocida como «descripción densa»¹¹ nos recuerda que un guiño y un tic no se pueden fotografiar. Su diferencia, intención o propósito escapa a la representación.

La *posrepresentación* reside, en efecto, en esa imposibilidad de discernimiento ocular. Asimismo, en el ámbito fotográfico sucede algo similar. Si la fotografía analógica dejaba impregnar de luz el celuloide para así producir una imagen por contacto, la fotografía digital, hoy, no es capaz de discernir lo que tiene delante. Como recuerda Hito Steyerl, los dispositivos digitales «no solo saben lo que vieron, sino lo que podrían querer ver en base a sus elecciones anteriores»¹². Las imágenes, hoy, se crean sobre la base de un pasado memorable, superando el marco que una vez limitó nuestra mirada.

Entonces, nuestro régimen de curiosidad crítico, nuestra metodología definida por esta paradoja posrepresentacional (mi propuesta, la curatela), desearía poner en marcha una pausada política de la atención con el fin de abordar aquello que enunciaba Isabelle Stengers, a saber, «la barbarie que viene». Para esta autora, reaprender el «arte de prestar atención» nada tiene que ver con una suerte de imperativo moral, de una apelación o a una prudencia que habríamos olvidado, sino más bien de aquellos asuntos en los que se nos exige que no nos mezclamos. No se nos permite *embrollarnos*. La «teoría del lodo o del embrollo» de Haraway resuena con esta idea: nos propone «problematizar el tropo de la claridad visual» como única forma de estar en el mundo. Nos recuerda que «los espacios vacíos y la visión clara son malas ficciones para el pensamiento». Como en la historia de Ballard cuando escribe que «aparentemente ha habido un *embrollo* en Gatwick». ¿Quién tiene derecho a no prestar atención?

Un interrogante que, como escribe María Puig de la Bellacasa pensando con Haraway, está acompañado de una resistencia al reduccionismo: un cuestionamiento constante de aquello que constituye al *uno*; una curiosidad sobre las heterogeneidades conectadas que componen una entidad, un cuerpo, un mundo que pone en duda los límites (como a menudo hacen imágenes, exposiciones y bienales).

En *Mitos del futuro próximo*, la propuesta en sí misma forma p.7 un cadáver exquisito que se enreda tanto con el presente como con el pasado. Nuestra aportación a la larga conversación

sobre la representación que llevaba tres décadas proponiendo Fotonoviembre sería, pues, *in medias res*: desde el *medio* de un problema que no pretenderíamos resolver, el problema de la autoridad de una disciplina. Desde el *medio* (fotográfico) y desde el *intervalo* (que abre su diafragma y obturador: las herramientas que definen su representación).

Situarnos en el medio de un encuentro significaría trabajar sin un horizonte ideal. Dejarnos acariciar por el entorno significaría entender que nuestra tarea no era la de desenmarañar los enredos locales, sino, al contrario, *embrollarnos* en ellos. En este sentido, la fotografía no fue el tema, sino el medio que definió nuestra posición curatorial posrepresentacional. Una posición sensual desde la que crear significado y desde la que mantener viva una pregunta en esa área intersticial: la zona de contacto que se genera entre públicos y obras en la que el discernimiento es imposible de registrar, es difícil de fotografiar.

El territorio en el que nos insertamos conformaba un paisaje diverso, tan complejo como el lenguaje de nuestros cuerpos, tan complejo como la relación entre conocimiento disciplinar y arte contemporáneo.

Una condición

«Prestar atención» no es tanto una capacidad como un arte que se aprende y cultiva. No refiere a aquello que *a priori* sea digno de ser atendido, sino aquello que obliga a imaginar, a consultar, a encarar consecuencias que ponen en juego nuestras formas de estar en el mundo.

La atención requiere saber resistir a la tentación de juzgar, requiere proponer nuevas preguntas para pensar en común. «Cuando se trata de cuidar, de suspender su acción, de interrogar una idea con sus consecuencias, se trata, efectivamente, de discernir, es decir, de evaluar sin juzgar, sin criterios que garanticen un juicio»¹³. Pero, sabemos bien lo que nos cuesta vivir sin dar importancia. María Puig de la Bellacasa y Donna Haraway lo tienen claro. «Hay que huir de criticar sin hacer nada»¹⁴, nos dice Laurence Rassel pensando con ellas. El saber es espacial en todas sus formas: hay que pensar con los pies.

Ya nos avisó Susan Sontag, quien anunciaba en un escrito de los setenta que «La fotografía iba en búsqueda de sí misma» sin darse cuenta de que el reto era escapar de la fuerza arrolladora del museo y de su canon.

Su función consiste precisamente en mostrar que no existen criterios fijos de evaluación, que no hay una tradición a este respecto en la fotografía [...] Cada nueva fotografía altera el modo en el que vemos las anteriores [...] La función que cumplen hoy los museos en cuanto a la formación y definición de lo fotográfico marca una etapa irreversible en la historia de la fotografía. Junto a un respeto tendencioso por lo profundamente banal, el museo difunde una visión historicista que supone una aceptación de la fotografía en su totalidad. No es raro que esto preocupe a los fotógrafos y a los críticos. Por debajo de muchas de las reticentes apologías de la fotografía se adivina el temor a que esta se haya convertido en un arte senil, viejo, marcado de los escombros que representan los movimientos muertos o espurios.¹⁵

Cariz viejuno del que la comunidad hizo eco tan pronto tuvo ocasión. En *¡Autonomía! ¡Automatización!*, aquel encuentro primero sobre crítica y los peligros de la alienación en tiempos de capitalismo cognitivo y economía afectiva, las artistas participantes destacaban la dificultad a la que se enfrentaban para dialogar más allá de la tradición. También de las necesidades de actualización del hacer expositivo, del festival bienal como formato que trascienda su capacidad de atracción turística enraizada en los entusiasmos de los años noventa, en ese período lleno de promesas de progreso y crecimiento que se convino en llamar la «segunda transición española». ¿Podremos, entonces, propiciar un proceso colectivo de intervención, (des)aprendizaje, negociación?

Una emergencia

Por ello, pensar con cuidado es situar nuestras prácticas en la tormenta perfecta que hoy afecta el mundo para retejer vínculos en el presente. Aquí y ahora, en esta tierra que nos embarra. En un mundo que ha devenido intrínsecamente problemático. En un mundo en que ya nada es sencillo pero que, en su hiperconectividad repleta de imágenes migrantes, de imágenes-proceso, se nos presenta como ficción relacional a escala planetaria. Esta ficción que define una

condición contemporánea que debemos problematizar porque sus crisis sí nos desgarran: calentamiento global, colapso de la biodiversidad, las primaveras silenciosas, las profundas crisis políticas, guerras culturales, un trumpismo (ahora en otro plano) que todavía arrasa...

Para nosotras, que aterrizábamos pensando con todas estas mujeres con las que habíamos colaborado en el pasado, era importante abordar nuestra «intervención» no tanto para demostrar que las décadas venideras serían cruciales, sino para avanzar una posición feminista. Es decir, no llegábamos con la voluntad de detener ese «instante decisivo» que defendían las imágenes de Cartier-Bresson (el *punctum* para quienes prefieren pensar con Roland Barthes), sino más bien desplazar el marco y suscitar una pausa para seguir con el problema (ese otro *studium* contextual).

Algo así como cuando se da un debate y alguien toma la palabra y, después, reconocemos que esta ha tenido un impacto que nos ha hecho sentir. En ese intervalo, algo ha cambiado, nuestra atención se ha ensanchado. Así, todas las prácticas artísticas de *Mitos del futuro próximo* nos han hecho sentir que una *economía poética* es posible y que lo político persiste bajo lo poético.

Los trabajos y encuentros que tuvieron lugar durante el festival se situaron de forma deliberada en este cruce, todos ellos actantes sociales y elementos narrativos integrales.

Una intimidad

Sin embargo, este intercambio es impensable en una economía liberal. En el mejor de los casos, los partidarios de una racionalidad productiva hacen de la poesía ornamento. La autonomía por la que aboga el individualismo metodológico tiene como objetivo la creación de riqueza y todo sistema de tutela reguladora resulta de instintos de conquista y dominación. Por el contrario, los que privilegian el interés colectivo (la tendencia dominante del marxismo hegeliano), aceptan que el trabajo se someta a dicha construcción de valor. Pero la acumulación no solo tiene que ver con la abundancia o la prosperidad, sino, como apuntaba unas líneas atrás, también con la distribución de los

recursos y el equilibrio entre el tiempo de trabajo y tiempo de todo aquello que no necesariamente es laboral.

En el intervalo de estas dos posturas se encuentran muchas de las voces que aquí se convocan y cuyo planteamiento se acerca más a aquello que Robert Filliou, a partir de Mallarmé y de Fourier, denominó «economía poética». En realidad se trata de algo que ya hemos comentado antes, esa contradicción de la negociación como la negación del ocio, el «misterio del comercio de las letras asociado a la armonía serial de las pasiones», según escribe Jean-François Chevrier.

Aunque se trata de una denuncia de la racionalidad instrumental, la economía poética no se inscribe en la genealogía de la teoría crítica de la Escuela de Fráncfort, sino que está más próxima a las propuestas antiautoritarias de Pierre Clastres, quien imaginó el principio de equivalencia «bueno para nada – bueno para todo», que socava el sistema de valores productivista.

De esta manera se puede franquear la frontera de las especializaciones que nos habíamos encomendado e imaginar un mundo de la creación que no esté subsumido por la lógica del rendimiento.

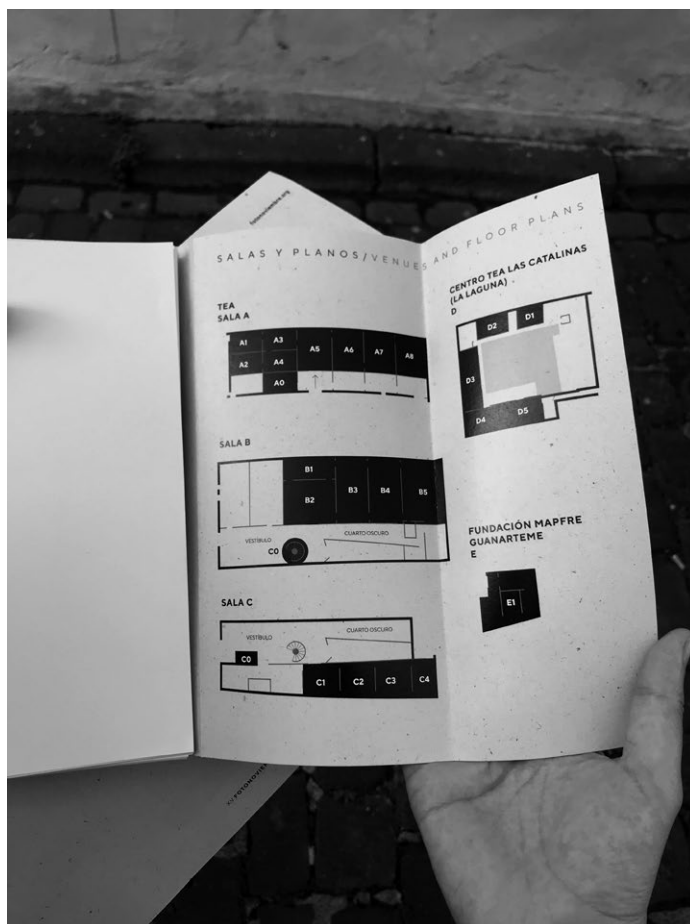
Las cosas, los objetos y los objetos de arte se propusieron multiplicar los caminos de experiencia y franquear fronteras a través de una mirada basada en la escucha, una mirada con atención. Mostraron un «ahora» que agoniza en lugar de intentar resucitar un pasado. No obstante, mostraron un «ahora» con memoria que entendía las relaciones más allá de los dualismos público/privado y del espacio doméstico. Un presente que pasaba por las interacciones entre individuos, comunidades e intimidades territoriales.

En definitiva, las propuestas en TEA, Las Catalinas y el resto de espacios programados, mostraron un mundo de la creación diverso e inclusivo capaz de problematizar la rapidez con la que las instituciones acogen la retórica de un autoproclamado pensamiento crítico sin dejar espacio a la poética. Con mayor o menor fortuna, las prácticas artísticas que a continuación mostramos fueron cómplices de este proceso. Con ellas nos embarcamos en este viaje que trató de articular una «intimidad territorial» radical:



TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife.
Noviembre 2019. Cortesía de la autora

Centro TEA Las Catalinas, La Laguna. Noviembre 2019.
Cortesía de la autora



Detalle de los planos de sala
 en TEA Tenerife Espacio de las Artes, Centro TEA
 Las Catalinas y Fundación Mapfre Guanarteme.
 Diseño de guía de mano de Jaume Marco.
 Cortesía de la autora

un entorno, un ambiente, un medio que en lugar de reducir los enigmas de los cuerpos enredados y sus imágenes, rebelaba y exaltaba sus posturas, gestos, actitudes y movimientos.

1985: julio, agosto, septiembre, octubre, noviembre...

2019: marzo, abril, junio, agosto, octubre, noviembre. Fotonoviembre. «Unos días maravillosos», es nuestra historia. Lo pasamos bien. Compartimos pareceres, metodologías y saberes. Compartimos comidas, vinos y placeres. Intimidades y territorios. Economías, poesías. Iniciamos con algunas personas (y continuamos con otras) una gran conversación que todavía nos acompaña. Otras, por el contrario, se distanciaban.

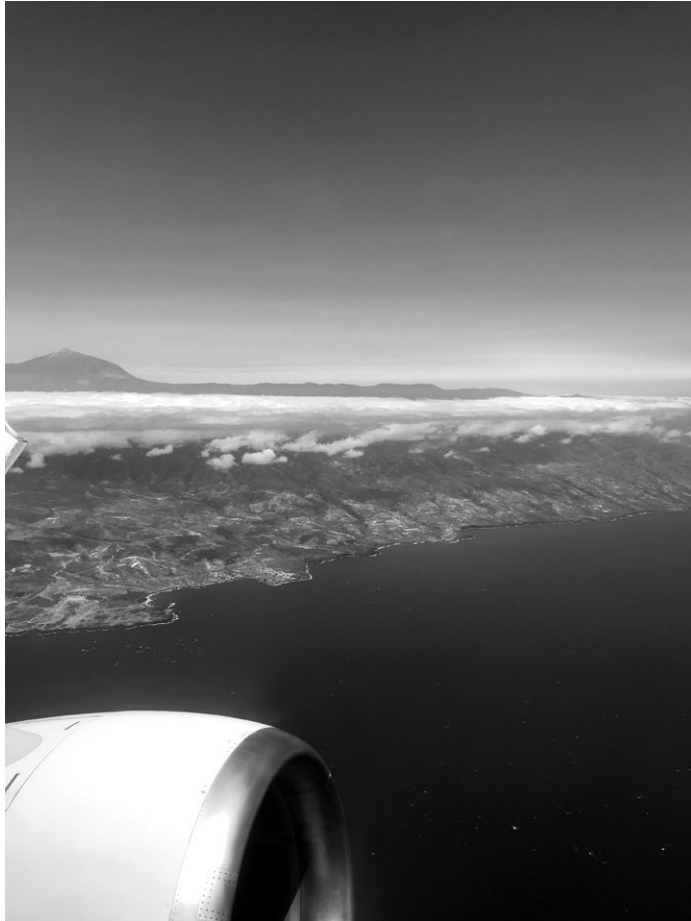
Diciembre, enero, febrero. Un virus. 1000 huéspedes y trabajadores de un hotel en Tenerife son puestos en cuarentena después de que un médico italiano y su esposa dieran positivo por Covid-19. Marzo. El museo cerró y los encierros se impusieron.

Sin embargo, una ecología de una práctica de investigación y (des)aprendizaje definió temporalmente una comunidad afectiva, que diría Ghandi, que presentó una tentativa de curaduría que encontraba en la amistad un recurso crucial para la reproducción social y la colaboración transnacional y transdisciplinar. Resultó ser una experiencia memorable desde los haceres y desde el *cuidado*: una palabra que pronto se erigió para evidenciar que cuidar de los que cuidan sería una urgencia de nuestro presente.

- 1 BALLARD, J.G.: *Myths of the Near Future*, Vintage, Londres, 1982.
- 2 ESTÉVEZ, FERNANDO: *Souvenir, souvenir. Un antropólogo ante el turismo*, Concreta Textos, Valencia, 2019.
- 3 Betsy Wearing and Stephen Wearing citados en ESTÉVEZ, FERNANDO: «El turista: de flaneur a choraster», *Fluor Magazine*, nº 3, mayo, 2012.
- 4 GARCÉS, MARINA: «La rebelión de los intervalos», *Concreta 04*, Valencia, 2014.
- 5 PÁL PELBART, PETER: «Por un arte de instaurar modos de existencia que «no existen»», *Concreta 04*, Valencia, 2014.
- 6 PUIG DE LA BELLACASA, MARÍA: *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londres, p.70.
- 7 GHANDI, LEELA: *Affective Communities. Anticolonial Thought, Fin-de-siècle Radicalism, and the Politics of Friendship*, Duke University Press, Durham y Londres, 2006.
- 8 La exposición *Te toca a ti*, realizada en el Espai d'art contemporani de Castelló en 2018, giraba en torno a la paradoja contemporánea de la negociación en el arte y su relación con el ocio. En línea en: <https://eacc.ivc.gva.es/es/exposiciones/historico-de-exposiciones/te-toca-a-ti-es> [Última consulta realizada el 15 de octubre de 2021].
- 9 STENGERS, ISABELLE: «Don't Shock Common Sense!», Bruno Latour & Christophe Leclercq, ed., *Reset Modernity!*, MIT Press, 2016, Cambridge, MA and London, pp. 426-32.
- 10 ESTÉVEZ, FERNANDO: Óp. cit.
- 11 GEERTZ, CLIFFORD: «Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture», 1973.
- 12 STEYERL, HITO: «Politics of Post-Representation», *Dis Magazine*, 2014. En línea en: <http://dismagazine.com/disillusioned-2/62143/hito-steyerl-politics-of-post-representation/> [Última consulta realizada el 15 de octubre de 2021].
- 13 STENGERS, ISABELLE: «Fervor y lucidez. Las obligaciones de la instauración», *Concreta En Línea*, 2017. En línea en: <http://editorialconcreta.org/Fervor-y-lucidez-Las-obligaciones> [Última consulta realizada el 15 de marzo de 2021].
- 14 RASSEL, LAURENCE: «La tormenta perfecta», *Concreta 09*, Valencia, 2017.
- 15 SONTAG, SUSAN: «La fotografía en busca de sí misma. Confesiones de un formalista», *Revista de Occidente*, 1977, pp.18-39.

‘Having a Wonderful Time’ Curating After Representation

Laura Vallés Vílchez



Flight London Gatwick – Santa Cruz de Tenerife. June 2019.
Courtesy of the author

A Story

For some mysterious reason they were given seats in first class. Richard, fearful, took advantage of the free champagne and, before they knew it, they were already leaving England and flying over the Iberian Peninsula. They arrived in the Canary Islands after an amazing flight. Diana would write postcards to a friend and, on the front, mark with a cross the balcony on the twenty-seventh floor where they would be staying. “It’s an extraordinary place”. A place with any imaginable entertainment available at the push of a button next to the bed: Swedish massages, hairdresser, water-skiing... But, like any holiday break, “the times of sand are running out”.

“It really has been an amazing success,” she wrote, “heaven knows how they do it at the price, there’s talk of a Spanish government subsidy”. To her surprise, her return flight to London was delayed. “Apparently there’s been some *muddle* at the Gatwick end”. Nevertheless Diana, who felt at home right away as if she were a local, shocked, told her friend how hordes of tourist buses arrived without stopping. “Seeing them from the outside, as it were, it’s all rather strange”. Meanwhile, they waited. Although the sky was full of airplanes, not one was for the couple. Hysterical laughter and hundreds of compatriots in the same boat. Suitcases in hand, they waited every morning, but the exit from paradise never arrived.

Three more weeks, two months, almost a year. Still no news and time passed like a dream. Meanwhile, Diana would sign up for theatre lessons. One day Richard rented a pedal boat to go up the coast. Apparently, they were starting to divide the island into tourist complexes or, according to him, “human reserves”. A sort of concentration camp for the unemployed, supervised by the governments of Western Europe together with the Spanish authorities, in order to confine them and thus prevent a revolution.

1985: July, August, September, October, November...
2019: March, April, June, August, October, November.
Fotonoviembre (PhotoNovember). “Having a Wonderful Time” is our story. A story that is part of J. G. Ballard’s

Myths of the Near Future: a publication¹ that would give rise to our proposal as the first curatorial team originating from outside the Canarian context since the homonymous biennial festival began in 1991. The first edition with a woman at the helm, a front onto which other women would soon align themselves in order to, together, approach and caress the complex and urgent question of *representation*. That is, *representation* in a semiotic sense; understanding that the signifier and signified (or container and content) are entangled, and together reveal and retell our vision of the world.

Little did we know then, that behind our premise to address the biennial, a global pandemic awaited with the arrival of the new year, and that this would confine our myths to an earlier future than intended.

An Invitation

Our questions two years ago were, in the first instance, how to approach the challenge of thinking, not only about the images, but *with, between, until, towards, for, by, according* to them, in the framework that hosted us – that is, TEA-Tenerife Espacio de las Artes, to which the Centro de Fotografía Isla de Tenerife belongs, as part of the Island Council? How to land our ideas, situate ourselves and let our bodies be affected by local learning, and to do so in just six months, during which life does not stop? How can we not fall into the seductive temptation of difference and initiate a dialogue that roots our knowledge from a reciprocal commitment? How to navigate our parachuting condition and the fact that our gazes and bodies carry an economic and material correlation that embarrasses us the same way tourism often does?

In *Souvenir, souvenir*, anthropologist Pablo Estévez writes that “tourism occurs in the encounter between tourists, natives and objects. It is this encounter that defines the formation of a space. Here the invasion of possible analytical fields becomes an indispensable *insertion exercise*”.² Isn’t it, after all, the mere description of our intervention? Isn’t it, also, the institutional invitation?

In this way – aware that the economy as a public sphere is a place where values are disputed – we arrived in Santa

Cruz in June 2019. I travelled a few weeks earlier to begin the administrative tasks assigned to me after being named Artistic Director. It was my second visit to the island, as my editorial work as co-editor of *Concreta* had already taken me there before; a role focused on the research of image production that I suspect had to do with the appointment. The proposal featured a diverse and trustworthy team: Cine por venir, Alba Colomo and Mette Kjærgaard Præst. Only in this way would it be possible to solve this extraordinary challenge, from a distance, in a matter of weeks.

If the nomadic collective Cine por venir offered the possibility of contributing to ways of thinking about the image-process (i.e. migrant image) as a generator of meaning that challenges other disciplines of knowledge, then curator Alba Colomo would propose a focus on the urgencies of the present from an ecofeminist stance. As it would also happen with Mette Kjærgaard Præst’s proposal, meaning both Alba and Mette would appeal to the demands of transgenerational audiences and communities, and, by extension, would appeal to institutional accountability (the following pages are our editorial reflection).

In short, together and in dialogue with TEA’s team (its civil servants, external workers and the director, whose challenge was to transform the institution into a body – an inhabited and habitable ecosystem), we could address the space of *representation* as a place from which to share worlds, obligations and remediations of our senses, governed by the means of our milieu. In other words, we could approach what theorist Ariella Azoulay calls “civil imagination” to reflect on the political ontology of the medium that summoned us: photography.

The semiotic ontology that Azoulay promotes is that of the political majority, which operates in the public space and is in motion. It is an ontology linked to the way in which human beings exist – look, speak, act – with each other and with objects, while at the same time operating as referents of those same speech acts, of the gaze and of the actions of others. We wanted to establish this proposal as *situated knowledge* in the manner of Donna Haraway, in order to

make visible and tangible the bonds that unite us and the act of borrowing stories of ‘things’ that become objects and, with care, become art. Ultimately, it is things (also careless ones), that produce new narratives, structures and times, transforming themselves and transforming us.

However, we realised that today’s tourist is, as in the Ballard story that we learnt from the Estévezes (Pablo, but above all Fernando), the postcolonial tourist who has gone from being a *flâneur* to a *choraster*, who not only looks, but rather affects the ordering of the space they reach. *Touché*. In Fernando’s view however, the *choraster* can also affect the ordering from a feminist stance that is located in the midst of “being and becoming” that the old platonic concept of *chora* puts forward, and “in which the place is a possible fact, the tourist interacts, negotiates, experiences, and perceives with an entire sensorium”.³

Thus, this atypical anthropologist remind us, “thinking with” Antonio Benítez Rojo, that in the same way that the plantation was not a mere economic activity, but rather the regulatory and structured principle of local communities, “now we plant tourists”. But not just any tourist, as the thoughtful tourist is already fully aware of the staging of a kind of authenticity. (A tricky authenticity that doesn’t interest us, the curatorial team). The same staging that Diana falls into when, accommodated in her exception, she expresses that the tourist is no longer herself but all those who come later. “Seeing them from the outside,” we, ourselves, recalled, “it’s all rather strange”.

We knew that, in the same way that the museum and tourism have traditionally fulfilled similar illusory functions of ordering, the desires for authentic life and the devices that convey them – cameras, mobiles, networks – also go hand in hand in their ability to transform us into obedient automatons. Contributing to the conversation about the transformative capacity of the institution and denouncing those codes of *autonomy* and *authenticity* that only reproduce the institution itself, was part of our mission.

Our ability to influence, intervene and research would define our response-ability to think of the museum

and tourism as practices that are inserted in processes of social reproduction.

A Learning Lesson

So, we wanted to insist on the idea that the relationships between knowledge and thinking demand care and affect towards how we care and so, as such, this was addressed on our first trip. Cine por venir and I had the opportunity to contribute to a seminar called *Autonomy! Automation!* in order to rehearse proposals around what defines *criticality*, that is, in my view, the possibility of *distance*. We were at TEA that day because a concrete experience had brought us together, that of editing *Concreta* and thinking about and with images across the blank pages, or, as Marina Garcés would say, the “rebellion of the intervals”.⁴ Like the organisers of this seminar, we also shared the certainty that the tension that resides between the notions of emancipation and automation offers the possibility of a profound debate about our present time. Why not embrace the contradiction that was our own intervention at TEA? How to challenge the paradox of representation, without rejecting the exhibition or falling into illustration?

“If the cinema did not pretend that film could reach images, but for that it would be necessary to stop doing work, wanting a product. Perhaps only then would the cinema be able to achieve things as a process, as an event,”⁵ perhaps as a matter of care? We remembered this on that day on which the local community, itself a participant in the seminar, lamented the excessive institutional protection and the lack of its own discourse despite three decades of festival existence. “When care is removed, we can perceive the effects of carelessness,”⁶ writes María Puig de la Bellacasa, an influential thinker for all of us.

Could our *future myth* reach the *event* as defined by Leela Gandhi, that is, as the revolutionary moment, or one with the epistemic ability to instantiate (the new)?⁷ With this question we approached our intervention. We wanted to inhabit the space and contribute to making it a more porous and contagious place, as its cafeteria and library already



Eva Fàbregas's *Tangles* installation process, TEA, 2019.
Courtesy of the artist

Visit to TEA's collection with TEA's conservator Isidro
Hernández Gutiérrez, 2019. Courtesy of the author

were, always overflowing. Meanwhile, inside, the museum remained oblivious to its thunderous silence. We thought that the indexical and semiotic nature of the image could shed some light on this medial condition: a contemporary condition in which the practice of *curating* – that great pending conversation in the plurinational territory – had much to contribute to, among other things, the question of authenticity. Perhaps this was one of the challenges we could face. To imagine a decolonial curatorial practice, it is important to define the place where the action occurs and, as we were interested in highlighting, the ethical, political and epistemic project that sustains various forms of discrimination (instead of the socio-historical process that, with so much rigor, the islanders have been researching and challenging for decades).

We visited the island and entered the museum. We walked through the submerged city that housed its collection. Actually, collections, in the plural, since TEA guards more than two thousand works from various deposits (Los Bragales, COFF of photography, ACA, Óscar Domínguez, Collection of contemporary Canarian art) in which authors from various origins are inserted. They have participated in the cultural processes of experimentation and avant-garde artistic languages of the 20th and 21st centuries. We arrived having done our homework and studied the museum's collections virtually, but how could it be otherwise? Contact with the materials, first-hand experience and recognition of its galleries and its teams of professionals, offered other possibilities.

For example, if we wanted to address the recently declared climate emergency in the Canary Islands, we would try not to abuse the shipment of work from distant geographies, a costly and polluting ritual. The collection would offer us a grammar from which to generate an open and post-representational narrative, to enter and interpret it, along with the production of new work. A dynamic that, for those of us who understand our labour as a fissure from which to distribute wealth, stimulated us.

We soon understood that managing a six-figure budget with slippery protocols – and often illogical logics for those

who were not familiar with the Spanish public administration, and even for those who are – could only give rise to an exquisite corpse that, on the other hand, challenged us. If escaping from the *product* seemed an impossibility, we would embody an anthropomorphic one, of dubious origin: a collective drawing from a series that was housed in the collection. We decided to work from this choral proposal, this drawing whose (anonymous) authors would create an image that we would appropriate so as to establish a methodology of folds, and to assume the entrusted task.

Thus, ‘Image’, ‘Body’, ‘Entanglement’ and ‘Now’, under the care of myself, Cine por venir, Mette and Alba respectively, would frame our open-ended action. From the promise or threat of what is presented as alien, *Myths of the Near Future* would propose a re-evaluation, to think of the space of *representation* as a place from which to take the baton and address a previous future. It would be a collaborative exercise in which each artistic and curatorial practice would have its own space of assemblage in which to situate themselves, think and act, but also in which to disagree.

A Discomfort

We had assigned ourselves the task of thinking about the images and photographs of the 21st century, and doing so within a specific tradition; a genealogy that begins at a time, the 1990s, in which the discipline of photography enjoyed recognition and institutions were beginning to be *planted* within the culture of their still young autonomous communities in the Spanish State. A task that, coming from different geographies and institutional experiences (Nottingham, London, Valencia and Stockholm) and learning processes (as filmmakers, artists, curators and educators), not all of us within the team apprehended equally.

However, it seemed to all of us (and still does) that it matters how words *world* worlds and, if the desire was to reimagine them, languages should accompany us. So how should we be named? We decided to be those who were “under the care of” the programme. Instead of being curated, facilitated or mediated, the exhibition proposals

tried to think of the “museum as an ecosystem” and to “institute with care”.

Three decades and three directors later, we were able to curate the so-called “Official Section” and “Authors in Selection”, nomenclatures that bothered us, but which nevertheless allowed us to establish a dialogue with the rest of the parallel activities and group exhibitions that would take place across the island. In order to de-hierarchise positions (also to oxygenate the budget) we incorporated those artists awarded with production grants to the so-called “official” exhibition – an unpopular decision in the past.

In this way, the festival would try to propose a knot of relationships between social modes of existence, skills, practices and love stories. We would try to put forward a range of situated epistemological, semiotic, technical, political and material connections. We were aiming for it to be a pedagogical exercise of *civil imagination* of near futures we could not anticipate whatsoever, but also as a metaphor that displaced the protectionist, tutelary functions inherited from another tentative model, a maquette that for some time now I have called *curatela*. The *curatela* neither represents nor replaces, but rather accompanies, cares for and expands capacities and avoids precariousness; this is how the dictionary defines it, although not in the context of art.

This is the same dictionary that continues without collecting those words that we use to talk about the *exhibitionary*. According to the Real Academia Española, the curator (*comisario*) is the role of the commissioner, the “person with the power to understand a business”. But we already know that business (*negocio*) wants to be the negation of leisure as its etymology indicates (*nec otium*)⁸ and this is not what we – all curators, all tourists – want. What we want is to change the focus of attention and to negotiate the frameworks from which we, as a society, think and act.

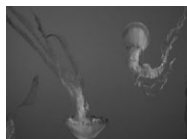
We want to bring affective positions closer to the temperance that this practice requires, but without falling into exhaustion. Since the practice of curating, or the *curatela*, operates between the firm grounds on which knowledge is

terms, a similar paradox occurs. If analog photography allowed celluloid to permeate with light and, in their contact, produce an imprint, digital photography today is not capable of discerning what is simply before us. As Hito Steyerl explains, digital devices “know not only what you saw, but what you might want to see based on their previous choices”.¹² Pictures are created based on a memorable past, exceeding the frame we once grasped.

Thus, our regime of critical curiosity, our methodology defined by this *post-representational paradox* (my proposal, curatela) would put forward an unhurried politics of attention in order to muddle through what Isabelle Stengers articulated, namely, “the coming barbarism”. Because, for Stengers, relearning the art of paying attention has nothing to do with a kind of moral imperative (a prudence that we would have forgotten), but rather it has to do with those matters in which we are not permitted to get mixed up. We are not allowed within the muddle. Haraway’s “muddle theory” resonates with this idea. She proposes to problematise the trope of visual clarity as the only way of being in the world. She reminds us that “empty spaces and clear visions are bad fictions for thinking”. As in Ballard’s story, when he writes that “apparently there’s been some *muddle* at the Gatwick end”. Who has the right not to pay attention? Who gets muddy?

María Puig de la Bellacasa writes that inhabiting this paradox is also a way to resist any form of reductionism. It is a constant questioning of the interdependent heterogeneities that make up an entity, a body, a world, which calls into question the limits in and of themselves (as images, shows and biennials often also do).

In *Myths of the Near Future*, the proposal itself forms an exquisite corpse to become entangled with both present and past. Our contribution to the long conversation about photography that Fotonoviembre has been proposing for three decades would therefore be post-representational, *in medias res*: from the middle of a problem that we would not intend to solve: the problem of the authority of this discipline. From the *medium* (photographic) and from the *interval*



(the camera opens its diaphragm and shutter: the tools that define the contact zone).

Placing ourselves in the middle of the event or encounter would mean working without an ideal horizon. Letting ourselves be caressed by the environment would mean understanding that our task was not to unravel local tangles, but the opposite, to muddle through them. In this sense, photography was not the subject but the means by which to define a curatorial, ecofeminist stance. The curatorial is a sensual position of creating signification and the act of keeping a question alive in that interstitial area: the contact zone that is generated between audiences and works in which discernment is impossible neither register nor grasp: it is difficult to photograph.

The territory in which we inserted ourselves formed a diverse landscape, as complex as the language of our bodies, as complex as the relationship between disciplinary knowledge and contemporary art.

A Condition

Paying attention is not so much a skill as an art that is learned and cultivated. It does not refer to what is a priori worthy of being attended to, but rather what forces us to imagine, to consult, to face consequences that put our ways of being in the world at stake.

Attention requires knowing how to resist the temptation to judge; it requires proposing new questions to think together. “When it comes to caring, suspending action, questioning an idea with its consequences, it is, indeed, a question of discerning, that is, of evaluating without judging, without criteria that guarantee a judgement”.¹³ But we know how hard it is to live without ranking or qualifying. María Puig de la Bellacasa and Donna Haraway know this well. “You have to run away from criticising without doing anything”,¹⁴ Laurence Rassel tells us, thinking with the authors. Knowledge is spatial in all its forms. You have to think with your feet, where your legs are.

Susan Sontag already warned us about this in one of her essays from 1970s, in which she claimed that “Photography [is]

in Search of Itself” without realising that the challenge was, in contrast, to escape the overwhelming force of its canon.

Its role is to show that there are no fixed standards of evaluation, that there is no canonical tradition of work. Under the museum’s attention, the very idea of a canonical tradition is exposed as redundant [...] New photographs change how we look at past photographs [...] The leading role now played by museums in forming and clarifying the nature of photographic taste seems to mark a new stage from which photography cannot turn back. Accompanying its tendentious respect for the profoundly banal is the museum’s diffusion of a historicist view, one that inexorably promotes the entire history of photography. Small wonder that photography critics and photographers seem anxious. Underlying many of the recent defences of photography is the fear that photography is already a senile art, littered by spurious or dead movements.¹⁵

This *senile* feeling was one that the Canarian community echoed as soon as they had the chance. In *Autonomy! Automation!*, that first discussion on autonomy and criticality on the dangers of alienation in times of cognitive capitalism and affective economy, the participating artists highlighted the difficulty they faced in dialoguing beyond the discipline and with unchallenged forms of display. They also highlighted the need to embrace a festival format that transcends its capacity for tourist attraction rooted in the enthusiasms of the nineties – in that period full of promises of progress and growth, so much so that it was known as the “second Spanish transition”. Can we, together, rehearse an (un)learning process, an intervention, a negotiation?

An Emergency

Therefore, to think with care is to situate ourselves in the perfect storm that affects the world today, in order to reweave ties in the present. Here and now, in this muddy land. In a world that has become inherently problematic. In a world in which nothing is simple anymore but which, in its hyper-connectivity full of migrating images, of process-images, is presented to us as a relational fiction on a planetary scale. This fiction defines a contemporary condition that we must problematise because its crises do tear us apart: global warming, collapse

of biodiversity, silent springs, deep political antagonisms, culture wars, a raging Trumpism, now, without Trump...

For us, who landed in Tenerife, thinking with all these women, many of whom we had collaborated with in the past, it was important to address our *intervention* – not so much to show that the coming decades would be crucial, but in order to take an ecofeminist stance. In other words, we did not arrive with the will to capture that “decisive moment” that Cartier-Bresson defended (the *punctum*, for those who prefer to think with Roland Barthes), but rather to provide a mobile frame that allows us to pause and stay with the trouble (Barthes’s *studium*, otherwise).

An analogy can be made to attending a debate: a speaker takes the floor, and it is only later that we realise their words have left an imprint, which has made us feel. In that interval, something changed, our attention broadened. Thus, all the artistic practices within *Myths of the Near Future* have made us feel that a “poetic economy” is possible and that the political persists under the poetic.

The works and practices exhibited throughout the festival were deliberately situated at this crossroad – all of them were social actants, in other words, integral elements in the stories.

An Intimacy

However, this type of exchange is hardly feasible in a liberal economy. At best, the advocates of productive rationality transform poetry into ornament. The autonomy that individualism defends has the purposes of growth and wealth, and any regulatory system results, in their view, from instincts of conquest and domination. On the contrary, those who privilege the collective interest (the dominant tendency of Hegelian Marxism), accept that work is subjected to the production of value. However, *accumulation* not only has to do with abundance or prosperity, but, as I pointed out earlier, it also refers to the distribution of resources and the balance between time dedicated to work and the time left for everything that is not necessarily labour.

Revolving in the interval of these two positions are the many voices that are summoned in the festival, and

whose approaches are closer to what Robert Filliou called a “poetic economy”. Indeed, it is something that we have already addressed before, when the contradiction of negotiation as the negation of leisure was introduced.

A poetic economy does not fall within the genealogy of the Frankfurt School’s critical theory (despite being a similar denunciation of instrumental rationality); it is closer to the anti-authoritarian proposals of Pierre Clastres, who imagined a principle of equivalence, “good for nothing – good for everything”, which undermines the productivist value system. Only assuming that our failures were also our victories, our exquisite corpse could cross the frontier of the specialisations that we had entrusted to ourselves, and imagine a world of creation that is not subsumed by the logic of efficiency. Things, objects and artworks showed a *now* that is dying instead of trying to resurrect a past; however, they showed a *now* with memory, a memorable present that understood the relationship beyond public/private dualisms and the domestic space, and that embraced the interactions between individuals, territorial communities and intimacies.

In short, the proposals in TEA, Las Catalinas and the rest of the programmed spaces showed a diverse and inclusive world of creation, capable of problematising the speed with which institutions embrace the rhetoric of a self-proclaimed critical thought, without leaving space for poetics. With greater or lesser fortune, the artistic practices were complicit in this process. With them we embarked on this journey that tried to articulate a radical *territorial intimacy*: an environment, a medium, a milieu that, rather than reducing the enigmas of tangled bodies and their images, rebelled and exalted their postures, gestures, attitudes and movements.

1985: July, August, September, October, November ...
2019: March, April, June, August, October, November.
Fotonoviembre. “Having a Wonderful Time” is our story. We did have a good, but struggling time. We shared ideas, methodologies and knowledge. Intimacies and territories. We started with some people (and we continued with others) a great conversation that, still, accompanies us. Other discussions, however, were antagonised.

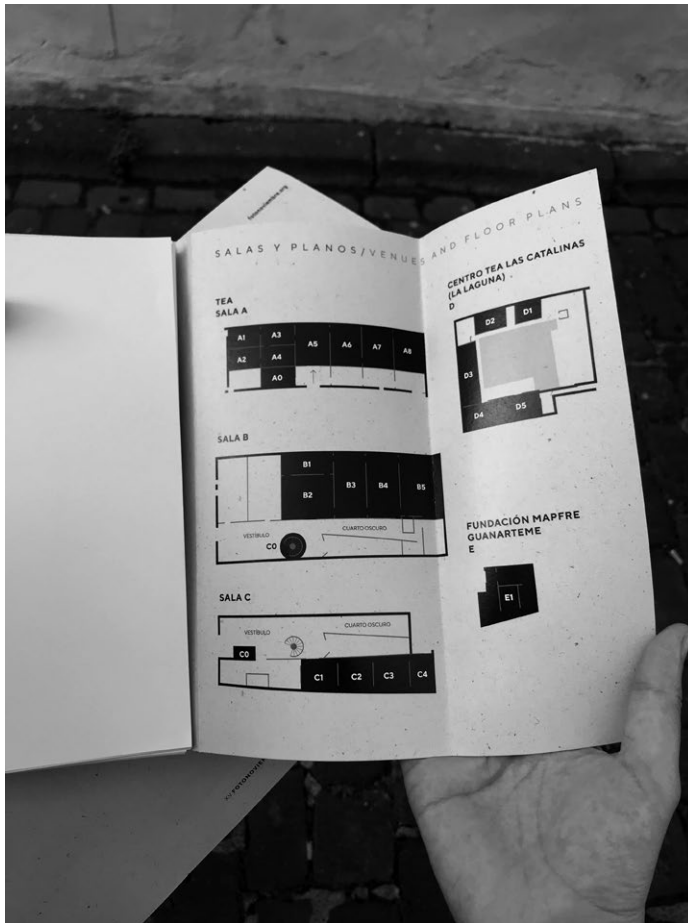


TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife.
November 2019. Courtesy of the author

Centro TEA Las Catalinas, La Laguna. November 2019.
Courtesy of the author

December. January. February. A virus. 1000 guests and workers of a hotel in Tenerife are quarantined after an Italian doctor and his wife tested positive for Covid-19. March. The museum closed and lockdowns were imposed.

Yet, an ecology of a research and (un)learning practice temporarily defined an affective community, in the sense of Gandhi, that put forward a maquette of the curatorial – one that finds in friendship a crucial resource for social reproduction and transnational, transdisciplinary collaboration. It was a memorable experience about matters of care – a word, *care*, that very soon after, erupted in the public understanding, showing that caring for those who themselves care was and is indeed an urgency of our present time.



TEA Tenerife Espacio de las Artes, Centro TEA Las Catalinas and Fundación Mapfre Guanarteme floor plan details. Biennial guide designed by Jaume Marco. Courtesy of the author

- 1 BALLARD, J.G.: *Myths of the Near Future*, Vintage, London, 1982.
- 2 ESTÉVEZ, FERNANDO: *Souvenir, souvenir. Un antropólogo ante el turismo*, Concreta Textos, Valencia, 2019, p.20.
- 3 Betsy Wearing and Stephen Wearing cited in ESTÉVEZ, FERNANDO: "El turista: de flaneur a choraster", *Fluor Magazine*, no.3, May, 2012.
- 4 GARCÉS, MARINA: "La rebelión de los intervalos", *Concreta 04*, Valencia, 2014.
- 5 PÁL PELBART, PETER: "Por un arte de instaurar modos de existencia que 'no existen'", *Concreta 04*, Valencia, 2014.
- 6 PUIG DE LA BELLACASA, MARÍA: *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, p.70.
- 7 GANDHI, LEEA: *Affective Communities. Anticolonial Thought, Fin-de-siècle Radicalism, and the Politics of Friendship*, Duke University Press, Durham and London, 2006.
- 8 The exhibition *It's Your Turn*, held at the Espai d'art contemporani de Castelló in 2018, revolved around the contemporary paradox of negotiation in art and its relationship with leisure. See online: <https://eacc.ivc.gva.es/en/exhibitions/exhibition-history/te-toca-a-ti-en> [Last accessed 15 October 2021.]
- 9 STENGERS, ISABELLE: "Don't Shock Common Sense!", Bruno Latour & Christophe Leclercq, ed., *Reset Modernity!*, MIT Press, 2016, Cambridge, MA and London, pp. 426-32.
- 10 ESTEVEZ, FERNANDO: Op. cit.
- 11 GEERTZ, CLIFFORD: "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture", 1973.
- 12 STEYERL, HITO: "Politics of Post-Representation", *Dis Magazine*, 2014. See online: <http://dismagazine.com/disillusioned-2/62143/hito-steyerl-politics-of-post-representation/> [Last accessed 15 October 2021.]
- 13 STENGERS, ISABELLE: "Fervor y lucidez. Las obligaciones de la instauración", *Concreta En Línea*, 2017. See online: <http://editorialconcreta.org/Fervor-y-lucidez-Las-obligaciones> [Last accessed on 15 March 2021].
- 14 RASSEL, LAURENCE: "La tormenta perfecta", *Concreta 09*, Valencia, 2017.
- 15 SONTAG, SUSAN: "La fotografía en busca de sí misma. Confesiones de un formalista", *Revista de Occidente*, 1977, pp.18-39.

Ludovica Carbotta

(Turín / Turin, 1982)



Monowe, 2019. Instalación, medidas variables.
Cortesía de Ludovica Carbotta y Galería Marta Cervera

Monowe, 2019. Installation, dimensions variable.
Courtesy of Ludovica Carbotta and Galería Marta Cervera



La instalación se centra en su proyecto en curso *Monowe*, en el que la artista ha concebido una ciudad ideal: un modelo urbano creado para un único habitante. A través de una pluralidad de medios tales como la escultura, la instalación, la documentación, obras sonoras y acciones performativas, Carbotta da forma a un organismo vivo, en constante evolución. De esta forma, ficción y realidad coexisten en una relación dialéctica. Con referencias a la literatura utópica y de ciencia ficción, teorías arquitectónicas y análisis sociológico, este proyecto propone una reflexión acerca de la imaginación civil contemporánea y su condición de aislamiento: como un efecto de fuerzas externas, una estrategia de autocontrol y cuidado —parte del legado de un pasado catastrófico—, o una oportunidad para la supervivencia futura.

The installation focuses on her ongoing project *Monowe*, in which the artist has conceived an ideal city: an urban model created for one inhabitant. Through a plurality of expressive means, sculpture, installation, documents, sound works and performative actions, Carbotta gives shape to a living organism, in constant evolution. Here, fiction and reality coexist in a dialectic relationship. Informed by various sources of inspiration, utopian and science-fiction literature, architectural theories, and sociological analysis, this project proposes a reflection on the contemporary civil imagination and its condition of isolation: as an effect of external forces, a strategy of self-protection and care – part of the legacy of a catastrophic past – or an opportunity for future survival.



Sin título (Heimat no. 46), Nordhessen, Alemania,
2016–2017, fotografía cromogénica,
40 × 60 cm. Feria de Abril, Club Juvenil,
Kulturzentrum Schlachthof, Kassel, 23.04.2017.
Cortesía de la artista

La madre de Stella Felicitas Levien la prepara para participar en una actuación flamenca junto a otros niños y a su profesora, María López. La señora López lleva la escuela de danza La Marivi, en la que mayoritariamente los niños de la tercera generación de trabajadores invitados españoles reciben clases de flamenco, si bien también niños locales. La actuación conjunta es parte de la Feria de Abril organizada cada año en el centro cultural Schlachthof por el Club Juvenil español. Además de danza y música, a los visitantes se les premia con paella, tapas y vino.

Ahlam Shibli

(Palestina / Palestine, 1970)

Untitled (Heimat no. 46), Nordhessen, Germany,
2016–2017, C-print, 40 × 60 cm.
Feria de Abril, Club Juvenil, Kulturzentrum
Schlachthof, Kassel, 23.04.2017.
Courtesy of the artist

Stella Felicitas Levien is being dressed by her mother to participate in a flamenco performance, together with other children and her teacher, María López. Ms. López runs the dance school La Marivi, where flamenco classes are mostly taken by the children of third generation Spanish guest workers, but also by local children. The joint performance is part of the Feria de Abril (April Celebration), organised every year at the Schlachthof cultural centre by the Spanish youth club, Club Juvenil. Besides dance and music, visitors are treated to paella, tapas, and wine.



Ahlam Shibli, *Heimat* [Hogar], Nordhessen,
2016–2017, 53 fotografías cromogénicas.
40 × 26,7 cm; 40 × 60 cm; 60 × 40 cm;
100 × 66,7 cm; 66,7 × 100 cm.
Cortesía del artista

Ahlam Shibli, *Heimat*, Nordhessen, 2016–2017
53 C-prints. 40 × 26,7 cm; 40 × 60 cm;
60 × 40 cm; 100 × 66,7 cm; 66,7 × 100 cm.
Courtesy of the artist

El trabajo *Heimat* [Hogar] hace referencia a dos grupos de personas que emigraron masivamente a Kassel en diferentes momentos. Un grupo de expulsados y refugiados de descendencia alemana que fueron forzados a dejar sus hogares entre 1945 y 1946 como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. Los trabajadores invitados de la región del Mediterráneo, por el contrario, fueron reclutados para facilitar el «milagro económico» después de la guerra y aliviar los problemas en sus países de origen. Llegaron por invitación, lo que sin embargo no les libró del resentimiento xenófobo y de la violencia. *Heimat* se interesa en los modos en los que los miembros de ambos grupos de migrantes tienen éxito, fracasan, son ignorados o resisten creando nuevos hogares para sí mismos en lugares que no escogieron particularmente para dicho fin.

The work *Heimat* [home] refers to two groups of people who emigrated to Kassel at different times. One group are the expelled and refugees of German descent who were forced to leave their homes between 1945 and 1946 as a result of World War II. The other group are guest workers from the Mediterranean region recruited to facilitate the “economic miracle” after the war and ease problems in their countries of origin. This group came by invitation, which did not however spare them from xenophobic resentment and violence. *Heimat* is concerned with ways in which members of both groups of migrants succeeded in, failed at, were ignored or resisted creating new homes for themselves in places they did not particularly choose for that purpose.

Antonio Menchen

(Toledo, 1983)



Film en construcción, 2019.
Instalación de medidas variables,
dos proyecciones de 16 mm. Cortesía del artista

Film en construcción [Film Under Construction],
2019. Installation, dimensions variable,
two 16 mm projections. Courtesy of the artist

Cada una de las imágenes en movimiento de este «film incompleto» es ideada como un retrato fijo, como objeto o historia a la que se le va añadiendo material según se va generando, en un claro gesto de edición. Un dibujo, un contorno temporal, al que le delimita un marco que le va dando forma. En este caso, a partir de un escenario de ficción: unos naranjos filmados en el jardín de la Quinta de Ribafria, un palacio luso del siglo XVI, donde Raúl Ruiz rodó su última película *Misterios de Lisboa*; conforme a los elementos para generar la base para la organización de un pensamiento visual interno, interesado en establecer un tipo de conexión entre el cine, la escultura y el objeto. Imágenes liberadas de estructura clara, pero relacionadas entre sí por sus cualidades formales y un movimiento que nos permite entender estos ejercicios y nos da acceso a textos, otros objetos o nuevas imágenes.

Each one of the moving images in this “incomplete film” is conceived as a fixed portrait, as an object or story to which material is added as it is produced, in an evident nod towards editing. A drawing, a temporal outline, delimited by a frame which gradually gives it form. In this case, through a fictional setting; orange trees filmed in the orchard on the estate of Quinta de Ribafria, a sixteenth-century Portuguese palace, where Raúl Ruiz shot his latest film *Misterios de Lisboa* [Lisbon Mysteries]; all the elements come together to lay the foundation for the organisation of an inner visual thought, interested in creating a kind of connection between cinema, sculpture and the object. Images without any evident structure, yet interrelated by their formal qualities and a movement that allows us to understand these exercises in a way that grants us access to texts, other objects or new images.

La cancha de tenis y las pantallas

Antonio Menchen en conversación con Mariano Mayer

ANTONIO MENCHEN Mariano, sé de tu afición a observar y analizar el juego del tenis. Un juego en el que la pelota va y viene entre unas líneas marcadas sobre una superficie y que a mí personalmente me recuerda al verano. Existe algo en esas líneas que podrían evocar a los márgenes de una pantalla y que me gustaría traer a esta pequeña conversación. La idea de pantalla como construcción de un límite, como un marco habitable en el que sucede una historia o un partido de tenis, pero sobre todo la idea de pantalla como espacio en el que se proyecta o desde el que se proyecta.

MARIANO MAYER Restar verano al tenis suena a proeza. Aunque hemos visto partidos sin sol, el tenis trae *shorts* y pelo mojado. También trae límites, arrojó, conducta y soliloquio. Todo ello junto me cautiva, sin embargo mi atracción no resulta tan visual como analítica. Me siento menos un espectador entusiasta que un lector aficionado. Puedo pasar horas leyendo sobre tenis, biografías, reseñas, crónicas de torneos, sin embargo lo veo todo desde un punto de vista un tanto abstracto. Al leer no visualizo jugadas, no reconozco el vocabulario del juego, solo atiendo a las descripciones del comportamiento, a las estrategias, al análisis del rival.

Si establecemos cierta continuidad entre la superficie rectangular de una cancha de tenis y las pantallas de tus piezas, puedo decir que lo que se activa dentro de ese marco es una experiencia temporal, una abstracción que permite volver a ver algunos de los elementos del mundo conocido con ojos nuevos.

AM Con las imágenes me pasa algo similar a lo que te sucede a ti con el tenis. Mi compulsión por ellas no parte de una lógica narrativa o taxonómica, sino que solo hallo interés por diversas formas involuntarias que están presentes y se repiten en ellas. Distintos objetos, en muchas ocasiones gestos o movimientos, en general pequeños detalles que decido incorporar en mi práctica. Para mí, todas esas imágenes contienen un lenguaje que no manejo, ciertos códigos a los que no accedo y así las imágenes se mantienen a distancia: aspiro a vaciarlas.

Este nivel de abstracción me sirve para volver a mirar imágenes con esos nuevos ojos de los que hablas; activar un mecanismo que genera toda una maquinaria de deseo por la mirada. Una superficie, unas proporciones, una construcción que se presenta también en esas esculturas, en esas estructuras o pantallas en las que he venido



Antonio Menchen, *Film en construcción*, 2019.
 Instalación de medidas variables,
 dos proyecciones de 16 mm. Cortesía del artista

Antonio Menchen, *Film en construcción*
 [Film Under Construction], 2019. Installation, dimensions variable,
 two 16 mm projections. Courtesy of the artist

trabajando desde hace algunos años y que funcionan como límite restringido también para nuestra mirada. Un espacio desde el que la imagen es reflejo, un plano en el que se proyecta y que propongo como superficie de posibilidad infinita, como un terreno en el que poder alojar ese deseo.

MM Los aspectos involuntarios de las imágenes traen mundos. Creo que es esto lo que te permite, a la hora de filmar algo dado como un naranjo o generado de manera voluntaria como el humo, no prestar especial atención a las lógicas argumentativas. Una posición frente a la producción de imágenes en movimiento que a su vez anula recursos como el montaje, lo que equivale a decir independencia de la cámara frente a lo que entendemos como las zonas importantes de un plano.

Las distintas construcciones, a través de las cuales facilitas determinados puntos de vista, los he vivido, antes que como señalamientos que recortan lo observado y que en una película podríamos llamar intención, como estructuras que igualan imagen y entorno.

AM Cuando estoy grabando me planteo la premisa de no utilizar el visor, esto es, ver lo que estoy rodando con mis propios ojos, pero no a través de la cámara, como si esta fuera ese ente autónomo que comentas. Sí, renuncio a ciertos recursos del cine ya que mi disfrute con este medio lo encuentro a la hora de grabar y no tanto editando o corrigiendo colores frente a la pantalla de un ordenador, posiblemente es por eso que concedo tal autonomía a la cámara. Durante el rodaje existe un cuerpo a cuerpo, una escala real, entre los objetos, las personas, los entornos y la propia cámara que posteriormente se comprime en un fotograma, en una imagen. Una transferencia entre ese mundo real y su representación que conecto inequívocamente con un gesto. Un cambio de escala, como si esa transformación entre lo real y lo representado fuese una maqueta de lo que nos es dado.

MM Esto que traes me hace pensar en la «lectura de ver hacer» que proclamaba Macedonio Fernández. Una simultaneidad entre dos acciones, donde leer es ver cómo fue escrito aquello que leemos.

Mariano Mayer es poeta, curador independiente y crítico de arte. Nacido en Buenos Aires en 1971, vive y trabaja en Madrid.

The Tennis Court and the Screens

Antonio Menchen in conversation with Mariano Mayer

ANTONIO MENCHEN Mariano, I have heard of your fondness for watching and analysing tennis matches. In the game, the ball comes and goes within a series of lines marked on a surface, which reminds me of summertime. Those lines somehow resemble the frames of a screen and I would like to bring this similarity into the conversation. The idea of the screen as a construction of a boundary, as an inhabitable frame in which a story or a tennis match happens, but above all, the idea of the screen as a space onto which something is projected or from which something is projected.

MARIANO MAYER It seems difficult to not associate summer with tennis. Although we have watched matches on cloudy days, tennis means shorts and sweaty hair. It also means boundaries, courage, behaviour and soliloquy. All of this has captivated me, however, my attraction is not so much visual but analytic. I feel less an enthusiastic viewer than an amateur reader. I can spend hours reading about tennis – biographies, reviews, features on tournaments – however, I see everything from a rather abstract point of view. When reading, I do not visualise moves, I do not recognise

the vocabulary of the game, but rather, I only pay attention to the descriptions of the behaviour, the strategies, the analysis of the opponent.

If we set some continuity between the rectangular surface of a tennis court and the screens used in your works, I can say that a temporary experience is activated in that frame; an abstraction that enables one to watch some of the elements of the known world with new eyes.

AM With images, I actually feel the same way as you do towards tennis. My compulsion to them does not come from a narrative or taxonomical logic, but I find interest in diverse involuntary forms that are present and repeated in them. Different objects, sometimes gestures and movements, little details that I decide to incorporate in my practice. These images contain a language that I do not know, certain codes that I cannot access, so the images distance themselves from me; I aspire to empty them.

I use this level of abstraction to look at images with these new eyes that you were mentioning; activating a mechanism that generates a machinery of desire for the gaze. A surface, certain proportions, a construction also

present in these sculptures, in these structures or screens that I have been working with for some years, which function as a restriction, limiting our gaze. A space from which image is reflection, a plane on which images are projected, that I propose as a surface of infinite possibility, as a domain in which I can host that desire.

MM The involuntary aspects of images generate worlds. When you film something like an orange tree or something voluntarily generated, such as smoke, you do not pay too much attention to argumentative logic. You take a position towards the production of images in motion that defeats resources for instance as montage, which is the same as claiming the independence of the camera compared to what we understand as the important zones of a shot. I have perceived the different constructions through which you enable diverse points of view as structures that equalise image and environment, rather than markings that cut the observed and are considered the intention of a film.

AM When I am filming, I opt not to use the viewfinder, that is, to see what I am filming with my own eyes, and not through the camera, as if it were this autonomous being that you were mentioning. I renounce certain resources of cinema, since I find the biggest joy in filming, not in editing or colour correcting in front of a computer, possibly because I give so much autonomy to the camera. During filming, there is a real scale between objects, people, environments and the camera, which is later converted into a frame, an image. A transfer between this real world and its representation that I connect with a gesture. A change of scale, as if that transformation between the real and the represented were a miniature of the reality that is given to us.

MM This makes me think of the “lectura del ver hacer” (reading of the seeing-doing), first outlined by Macedonio Fernández. A simultaneity between two actions, in which reading is in fact seeing how what we read was written.

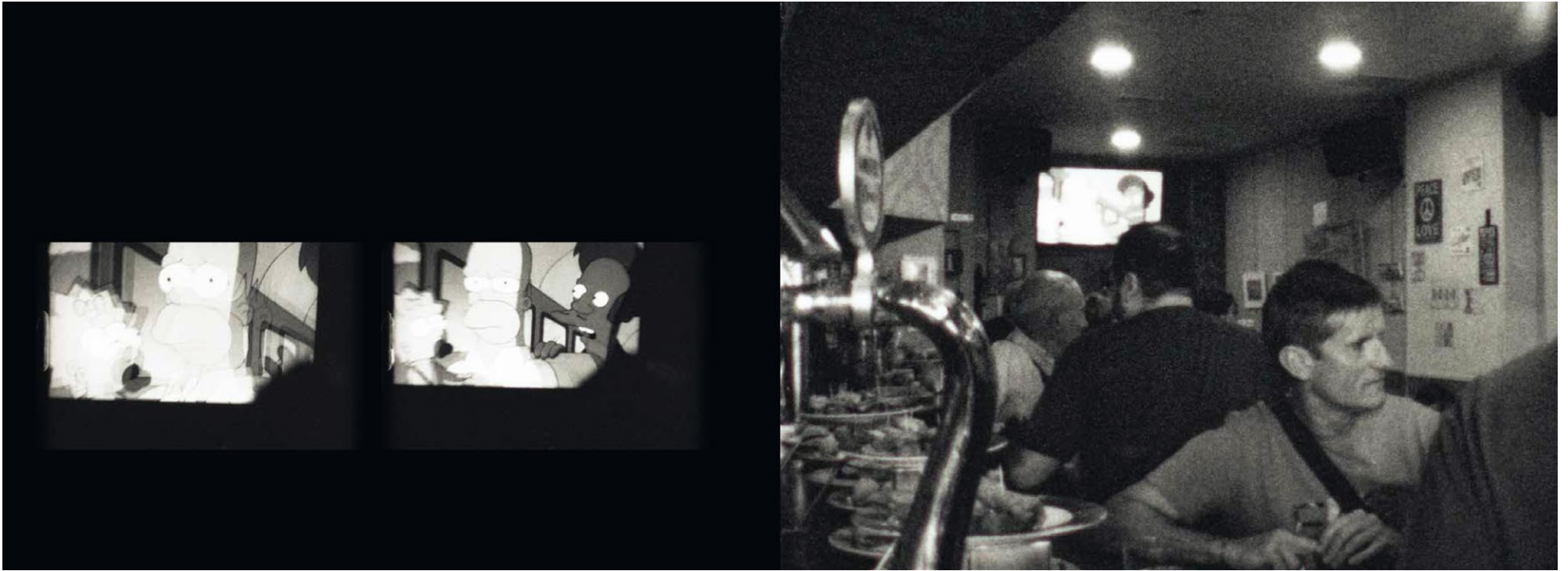
Mariano Mayer is a poet, independent curator and art critic. He was born in Buenos Aires in 1971 and currently lives and works in Madrid.

Lola Lasurt (Barcelona, 1983)



Duelo por la España negra, 2018. Instalación, proyección doble de película súper 8 telecinada. Cortesía de la artista

Duelo por la España negra [Mourning for the Black Spain], 2018. Installation, double-projection telecinated super-8 film. Courtesy of the artist





Un interés por la forma en la que se dan los procesos de colaboración artística define el trabajo de Lola Lasurt. En esta ocasión, toma como punto de partida la recreación del viaje que el pintor asturiano Darío de Regoyos hizo junto al poeta belga Emile Verhaeren en 1888, primero por distintos enclaves guipuzcoanos, para discurrir luego por la entonces llamada «España seca». El libro *La España negra* recoge las notas redactadas por el poeta a modo de crónica de viaje e ilustradas por el pintor con una serie de grabados. *La España negra* surgió en sus orígenes del cruce de dos miradas, la española y la belga, en momento de duelo compartido. Este proyecto, *Duelo por la España negra*, toma como punto de partida la documentación del propio recorrido de la artista por los mismos lugares de dicho viaje un siglo más tarde.

An interest in the way in which artistic collaboration processes occur defines Lola Lasurt's work. On this occasion, the artist takes as a point of departure the recreation of the trip that the Asturian painter Darío de Regoyos made, along with the Belgian poet Emile Verhaeren in 1888, first through different Gipuzkoan enclaves, and then through the then called "Dry Spain". The book *La España negra* [The Black Spain] collects the notes written by the poet as a chronicle, illustrated with a series of engravings by the painter. *La España negra* arose in its origins from the crossing of two gazes, the Spanish and the Belgian, at a time of shared grief. The *El duelo por la España negra* project takes as its starting point the documentation of the artist's own journey through the same places on that trip a century later.

Nicolas Malevé

(Bruselas / Brussels, 1969)



Echando un vistazo a ImageNet, 2019.
 Imagen cortesía de Nicolas Malevé (copyleft 2019)
 en colaboración con el equipo del programa digital
 The Photographer's Gallery (Sam Mercer,
 Jon Uriarte y Katrina Sluis)

Glancing over ImageNet, 2019.
 Image courtesy of Nicolas Malevé (copyleft 2019)
 in collaboration with the team of The Photographer's
 Gallery Digital Programme (Sam Mercer,
 Jon Uriarte and Katrina Sluis)

Nicolas Malevé en conversación con Laura Vallés Vílchez

NICOLAS MALEVÉ Para funcionar, los algoritmos contemporáneos de visión artificial necesitan recibir ejemplos de la tarea que tienen que realizar, por lo que, por ejemplo, si quiero programar un *software* para que detecte una cara para emplear técnicas de lo que se conoce como *machine learning*, tengo que enseñarle al ordenador ejemplos de lo que me estoy refiriendo con «cara». Esta es la base. Pero hay un problema unido a esto. Funciona mejor cuando aumentas el número de ejemplos que das. Las caras pueden ser de distintos colores, llevar maquillajes diferentes, distinta iluminación, ángulos, y un largo etcétera, por lo que debo seleccionar una amplia variedad de ejemplos para que se refleje la diversidad a la que el *software* está expuesto en el mundo real. De hecho, este es un aspecto muy importante de la visión artificial. Si las colecciones de imágenes que tenemos no reflejan el dominio sobre el que queremos que trabaje el algoritmo, pese a que pueda estar en buen estado (matemáticamente hablando), terminará siendo inútil en la práctica. Esto quiere decir que hay gente que ha reunido y curado estos ejemplos. Esto no es una tarea solamente mecánica, es también una

tarea considerablemente cultural y política, una declaración sobre el mundo. Y es algo que va mucho más allá de la formación que reciben los científicos de la computación.

La visión artificial es, además de un proyecto técnico, un proyecto cultural. Esto no se puede percibir cuando ves (y usas) el *software*, sino que aparece cuando ves cómo se produce, por lo que hay que pensar en el *software* no como producto, sino como proceso, y según cómo este proceso está informado por una serie de pasos que preceden la producción de una aplicación, un *gadget* o una cámara. Una vez se entiende esto, se abre de repente la puerta al proceso de la visión artificial, para gente que está interesada en las imágenes, en la clasificación, en las políticas de representación, o que tiene una inclinación particular por la agencia de la fotografía. Mi principal interés es mover el foco a esta parte del proceso, invitando a un grupo diferente de personas con distintos intereses y formas de aproximarse a la visión artificial, considerada a menudo como un proyecto técnico.

Para que las bases de datos para el entrenamiento se generen, las imágenes tienen que ser tomadas en grandes números. Resulta interesante entender

el papel que juega aquí la escala, porque la mayor parte de los algoritmos de visión artificial, o al menos una gran cantidad de ellos, se desarrollan para funcionar en redes sociales, en aplicaciones web que se ocupan del *tsunami* de imágenes infinitamente producido por los teléfonos móviles, compartiendo todo tipo de imágenes que son transmitidas por plataformas y dispositivos. El argumento que se emplea para justificar la construcción de la visión artificial es su habilidad para lidiar con la escala a la que circulan las imágenes, que fluyen continuamente a través de Facebook o Google, entre otras redes, por lo que no es posible ocuparse de todas ellas en una escala humana. Necesitamos aumentar la moderación, la curaduría, la selección, la clasificación. El *software* solo funciona porque es capaz de ingerir una cantidad ingente de información: por un lado, es empleado para curar, clasificar, filtrar y moderar grandes cantidades de imágenes, y por otro, tiene que ser entrenado a partir de billones de imágenes que deben ser curadas de alguna forma.

LAURA VALLÉS VÍLCHEZ Esto es lo que llamas «paradigma». Pensé en esa palabra porque tiendo a decir «paradoja» en lugar de «paradigma», y me pareció interesante la idea de que el desarrollador tiene que aprender en detalle sobre el objeto para detectar y descomponer analíticamente o disecionarlo antes de escribir el código. Antes de realizar el algoritmo de clasificación de un gato, el programador tiene que convertirse en un experto en felinos.

NM Eso era lo que pasaba cuando se empezaban a programar algoritmos de visión a comienzos del siglo. Tenías que codificar un modelo desde cero, lógicamente. Y ahora tienes que convertirte en un curador o seleccionador

de imágenes, y el modelo, digamos, del «gato» está implícito en la selección de imágenes que estás haciendo.

Esto conlleva un gran problema, porque, aunque parece que haya una gran diversidad de lugares para encontrar imágenes, en realidad hay pocos. Los científicos de visión artificial tienen acceso a 14 millones de muestras, lo cual ya es difícil de obtener de por sí, pero además las necesitan relativamente rápido, porque se trata de procesos industriales, por lo que tienen que entregar estos bienes bajo demanda. Como consecuencia, ciertas fuentes de imágenes terminan destacando por encima de otras, como por ejemplo Flickr, que se convirtió en la referencia estándar para la visión artificial. Eso también conlleva, por supuesto, un conjunto muy particular de imágenes, prácticas de entendimiento, valores estéticos, así como el tipo de cámaras, de ajustes predeterminados y de actualidad. Todo esto crea una selección de imágenes muy autoreferencial. Hay obviamente muchas cosas representadas en Flickr, pero están representadas en formas que son muy poco diversas porque los usuarios de la plataforma tienden a favorecer cierto tipo de imágenes, que suelen predominar.

Recientemente, escribí un artículo para la exposición titulada «Photography and the Cloud», donde analizaba bases de datos de nubes. Me resultaba muy interesante el hecho de que haya bases de datos para detectar las nubes desde arriba, donde los satélites toman las imágenes, pero a la hora de detectarlas desde la tierra, los tipos de imágenes con los que se tiene que entrenar al algoritmo provienen sobre todo de Flickr. Lo que encuentras en la plataforma, por tanto, son imágenes de atardeceres, realizadas por gente que quiere compartir sus imágenes del cielo o que ha realizado una selección de los

cielos más bonitos donde las nubes son particular y estéticamente placenteras. Si tomo una fotografía de lo que veo desde mi ventana, no tendría probablemente el mismo tipo de nube, porque la nube como yo la veo desde mi ventana no suele aparecer la mayor parte de las veces en Flickr. Existe esta discrepancia entre dos sistemas de visión para detectar la nube desde abajo o arriba, que provienen de conjuntos de imágenes completamente desconectados. En cada uno de estos grupos de imágenes hay una forma particular de mirar el objeto. No es tanto un asunto de lo que es posible hacer, porque puedo hacer una fotografía del cielo ahora mismo, sino una cuestión de valor de cambio; si soy un usuario de Flickr, probablemente no quiera compartir esa imagen con nadie porque nadie está interesado. Como consecuencia, por supuesto, si los algoritmos solo ven lo que interesa a los usuarios de Flickr, probablemente no tengan en cuenta la realidad de mi vida diaria.

LVV Esto me lleva a preguntarte sobre las condiciones materiales, lo que me hace pensar en la idea de lo literal y lo metafórico, y la casi imposibilidad de lo literal. Al eliminar aquellas imágenes que no se entienden ni se ven como algo bello o común o compartible, o lo que sea, entonces las imágenes más literales son las que se están eliminando.

NM Sí, este es exactamente el problema. La cuestión es que, por un lado, la mediación es muy predominante, y por otro, no es reconocida. La escala produce este tipo de alineamiento con ciertas plataformas, que constituyen mediadores clave, pero aún son tratadas como meros conductos. La imagen en este contexto es concebida como transparente, como si fuera un índice o catálogo del mundo, por lo que este vacío es, por supuesto, lo que creará

todos los problemas asociados con sesgos racistas o de género.

LVV Esto encarna de alguna forma la paradoja de la representación. Y por tanto me hace pensar en por qué es tan importante visibilizar y hacer tangibles las realidades detrás de los procesos, como has dicho al comienzo de la entrevista. Esto nos lleva a las condiciones materiales de tanto las tecnologías de la mediación en cuanto fotografía como del diseño informático y la visión informática. Pero al mismo tiempo, me lleva a pensar en el trabajo, los humanos y el trabajo humano. Y por ello creo que visibilizar la brecha entre ambos aspectos es la forma relevante de desenredar, de alguna manera, aquello que está detrás de los procesos. Porque creo que no hay alternativa, no se puede evitar la representación. La única opción que nos queda es visibilizar el proceso.

NM De hecho, esto trae la reflexión de quién hace el trabajo y bajo qué condiciones. Si tomamos, por ejemplo, ImageNet, un inmenso conjunto de datos con millones de imágenes y veinte mil categorías, como una referencia para el sector, tenemos que imaginarnos que equivale al trabajo de una persona mirando imágenes durante las 24 horas del día, anotando y clasificando dos imágenes al segundo. Si una persona trabaja a ese ritmo sin dormir o comer, se suman un total de 19 años de trabajo humano. Obviamente, pedirselo a una persona es imposible, por lo que la tarea se distribuye en muchas unidades pequeñas, y tiene lugar en una plataforma llamada Amazon Mechanical Turk, que es una especie de mercado para trabajadores de plataformas de externalización abierta de tareas (*crowd workers*). Los *crowd workers* son contratados para realizar microtareas y se les paga de 1 a 10 céntimos por pantalla para

anotar. Son condiciones muy precarias. Los trabajadores no tienen muchos recursos contra sus empleadores, a veces ni siquiera se les paga porque su trabajo se considera insuficiente o erróneo y no tienen ningún medio para protestar. Es muy brutal. El hecho es que si quieren ganar un poco de dinero, necesitan trabajar a una gran velocidad. Estamos en este contexto particular donde las personas que desempeñan el trabajo de anotación para las bases de datos de clasificación, filtrado, escritura y demás, no tienen tiempo ni siquiera para mirar lo que tienen enfrente. Si prestan demasiada atención, van más despacio y pierden dinero. Y la industria se encuentra en tanta necesidad de bases de datos que también dependen de la velocidad del proceso. El proceso de anotación está medido en milisegundos.

Por ejemplo, Fei Fei Li, cuando habla sobre el proceso de innovación, dice que normalmente una persona tendría que ser capaz de anotar una imagen en dos fijaciones. La fijación es el momento en el que los ojos —que están en constante movimiento— paran por un momento corto en un área específica del campo de visión. Con dos fijaciones, tendríamos que recoger suficiente información de la imagen y ser capaces de clasificarla. El proceso de anotación, entonces, está calibrado para este tipo de visión. Algunas imágenes son, bien demasiado complicadas, o, aunque no sean difíciles de descifrar, requieren un conocimiento previo y se tendría que realizar una investigación. Esto, por supuesto, termina siendo un gran problema. Cuando se construyó ImageNet, alrededor del 30% de la fuerza de trabajo de Amazon Mechanical Turk era de la India. Hay casos claros por los que el contexto cultural de ciertas categorías resulta difícil de comprender para los trabajadores indios. Y lo mismo ocurre

con los trabajadores americanos con otras categorías de imágenes. Intentar entender la diferencia entre imágenes que muestran a varios miembros de congregaciones religiosas y sus roles es una tarea claramente difícil. Toda esta dimensión del ritmo y la velocidad de la producción está vinculada con la escala y las condiciones de trabajo. Si los trabajadores no estuvieran mal pagados, podrían pasar más tiempo desempeñando sus tareas, pero no es el caso. Esto también influye en cómo estas bases de datos son mediadas.

Para resumir, por un lado, necesitamos tener en consideración la mediación de la plataforma donde las imágenes son sacadas. Y por otro lado, la mediación del trabajo y la externalización abierta de trabajo (*crowdsourcing*). Las plataformas de *crowdsourcing* están imponiendo un cierto ritmo y tempo, así como un control particular, haciendo imposible que los trabajadores se comuniquen entre sí. Un trabajador no puede ni siquiera preguntar a su compañero: «¿Qué haces con esa imagen?». Como los propietarios de las plataformas tienen miedo de que los trabajadores se sindicalicen, cortan toda identificación personal posible y, por ende, los trabajadores son solamente números de identificación personal. De esta forma, la visión artificial está íntimamente unida a un periodo muy particular del desarrollo del capitalismo. Esto es algo que no puedes entender si analizas la visión artificial a partir de cómo la describen y entienden los propios científicos, que la conciben como un problema de matemáticas y código, tendiendo a pasar por alto el resto del problema.

LVV Veamos ahora cómo podemos cambiar de perspectiva y contexto y pensar en lo que significa para el museo. ¿Qué hacemos con la institución artística?

NM Cuando llevas un objeto como ImageNet, con sus 14 millones de imágenes, a un espacio que no está habituado a operar con esa escala, estresas la infraestructura. Esto es algo que vi en The Photographers' Gallery y era todavía más evidente en el TEA, donde de repente mostrar el tráfico de millones de imágenes manifestó cómo la infraestructura de la institución no está construida para afrontar una red de esas magnitudes. Y esto significa que hay muchos problemas con la conectividad, con permanecer conectado a la red ininterrumpidamente y con tener los ordenadores sacando continuamente las imágenes de internet. Y esto genera una dinámica muy particular con la institución, que bien está dispuesta a adaptarse y buscar maneras para afrontar el desafío, o bien no quiere o no puede. Entonces, se desmorona ante tanta tensión. Dirigir este proyecto me ha servido para descubrir muchas asunciones construidas en la infraestructura de las instituciones culturales sobre la importancia que le dan a la red. En el caso de TEA, consideraron la red como algo que está fuera de la institución. Se publicitan en las redes sociales, pero la red no está dentro, sino afuera. Tendría que reconsiderarse la posibilidad de ofrecer un mayor nivel de

conectividad y de tráfico circulando dentro y fuera de la institución a través de la red electrónica.

LVV En especial porque el Cabildo está en ese mismo edificio.

NM Entendí que había una limitación adicional, que tenía que ver con entender el proyecto como un tipo de ataque. Eso fue extremo. El cortafuegos trató el volumen del tráfico como un signo de ataque y bloqueó la conexión del ordenador que operaba la instalación. También me pareció extremadamente interesante el hecho de que cuando entras a TEA no tienes la impresión de estar entrando en la sede del Cabildo, es solo en el momento que cruzas un cierto umbral de tráfico cuando te das cuenta que la red está unida a otra institución que tiene sus propias normas sobre lo que puede entrar y lo que puede salir. Esta compartimentación institucional no es aparente cuando te mueves físicamente por el espacio, pero aparece cuando la velocidad y la escala del tráfico alcanza un umbral determinado. En ese momento, otra capa de control de la red toma prominencia y se imponen otras políticas. Esto muestra cómo la escala no es trivial y cómo las infraestructuras técnicas responden a ella.



Nicolas Malevé in conversation with Laura Vallés Vílchez



NICOLAS MALEVÉ To operate, contemporary computer vision algorithms need to be fed with examples of the task they need to perform. So for instance, if I want to code a software that detects a face when using machine learning techniques, I have to show the computer examples of what I mean by a face. This is the baseline. But there is a problem bound to that. It works better when you scale up the number of examples. Faces can be of different colour, different makeup, different lighting, different angles and so on. So, I need to select a wide range of examples so that the variety of what the software will be exposed to in the real world is reflected. This is really a very important aspect in computer vision, actually. If we don't have collections of images, which reflect the domain we want to operate upon, the algorithm can be mathematically very sound, but it's useless in practice. This means that there are people who assembled and curated these examples. This is not merely a technical task, it's also a task that is heavily cultural, political. It's a statement about the world. And it's something that goes way beyond what computer scientists are trained to do.

Computer vision is, of course, a technical project, but it's also very much a cultural project. That doesn't

really appear when you only look at (and use) the software; it's appearing when you look at how the software is produced. And so you have to think about software not in terms of product, but in terms of process. And how this process is informed by a series of steps that precede the production of an app or gadget or a camera. Once this is understood, I think for people who are interested in images, in classification, in the politics of representation, who have an interest for the agency of photography, for instance, suddenly it's an open door to the process of computer vision. My first interest is to shift the focus to this part of the process, to invite a different set of people and with different kinds of interests and approaches to look into what is too often considered as only a sort of technical project.

For training sets to be generated, images need to be acquired in huge numbers. It's interesting to understand here the role of scale, because most of the computer vision algorithms are developed, or at least a large part of them, as part of social networks, in Web apps that deal with the tsunami of images endlessly produced by smartphones, by sharing, by all kinds of images that transmit through platforms and devices. The argument for

building computer vision is its ability to deal with the scale at which images are circulating. We have all these images flowing through Facebook, Google and so on, so forth. It's not possible to deal with that at human scale. We need to scale up moderation, curation, selection, ranking. The software only works because it is able to ingest massive amount of data. On the one hand, it's used to curate, rank, filter, moderate wide numbers of images. On the other hand, it needs to be trained upstream with billions of images that need to be curated in some ways.

LAURA VALLÉS VÍLCHEZ That's what you call the paradigm. I thought about that word because I tend to use 'paradox' instead of 'paradigm'. I thought it was interesting, the idea that the developer needs to learn in detail about the object in order to detect and to analytically decompose or dissect it before writing the code. Prior to writing a cat classification algorithm the programmer needs to become a trained feline expert.

NM That was what was happening when you started to programme a vision algorithm in the early years of the century. You had to code a sort of model logically from scratch. And now, you need to become, you know, a curator, selector of images. And the model of the cat is sort of implied in the selection of images you are making.

That's a huge problem because, of course, there are only a few places where you can find images. We have a huge diversity only in theory. Computer vision scientists have access to 14 million samples, which is already difficult to obtain. But then they need it relatively fast, because these are industrial processes, so they need to deliver these assets on demand. Therefore, certain sources of images become really prominent. For instance,

Flickr became the de facto standard reference for computer vision. That's obviously a very particular set of images, practises of understanding, aesthetic values, the kind of cameras, the kind of presets, the kind of currency that images have on the platform. All of that creates a very self-referential collection of images. There are obviously lots of things that are represented in Flickr. But they are represented in ways that are less than diverse because users of the platform tend to favour certain forms of imagery, which then tend to dominate the platform.

I recently wrote an article for an exhibition called 'Photography and the Cloud', and I was looking at datasets of clouds. And it's very interesting that you have datasets for detecting clouds from above, where images are taken by satellites. But when it comes to detecting clouds from the ground, the kinds of images you have to train the algorithm with largely come from Flickr. What you have then is mostly sunset imagery, taken by people wanting to share their images of the sky or making a selection of the most beautiful skies where clouds are particular and aesthetically pleasing. If I take a picture of what I see through my window, I would probably not have the same kind of cloud. The cloud as seen through my window most of the time is simply absent from Flickr. You have this discrepancy between two systems of vision to detect the cloud from the bottom up or from the top down, which are drawing from completely disconnected sets of images. In each of these sets of images, there is a very particular way of looking at the object. It is not so much a matter of what's possible to do, because I can take a picture of the sky right now. But it's a matter of exchange value: if I am a Flickr user, I probably will not want to share that image with

anyone because no one is interested. As a consequence, of course, if the algorithms see only what's interesting to Flickr users, it will probably miss the reality of my daily life.

LVV I was going to ask you about the material conditions, but this makes me think about the idea of the literal and the metaphorical, and the near impossibility of the literal. By removing those images that are not understood or seen as something that is beautiful or common or shareable or whatever, then the most literal ones are those that are being removed.

NM Yes, that's exactly the problem. I mean, it's how mediation is super prevalent on the one hand, and on the other hand, unacknowledged. Scale produces this sort of alignment with certain platforms, which are key mediators. But they are still treated as mere conduits. The image is treated as an index of the world. It is still treated as transparent. So this gap is, of course, what will create all the problems of bias, racist or gender biases.

LVV This embodies the paradox of representation in a way. And so it makes me think of why it's so important to make visible and tangible the realities behind the process, as you said at the beginning. That takes us to the material conditions of both technologies of mediation in terms of photography, but also of computer design and computer vision. But at the same time, labour, humans and human labour. And so I think making visible the breach between both aspects is what is relevant in order to disentangle, in a way, what's behind the processes. Because I think there is no way out, there's no way around representation or there's no way out of it. What's left is making the process visible.

NM Indeed, that brings the question of who's doing this work and under what conditions. If we take ImageNet, let's say, as a reference for the field, which is this huge dataset of millions of images – and with twenty thousand categories. We have to imagine that this is the equivalent of the work of somebody watching images for 24 hours a day, annotating and classifying two images per second. If one person works at that pace without sleeping or eating, it's 19 years of human labour. Obviously it is impossible to ask one person, so the work is distributed across many small units, and it's happening through a platform called Amazon Mechanical Turk, which is a sort of market for crowd workers. Crowd workers are hired for micro-tasks and they are paid one to 10 cents, per screen, to annotate. These are very exploitative conditions. Workers don't have much recourse against their employers. Sometimes they are not paid because their work is deemed insufficient or erroneous and they have no means to complain. It's very brutal. The fact is that if they want to make a bit of money, they need work at an incredibly fast speed. We are in this very particular context where the people who are doing the labour of annotation for the datasets of classification, filtering, writing and so on, do not even have the time to look at what's in front of them. If they pay too much attention, they slow down and they lose money. And the industry is so in need of datasets that they are also depending on the speed of the process. The annotation process is measured in terms of milliseconds.

So, for instance, Fei Fei Li, when she talks about the process of innovation, she says that normally somebody should be able to annotate an image in two fixations. A fixation is the moment where your eyes – which are constantly moving – stop for a short period of time

in a certain area of your visual field. With two fixations, you're supposed to have enough information to take in the image and to be able to classify it. The process of annotation is calibrated for this kind of vision. And not all images are good candidates for such vision. Some images are either too complicated, or they're maybe not difficult to decipher, but they either require prior knowledge and people would have to do research. This, of course, becomes a huge problem. When ImageNet was built, I think 30 percent of the workforce of Amazon Mechanical Turk was from India. There are clear cases where the cultural context for certain categories is really hard for Indian workers to make sense of. And the same goes for American workers with other categories of images. Trying to understand the difference between images depicting the various members of religious congregations and their roles is clearly a hard task. This whole dimension of the rhythm, the pace of production is linked to scale and linked to the conditions of work. If workers were not paid so badly, they could spend more time with the tasks. But that's not the case. This also informs how these datasets are mediated.

To sum up, on the one hand, we need to take into account the mediation of the platform from where images are sourced. And on the other hand, the mediation of labour and crowdsourcing. Crowdsourcing platforms are imposing a certain rhythm and pace, and imposing a certain control, making it impossible for workers to communicate with each other. A worker cannot even ask another: What do you make of that image? As platform owners are afraid that workers may unionise, they cut all possible personal identification. Workers are just ID numbers on the platform. In this sense,

computer vision is intimately bound to a very precise stage of the development of capitalism. This is something that you cannot understand if you look at computer vision in terms of how it's portrayed and understood by the scientists themselves. They see it as a problem of mathematics and code. And they tend to overlook the rest of the problem.

LVV Let's now see how we can turn the tables and look at what it means for the museum. What do we do with the art institution?

NM When you bring an object like ImageNet, with its 14 million images, into a space that is not used to operating at that scale, you put the infrastructure under stress. That's something I've seen at The Photographers' Gallery, and it was even more obvious at TEA, where suddenly having traffic of millions of images showed how much the infrastructure of the institution is not built to cope with the network at that level of engagement. And this means that there are lots of problems with connectivity, of remaining online uninterrupted, of having the computers pulling the images from the Internet continuously. And that triggers a whole dynamic with the institution, which is either willing to adapt and find ways to take up the challenge or doesn't want to or can't. Then it crumbles under the strain. Running the project reveals lots of assumptions built into the infrastructure of cultural institutions about what the network is for them. In the case of TEA, they consider the network to be something outside of the institution. They advertise on social media, but the network is out there and not inside. A high level of connectivity, high levels of traffic going in and out of the institution through the electronic network, is really something that needs to be reconsidered.

LVV In particular, because the government is in that building. See, there was an extra limitation there that I understood was taking place, which had to do with understanding the project as an attack of sorts.

NM That was extreme. The firewall treated the volume of traffic as a sign of attack and blocked the connection of the installation's computer. It was also extremely interesting in the sense that when you enter TEA, you don't have the impression of entering a government facility. It's only when you

cross a certain threshold of traffic that you realise that the network is actually bound to another institution that has its own rules about what's coming in and what's going out. This institutional layering is not apparent when you move across the space physically, but becomes apparent when a certain speed and certain scale of traffic reaches a threshold. At that moment, another layer of control of the network takes prominence and other policies are enforced. It shows how scale is not trivial at all and how technical infrastructures respond to it.

Una secuencia de comandos de computadora recorre ImageNet, un vasto conjunto de datos de 14,197.122 fotografías, a una velocidad de 90 milisegundos por imagen para exhibir todas ellas durante el horario de apertura de Fotonoviembre 2019. La secuencia de comandos se detiene en puntos aleatorios para permitir al espectador ver algunas de las imágenes y cómo se clasifican, lo que plantea preguntas sobre la relación de escala entre las cantidades abrumadoras de imágenes necesarias para entrenar algoritmos, y la atención y el trabajo humanos necesarios para anotar y clasificar las imágenes.

A computer script cycles through ImageNet – a vast dataset of 14,197,122 photographs – at a speed of 90 milliseconds per image to exhibit all the images during the opening hours of Fotonoviembre 2019. The script pauses at random points to enable the viewer to “see” some of the images and how they are categorised, thus raising questions about the relation of scale between the overwhelming quantities of images needed to train algorithms and the human attention and labour required to annotate and categorise the images.

Lucía Pizzani (Caracas, 1975)



Impronta Series, 2013.
5 fotografías al colodión húmedo sobre aluminio.
13 × 9 cm cada una. Cortesía de la artista

Impronta Series, 2013.
5 collodion wet plate photographs on aluminium.
13 × 9 cm each. Courtesy of the artist



Lucía Pizzani, *Textiles*, 2013.
Telas con impresión de cera y estructura de tela metálica.
Dimensiones variables. Cortesía de la artista

Lucía Pizzani, *Textiles*, 2013.
Wax print fabrics and metal wire. Variable dimensions
installation. Courtesy of the artist

Transformación y metamorfosis son temas recurrentes en el trabajo de Lucía Pizzani. Utilizando una diversidad de medios como la cerámica, la fotografía o el vídeo, la artista teje narrativas históricas con conceptos fundamentales de cuerpo y género. Si bien las obras en la sala A de TEA se aproximan a la figura femenina como escenario de narrativas especulativas que emergen tanto en sus placas de colodios húmedos *Improntas* (2013) como en los tejidos de las mujeres-crisálidas *Textiles* (2013), su último ensamblaje fotográfico en Centro TEA Las Catalinas, *Pieles* (2019) —realizado ex profeso para la ocasión—, nos acerca a la materialidad de la superficie humana y no humana para apuntar a aquello que define la serie que le da origen: el cerebro límbico como dictador de emociones e impulsos encarnados.

Transformation and metamorphosis are recurring themes in Lucía Pizzani's work. Using a variety of media such as ceramics, photography or video, the artist weaves historical narratives with fundamental concepts around issues of gender. The artworks in room A of the TEA approach the female figure as a scenario of speculative narratives that emerge both in their plates of wet collodions, *Improntas* (2013), and in the tissues of the women-chrysalis, *Textiles* (2013). However, her latest photographic assembly in Centro TEA Las Catalinas, *Skins* [Textiles] (2019), created purposely for the occasion, brings us closer to the materiality of the human and non-human surface to point to what defines the series that gives rise to it: the limbic brain as a driver of emotions and embodied impulses.

Carla Zaccagnini

(Buenos Aires, 1973)



Película hablada, 2019. Video HD, 30 min.
Cortesía de la artista

Película hablada [Spoken Film], 2019.
HD video, 30 min. Courtesy of the artist

La ambigüedad temporal que acecha el relato histórico, su construcción narrativa, es el punto de partida de gran parte de la obra de Carla Zaccagnini. Protestas feministas, usos y abusos institucionales y coloniales son prueba de que «mañana iba a ser ayer», como apuntan sus últimos trabajos. En esta ocasión, su primera *Película hablada* (2019) rastrea algunos de los emprendimientos económicos de una curtiembre gestionada por su familia a finales del siglo XIX: una estancia de nombre La Fortuna y de cría de gusanos de seda. Deriva de incertezas que ofrece otro prisma desde el que abordar, a través del archivo, las historias en torno a la naturaleza, la industria y el progreso que sin tregua nos aguardan hoy.

The temporary ambiguity that stalks an historical account, its narrative construction, is the starting point for many of Carla Zaccagnini's works. Feminist protests, institutional and colonial uses and abuses are proof that "tomorrow was going to be yesterday", as her latest proposals point out. On this occasion, her first *Spoken Film* (2019), traces some of the economic ventures of a tannery run by her family at the end of the 19th century: a stay named La Fortuna, breeding silkworm. Drifts and uncertainties offered by another prism from which to address, through the archive, the stories around nature, industry and progress that are waiting for us today.

Belén Cerezo

(Vitoria, 1977)



Viviendo el día, 2018. Fotograma.
Cortesía de la artista y Jon Rodríguez

Viviendo el día [Living the Day], 2018. Film still.
Courtesy of the artist and Jon Rodríguez



Belén Cerezo, *Viviendo el día*, 2018. Instalación.
Cortesía de la artista y Jon Rodríguez

Belén Cerezo, *Viviendo el día* [Living the Day], 2018.
Installation. Courtesy of the artist and Jon Rodríguez

¿Cómo sería «filmar con el cuerpo»? ¿Es posible filmar como si acariciáramos? ¿Sería posible filmar como Clarice Lispector escribe? La instalación audiovisual *Viviendo el día* toma como motivo central el paseo de un grupo de perros para generar un reencuentro con el mundo-vida. Las diferentes proyecciones componen una narrativa fragmentada de las experiencias de dicho paseo a través de distintos tipos de grabaciones. El punto de partida de este proyecto son las narrativas de la escritora brasileña Clarice Lispector que suponen una afirmación de la vida. Asimismo, su obra insiste en lo extraordinario dentro de lo cotidiano y explora los límites entre categorías binarias.

How would it be “to film with the body”? Is it possible to film as if we were caressing? Would it be possible to film as Clarice Lispector writes? The audiovisual installation *Viviendo el día* takes as its central motive a dog’s walk to generate a reencounter with the world-life. The various projections compose a fragmented narrative of the experience of this walk through different types of recordings. The narratives of the Brazilian writer Clarice Lispector that suppose an affirmation of life are the starting point of this project. In turn, her work insists on the extraordinary within the everyday and explores the limits between binary categories.

Eli Cortiñas

(Las Palmas de Gran Canaria, 1979)



The Excitement of Ownership [El encanto de la propiedad], 2019.
Instalación, vídeo duocanal, 6 min. Cortesía del artista

The Excitement of Ownership, 2019. Installation,
two channel video, 6 min. Courtesy of the artist

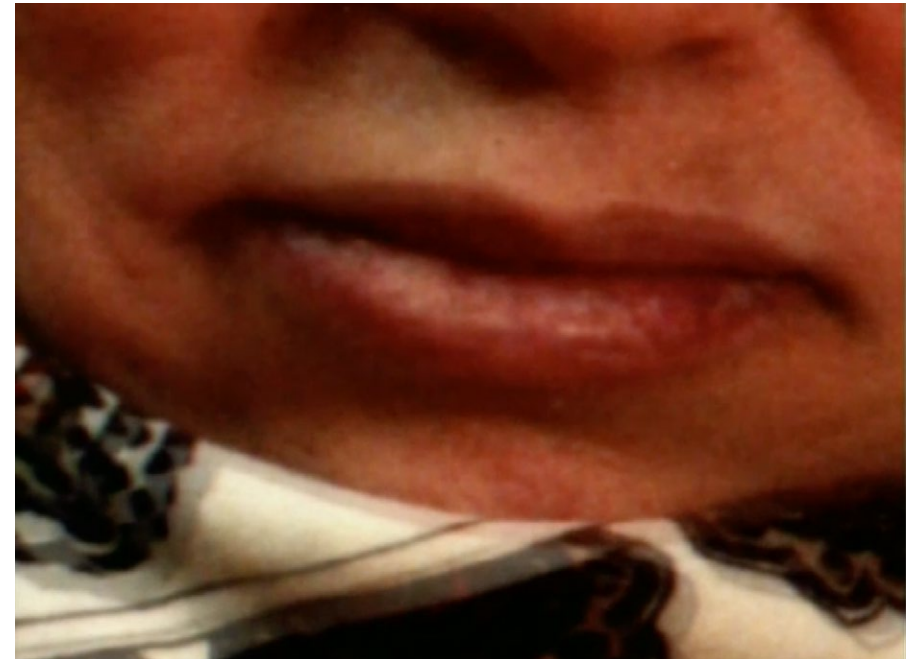


El trabajo de Eli Cortiñas parte de la apropiación de material audiovisual diverso (cine, televisión, redes sociales, archivos históricos, etc.) y de la reconstrucción de identidades y narrativas en base a las urgencias de nuestro presente. Mientras que su instalación en la sala A de TEA, *The Excitement of Ownership* (2019), se embarca en un universo denso de representación femenina, de sus constantes tareas y negociaciones en el ámbito de la política identitaria, su propuesta para Centro TEA Las Catalinas, *Walls Have Feelings* (2019), se convierte en un archivo abierto que se adentra en la memoria generada a través de los objetos y sus apariencias económica y políticamente mediadas.

Eli Cortiñas' work is based on the appropriation of pre-existing audiovisual material (cinematographic, television, social media, historical archives, etc.) and the reconstruction of identities and narratives based on the urgencies of our present. While its installation in room A of the TEA, *The Excitement of Ownership* (2019), embarks on a dense universe of female representation - its constant tasks and negotiations in the field of identity politics - its proposal for Centro TEA Las Catalinas, *Walls Have Feelings* (2019), proposes an open archive that goes into the memory generated through objects and their economically and politically mediated appearances.

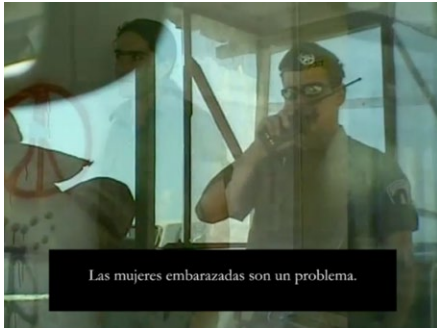
Ariella Azoulay

(Tel Aviv, 1962)



Khaira's Smile [La sonrisa de Khaira], 2002.
Vídeo monocanal, 2 min. Cortesía de la artista

Khaira's Smile, 2002.
Single channel video, 2 min. Courtesy of the artist



Las mujeres embarazadas son un problema.



Desde el momento que levanté la cámara ella no podía parar de sonreír.



Le pedí al traductor que le dijera que dejara de sonreír,



pero ella no lo hizo.



Quizás no quería parar porque estaba delante de un cámara israelí.



Cuando llegó al hospital el bebé había fallecido.



"כל הזמן אני חושבת עליו", "Pienso en él todo el tiempo",



Su sonrisa se desvaneció pero no del todo.



Desde que publicara *The Civil Contract of Photography* (Zone Books, 2008), la escritora y realizadora de videoensayos Ariella Azoulay se ha convertido en un referente fundamental para pensar los usos y abusos de las imágenes y sus contextos. De entre sus publicaciones más recientes, destacan dos reflexiones procedentes de un largo estudio sobre el conflicto entre Israel y Palestina: la «imaginación civil» y la «historia potencial», ideas que ofrecen nuevas aproximaciones para imaginar convivencias futuras. Sobre estas cuestiones reflexiona la bienal, así como sobre su trabajo filmico, como el que se encuentra expuesto en el Centro TEA Las Catalinas: *La sonrisa de Khaira*. La película persigue la imagen de Khaira Abu Hassan, tomada tras la muerte de su bebé al llegar tarde al control fronterizo, ¿por qué sonríe Khaira?

Since Ariella Azoulay published *The Civil Contract of Photography* (Zone Books, 2008), the writer and video essayist has become a fundamental reference for reflecting on the uses and abuses of images and their contexts. Among her most recent publications, two ideas proceeding from a long study on the conflict between Israel and Palestine stand out: “civil imagination” and “potential history”: concepts that offer new approaches to imagine future coexistence. The biennial addresses these and other issues as well as her filmic work, such as *Khaira’s Smile*, located at the Centro TEA Las Catalinas. The film follows the image of Khaira Abu Hassan, taken after being late at the checkpoint, right after her baby passed away. Why does Khaira smile?

Zbyněk Baladrán

(Praga / Prague, 1973)



Catastrophe [Catástrofe], 2019. Video HD, 6 min. Cortesía del artista

Catastrophe, 2019. Full HD video, 6 min. Courtesy of the artist



iluminada por una pequeña lámpara.



Hay algo narcisista en ello.



¿Silla de ruedas?



Un palo Selfie.



sino lo que rechazamos saber.



Prótesis.

A principios de la década los ochenta, Samuel Beckett escribió una obra de teatro de un solo acto, *Catástrofe*. La obra se desarrolla en un teatro: un director y su asistente dirigen a los actores sobre el escenario. Se trata de un acto cómico que describe de manera muy simple el proceso de manipulación. La manipulación es el agua que hace girar este mundo. El vídeo homónimo ofrece diez escenas que recurren al algoritmo con el fin de simular una imagen 2D para que se parezca a una fotografía. Estas «fotografías» son una construcción. Intentan afirmar que representan la realidad, que son objetivos hasta cierto punto. Es solo una pequeña pista de cómo funciona el proceso y que resuena con las estrategias de desvío de atención que sufrimos a diario en nuestro entorno. Nos enfrentamos con la cultura visual de la rareza humana, del comportamiento egocéntrico y conformista. Esta cultura se confirma a sí misma incluso cuando se enfrenta a la destrucción completa. Para tal aspecto, todo lo demás está oculto en la oscuridad.

In the early 1980s, Samuel Beckett wrote a single-act play, *Catastrophe*. The play is set in a theater: a director and his assistant are arranging actors on stage. This comical act depicts very simply the process of manipulation. Manipulation is the water that makes this world go round. The homonymous video is based on ten compositions, using algorithms with the purpose to simulate a 2D picture so that it resembles a photograph. These “photographs” are a construction. They try to state that they depict reality, that they’re objective to some point. It’s just a small hint of how the process works, which resonates with the strategies diverting attention that we suffer daily in our milieu. We’re confronted with the visual culture of human rarity, of egocentric and conformist behaviour. This culture is self-confirming even when it faces complete destruction. For such a look, everything else is hidden in the dark.

Pol Masip

(La Secuita, 1993)



104 viviendas, 2014–2018. Políptico, medidas variables.
Cortesía del artista

104 apartments, 2014–2018. Polyptych, dimensions variable.
Courtesy of the artist

Inaugurado en el año 1962, el Grupo Generalísimo Franco es el barrio de Les Borges Blanques (Lleida) donde vivieron los abuelos maternos del artista. Al tratarse de una urbanización de protección oficial, los símbolos del régimen franquista estaban presentes en las placas de viviendas y en la rotulación de las calles. Por una parte, el pico y las espigas de la Obra Sindical del Hogar y Arquitectura; por otra, el yugo y las flechas de la Falange Española y de las JONS. Una vez fallecido el dictador, los símbolos fueron borrados. En algunos casos, su rastro es hoy imperceptible. En otros, la cicatriz del cincel permite entrever el antiguo relieve y, a la vez, el acto de su eliminación. El gesto iconoclasta manifiesta una determinada relación con el pasado, su memoria y comprensión, así como con el presente y la construcción del imaginario por venir.

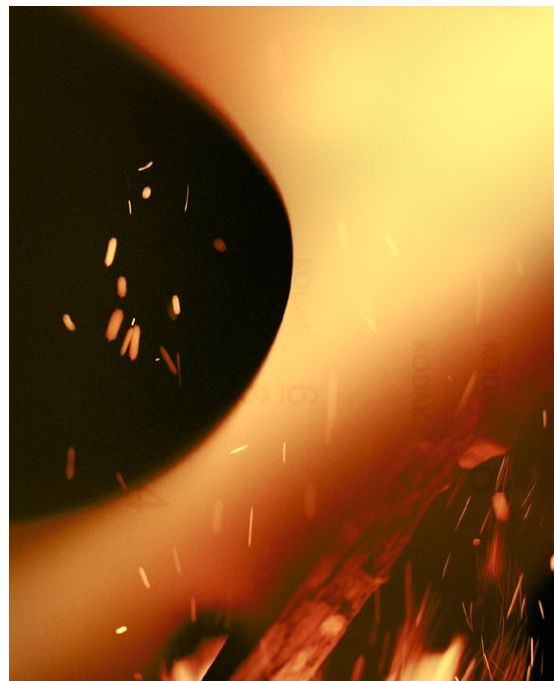
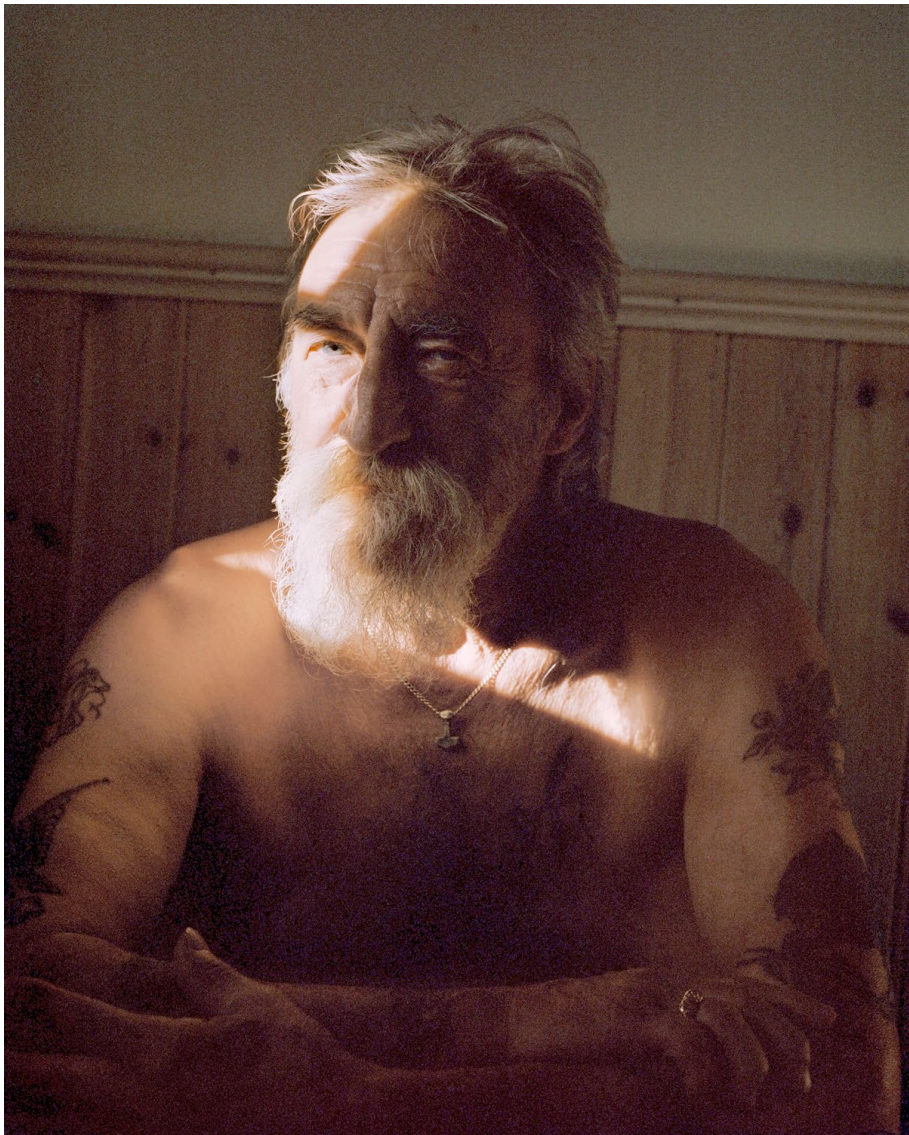
Established in 1962, the Grupo Generalísimo Franco is the district of Les Borges Blanques (Lleida) where the artist's maternal grandparents lived. Being an official urban development project, the symbols of the Francoist regime were present on the housing plates and street signs. On the one hand, the peak and the spikes of the Home and Architecture Trade Union Work; on the other, the yoke and the arrows of the Spanish Falange and the JONS. Once the dictator passed away, the symbols were removed. In some cases, these traces are imperceptible today. In others, the chisel scars allow us to glimpse the old relief and, at the same time, the act of its removal. The iconoclastic gesture manifests a certain relationship with the past, its memory and understanding, as well as with the present and the construction of the imaginary to come.

Maja Daniels (Uppsala, 1985)



Elf Dalia, 2012–2019. Instalación, medidas variables.
Cortesía de la artista

Elf Dalia, 2012–2019. Installation, dimensions variable.
Courtesy of the artist



La mayoría de la gente en Älvdalen (Suecia) todavía habla elfdaliano, un idioma antiguo derivado del nórdico vikingo. Cómo se habla aún hoy es un misterio para los lingüistas, ya que Älvdalen nunca ha sido una comunidad aislada. En 1668, una niña Älvdalen fue acusada de caminar sobre el agua, provocando la caza de brujas sueca. Veinte mujeres y un hombre fueron ejecutados en la región, basados principalmente en los testimonios de niños. *Elf Dalia* explora temas de lenguaje, historia, ritual, misterio y lo extraño de lo cotidiano, navegando por el mundo a través de la fotografía, la escultura, el cine y el sonido. A medida que la idea misma de comunidad se vuelve cada vez más fluida y compleja, este proyecto busca involucrarse en una comprensión más profunda de nuestro lugar dentro de ella. La atención prestada a la materialidad de la fotografía crea un paralelo simbólico entre la fragilidad de un negativo fotográfico y un lenguaje que está a punto de desaparecer.

Most people in Älvdalen still speak Elfdalian, an ancient language derived from the Viking's Old Norse. How it is still spoken today is a mystery to linguists, as Älvdalen has never been an isolated community. In 1668, an Älvdalen girl was accused of walking on water, sparking the Swedish witch hunts. Twenty women and one man were executed in the region, largely based on the testimonies of children. *Elf Dalia* explores themes of language, history, ritual, mystery and the strangeness of the everyday, navigating the world through photography, sculpture, film and sound. As the very idea of community becomes ever more fluid and complex, this project seeks to engage in a deeper understanding of our place within it. The attention brought to the materiality of the photograph creates a symbolic parallel between the fragility of a photographic negative and a language that is on the brink of disappearing.

Lecturas potenciales de una exposición (fragmentos de un film futuro)

Cine por venir
(Miguel Ángel Baixauli y Sonia Martínez)

*Todo a un tiempo pasado y en transcurso y por venir*¹.
Samuel Beckett, *Compañía*

*Mirando atrás y adelante (al futuro-pasado) podemos
caminar en el presente-futuro*².
Aforismo aymara

Reencuadres de una imagen migrante

Estuvimos en Tenerife, varias veces, entre mayo de 2019 y enero de 2020, preparando y realizando con nuestro proyecto colectivo Cine por venir un programa expositivo y de actividades para Fotonoviembre, la bienal de fotografía de TEA-Tenerife Espacio de las Artes.

De umbral en umbral, de intersticio en intersticio, aquellas estancias espaciadas en Tenerife nos fueron transformando íntimamente, haciéndonos mudar la piel en cada uno de estos *entre*, de estos intervalos, de estas fisuras casi imperceptibles.

Los espacios blancos entre los párrafos de este texto —estos intersticios visibles en la página— apuntan a ese paso de umbral a umbral que fuimos viviendo en Tenerife y que nos cambió para siempre.

Leímos por entonces estas palabras de Isabelle Stengers y Philippe Pignarre: «El intersticio no da efectivamente ninguna respuesta, pero suscita siempre nuevos cuestionamientos»³.

La primera vez que estuvimos en Santa Cruz de Tenerife, en mayo de 2019, llegados a la isla para conocer el museo de arte contemporáneo de la ciudad y empezar allí nuestro trabajo, descubrimos los escritos del antropólogo canario Fernando Estévez. Leímos con pasión su recién editado libro *Souvenir, souvenir. Un antropólogo ante el turismo*⁴. Leyendo a Estévez comprendimos cabalmente la enorme importancia del turismo de masas para nuestra época, aquella que era todavía previa a la emergencia de la COVID-19: esa pandemia de ciencia ficción que lo trastocaría todo.

Tiempo después leímos que cuando en la ciudad china de Wuhan un virus entonces desconocido entró en el cuerpo de un hombre de cincuenta y cinco años, cuyo nombre todavía desconocemos, empezó realmente el siglo XXI⁵. Así lo dejó escrito Jorge Carrión, quien llevaba ya tiempo diciendo que la ciencia ficción es el nuevo realismo.

Pero antes de todo eso, estuvimos en Tenerife y fuimos turistas allí, como todo el mundo. La primera vez que estuvimos en Santa Cruz, pudimos confirmar que el arte contemporáneo es una de las franquicias más importantes del turismo global y que nosotras mismas no éramos sino turistas allí, como en todas partes. Pudimos confirmar que todos formamos parte de una gran agencia global para el turismo existencial.

En el capitalismo terminal, las redes sociales —esos museos portátiles del futuro— marcan el ritmo cotidiano de nuestro generalizado turismo existencial.

Aquella primera vez que estuvimos en TEA, el museo que albergaría la próxima bienal *Mitos del futuro próximo* de la que seríamos parte del equipo de curadoras, hicimos una presentación del número de la revista *Concreta* que habíamos coeditado desde Cine por venir un año antes. Hicimos la presentación en el contexto de un seminario de crítica que se estaba desarrollando en el museo y propusimos un pequeño taller⁶. En un texto sobre lo que llamamos la «imagen-proceso», habíamos escrito acerca de *Esto no es una película* (2011) de Jafar Panahi, calificando como cine potencial esta obra tan singular del cineasta iraní⁷. Panahi se encontraba en arresto domiciliario cuando la realizó, impedido por el gobierno iraní de abandonar su domicilio y, también, de hacer películas. El cineasta se encontró entonces en un *confinamiento* forzado. Su estrategia para sortear ese encierro consistió en narrar frente a la cámara la película que no le permitían hacer y enviarla clandestinamente al Festival de Cannes.

Cine potencial para tiempos de confinamiento. Relatos potenciales para tiempos de catástrofes.

Esta idea de relato y de cine potenciales orientó desde el principio nuestro programa expositivo y de actividades. Pensamos que la aportación de Cine por venir debería ser, en lo posible, una especie de exposición potencial que hablara, rozara, reencuadrara el «Cuerpo»: un pliegue en el espacio colectivo que abriera una fisura desde la que poder, quizás, pensar en común.

Queríamos intentar que nuestro espacio expositivo se fuera transformando a partir de las actividades propuestas, que fueran dejando una *huella* que podría, a su vez, transformarse con los usos y lecturas futuras de las personas visitantes. Estas huellas modificarían la muestra inicial, le añadirían capas de sentido, artefactos y restos de acciones no previstos para ser expuestos, actualizando otras lecturas de la exposición inicial. En la franquicia del turismo existencial que es el museo, tratamos de experimentar movimientos capaces de desestabilizar por un instante sus categorías, esas categorías de la sensibilidad y del entendimiento que también son las nuestras.

Huella. Habíamos leído hacía tiempo sobre la huella en la poética decolonial de Édouard Glissant: «La idea de la huella ratifica el concepto como impulso, lo relata: lo convierte en recitativo, lo sitúa en relación, le canta relatividad»⁸.

Nos interesaba (e interesa) experimentar con la performatividad posible de una exposición. La imagen en el museo es una imagen enmarcada por diferentes marcos y códigos, y nos interesaba (e interesa) investigar cómo las artes del tiempo pueden dar movimiento a esas imágenes encajadas. ¿Qué movimientos y mediaciones pueden ocurrir en ese espacio del museo más allá de sus marcos inmóviles?

Estuvimos en Tenerife, y allí realizamos algunas tentativas de experimentación más o menos acertadas, algunos experimentos más o menos tentativos en colaboración con artistas y con el equipo del museo y de la bienal. Los doce metros de cuerda trenzada empleados en el taller «ContraKant» de la



Taller «ContraKant», Societat Doctor Alonso, exterior, TEA, 2019

189 Societat Doctor Alonso (una de las activaciones de nuestro programa) fueron un marco móvil que reencuadraba a cada paso la realidad, que hacía moverse los cuerpos y las miradas más allá de las imágenes enmarcadas del museo y hacía vacilar, al mismo tiempo, en su reencuadre, las categorías kantianas de espacio y tiempo, esos *a priori* supuestos de nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento. Ese marco móvil era diagrama de un grado cero de la imagen, un grado cero de la mirada.

Mientras escribimos este texto, leemos «Sonoridades en las fronteras del cuerpo», en el último número de *Concreta*, y encontramos estas palabras de Andrea Soto Calderón:

Performar es una práctica de levantar formas respetando las singularidades, dejar margen para que en tanto que proceso creativo esas imágenes puedan engendrar otras imágenes, que a su vez se van transformando en su proceso. La forma —no como la comprende la representación, esto es, como una forma previa— entendida en tanto que formación de situaciones⁹.

Estas palabras son otra definición posible de lo que llamamos *imagen-proceso*, algo que podríamos ahora también llamar *imagen-migrante*.

Nos interesa investigar en la posible performatividad de una exposición despojada de su marco, relacionada con otras

imágenes que no se jerarquizan en su diversidad, tratar de generar con su diálogo nuevos contextos, situaciones o relatos. Pero, ¿cómo interrogar las imágenes? ¿Cómo saber de dónde vienen o adónde van? Dialogar de otras maneras con la fotografía (esa imagen detenida y enmarcada), posibilitando situaciones que la movilizan hasta hacerse cine, hacerse danza, hacerse cuerpo.

Exponer, exponernos, estar expuestos. Acaso sea una de las urgencias de una exposición. Una de las legitimidades en acto de una exposición.

Estuvimos en Tenerife, y también allí, inspirados por la lectura de Fernando Estévez y nuestra experiencia encarnada de turismo existencial, empezamos a realizar una serie de pequeñas películas en proceso de cine potencial, denominadas *Souvenir. Fragmentos de un film futuro*. En ellas expondríamos, desde la intimidad, las propias huellas y el propio cuerpo (y pronto los cuerpos no iban a poder encontrarse sino en las pantallas).

Exponer, exponernos, estar expuestos. También este texto que escribimos ahora quiere ser un experimento, un marco móvil y un relato potencial como tentativa experimental para alterar ciertos marcos e indagar en ciertas potencialidades de una «exposición» expandida en el tiempo, en la escritura, en los cuerpos y en las páginas.

Potencialidades posibles de una huella

En una de las salas que acogía la sección «Cuerpo», distintas presencias y ausencias habitaban las paredes casi desnudas, presencias que dejaban un espacio vacío entre ellas. Imágenes de otro tiempo, imágenes ellas mismas que invitaban a ser completadas con nuevas dinámicas de la mirada. La mujer tarahumara de Graciela Iturbide, que oculta su rostro, dialogaba con las diosas precolombinas, abstractas, de Ana Mendieta, en una suerte de invocación de otras cosmogonías. A su lado, el artista keniano Michael Ematthews, a través de la obra de Daniel Silvo, intenta comunicar algunas

dificultades del proceso creativo, si bien la dificultad real es entender qué nos transmite a nosotras, espectadoras ancladas en la sonoridad de la palabra occidental.

En paralelo, atmósferas domésticas, silenciosas, nos interpellan. Huellas de una intimidad que ha sido o espera ser compartida en las camas de John Engström o en la cocina de Robert Adams. Mientras, la naturaleza muerta con cactus de Carlos Chevilly nos muestra un posible marco hacia otro lugar.

Marco y huella que vendrán. Sala que devendrá lugar.

Tras realizarse en esta sala el taller «ContraKant» de la Societat Doctor Alonso, unas sillas situadas en círculo invitan a algún tipo de reunión, mientras en una esquina cuelga una larga cuerda trenzada junto a unas «instrucciones de uso».



Huella del taller «ContraKant»,
Societat Doctor Alonso. Sala A, TEA, 2019

«El procedimiento de la cuerda»¹⁰

Instrucciones de uso:

Coge la cuerda que está colgada en la pared.

Da con ella unos pasos, ponla en el suelo delimitando un territorio, puede ser un lugar entre dos lugares. Cierra los dos cabos de la cuerda para generar un marco que será el límite del terreno a mirar.

Ahora disponte fuera de ese espacio y mira lo que hay dentro, intenta no mirarel marco sino dentro del marco.

Ahora viene el momento de mirar.

Mira sin propósito, observa lo que hay dentro de la cuerda, todos los detalles, obsérvalos con precisión, hasta que las cosas parezcan desdibujar su sentido, su función, cansa literalmente tu mirada.

Es posible que al cabo de un rato tengas la sensación de que las cosas que hay dentro del marco que has creado saltan a tus ojos, o que colores y formas que no habías visto irrumpen de pronto delante de ti.

Percibe cómo a veces el sonido se asocia a lo que ves y a veces se disocia, no quieras retener nada, ni generar una historia o una correlación coherente de las impresiones.

Cuando consideres oportuno, quita poco a poco la cuerda y vuelve a mirar todo el lugar ya sin cuerda.

Anda un rato más y vuelve a escoger un sitio para marcar y así las veces que puedas o quieras. Puedes visitar el museo de esta manera si deseas, ellos están avisados de que habrá gente practicando con la cuerda.

La cuerda no es necesariamente un ejercicio individual, caben tantos ojos como cuerpos quepan alrededor de la cuerda, pero es un ejercicio que recomendamos se haga en silencio.

Al final devuelve la cuerda al lugar de inicio dentro del museo.

Societat Doctor Alonso

Las urgencias de una exposición potencial

Una pareja de turistas queda atrapada en Las Palmas de Gran Canaria sin posibilidad de regreso, suspendidos en el espacio y en el tiempo junto al resto de turistas que, como ellos, han quedado confinados contra su voluntad. En ese confinamiento forzado que deviene estado de excepción permanente, los turistas retenidos han perdido además su ciudadanía. Este es el argumento de la historia distópica de J.G. Ballard, llamada paródicamente *Having a Wonderful Time*, que fue uno de los puntos de partida teóricos de la bienal de Fotonoviembre 2019. ¿Cómo no pensar ahora en el largo estado de excepción instituido por la pandemia del SARS-COV-2 (quizás el auténtico inicio del siglo XXI, como la Primera Guerra Mundial lo fue del siglo XX)?

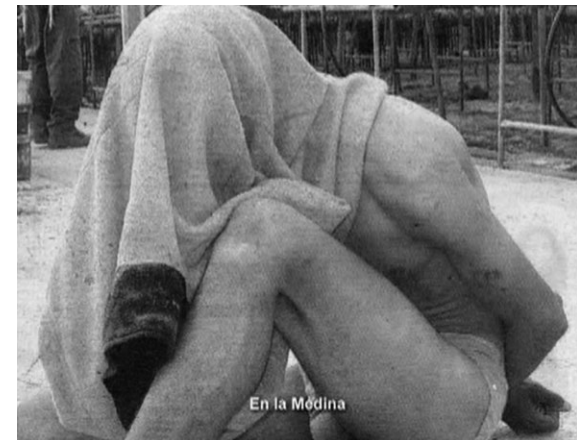
Para nuestro texto curatorial de *Mitos del futuro próximo* utilizamos el libro de Isabelle Stengers *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*, una intervención pública de la filósofa e historiadora de la ciencia sobre la irreversible catástrofe ecológica que vivimos y sobre aquellas políticas científicas que agravan esta «barbarie» que nos acecha. Efectivamente, una cierta «barbarie» acabó viniendo. Y lo que estaba por venir en ese futuro próximo era una *exposición* generalizada de los cuerpos de este mundo.

Ya confinados en nuestro piso de Valencia durante los primeros meses de pandemia, descubrimos un libro de un joven filósofo argentino, Fabián Ludueña Romandini: *La comunidad de los espectros 1. Antropotecnias*. A partir de Michel Foucault y Giorgio Agamben, y a través de estudios históricos y filológicos rigurosos, Ludueña Romandini encuentra en la genealogía occidental que la *exposición* es: «La práctica zoopolítica originaria de la ciudad antigua, por medio de la cual se decide el destino bio-social de los individuos recién nacidos»¹¹.

Con la práctica griega de la exposición, se decide ritualmente sobre la inclusión del recién nacido en la *polis* o su exclusión hacia el mundo salvaje y la muerte. En sentido filosófico, esta *práctica eugenésica* originaria de occidente se

encuentra plenamente justificada en *El Político* de Platón. Con el *ius exponendi* del derecho romano, la práctica de la exposición de la ciudad antigua encontrará su forma institucional más acabada. El gesto antropotecnológico fundacional consiste en tornar política la propia animalidad del hombre para tratar de domeñarla, de domesticarla, de moldearla, de seleccionarla. La *expositio* designa: «La tecnología de poder por medio de la cual occidente toma a su cargo el destino de su propio sustrato biológico»¹².

Pensamos ahora en el estatus contemporáneo de la ciudadanía y en su pérdida, en la exposición eugenésica de los cuerpos y en el estado de excepción permanente que ha acabado instituyéndose. Nos preguntábamos entonces: ¿qué sabremos, dentro de unos años, de lo que está ocurriendo en tiempos de pandemia con las masas de refugiados suspendidos en la tierra de nadie de esta excepción global? ¿Qué sabremos de lo que habrá ocurrido con las personas refugiadas o sin papeles en los limbos fronterizos de Europa?



Ignasi Aballí, *Desaparición*, 2002.
Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía

Pensamos ahora en la *Historia potencial* de Ariella Azoulay: 103 la emergencia de historias e imágenes que han quedado históricamente silenciadas, ocultas, excluidas por los efectos de la política imperial ejercida sobre los documentos y los archivos, por la escritura de la historia como

violencia imperial. La historia potencial se revela entonces como una apertura de potencialidades, una creación colectiva de posibilidades inéditas en ruptura con la violencia epistémica y *corpopolítica* de la historia.

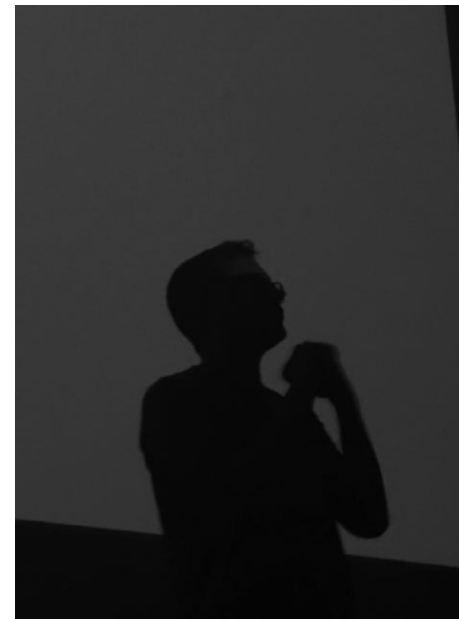
La historial potencial es un compromiso para atender las potencialidades que las formas institucionales de la violencia imperial —fronteras, estados-nación, museos, archivos y leyes— tratan de volver obsoletas o de transformar en preciosas ruinas¹³.

195 *El pasado es más incierto que el futuro* (2019). Así se llamó la instalación de Andrés Duque para la sección «Cuerpo» de los *Mitos del futuro próximo*, que traía al presente y abría el proceso de su película *Carelia: internacional con monumento* (2019), una investigación intuitiva y política sobre un asentamiento cerca de la frontera entre Rusia y Finlandia, donde una familia mantiene vivos rituales chamánicos tradicionales y en la que se mezclan política y espiritualidad, imaginación y memoria histórica. La historia se reescribe continuamente y es un hecho tan incontestable como innegable, nos dice el cineasta. Y añade que, en Rusia, hay un refrán para esto, «el pasado es más incierto que el futuro», con el que aluden al desconcierto experimentado cuando hechos históricos probados se subvierten «desde arriba» para ejercer el control.

Todo a un tiempo pasado y en transcurso y por venir

Dicen que el cine tenía la capacidad de resucitar a los muertos, que aparecían como espectros en la gran pantalla. Dicen que en la oscuridad de la sala una luz resplandecía y se creaba un hueco en el muro por el que salían mujeres y hombres apresurados de la fábrica de los Lumière. Hay quien dice incluso que las sombras proyectadas por el fuego en las paredes de las cavernas eran ya cine, que el cine nace con esas imágenes en movimiento a partir de ese fuego común que es matriz de pensamiento. Dicen que el cine ya existía virtualmente en la caverna de Platón, en la columna de Trajano o en las cuevas de Altamira, y que existía científicamente desde Leonardo. Dicen que *Imago* es el nombre

que recibe en zoología el último estadio del desarrollo de un insecto, aquello que aparece después de su última metamorfosis. Y dicen que mientras tanto un tal Aby Warburg hablaba a las mariposas, interrogándoles sobre su imagenaleteo que no es sino imagen viva¹⁴.

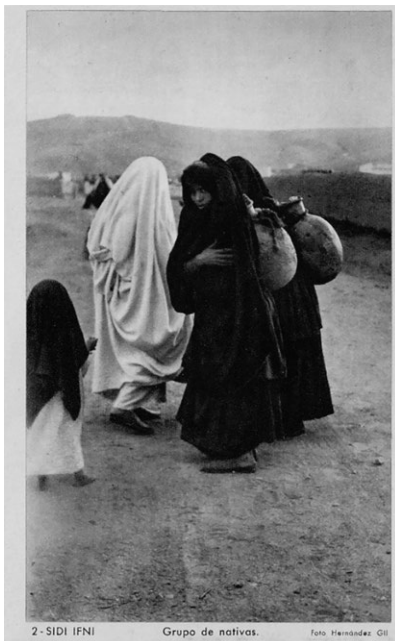


Andrés Duque, acción en el Cineclub. Sala A, TEA, 2019

Todo a un tiempo pasado y en transcurso y por venir. Así es la ambigüedad temporal y el tiempo expandido de la imagen contemporánea: tiempo de imágenes migrantes.

Transformamos el Cineclub de TEA en un espacio performativo en el que proyectamos películas, pero también exploramos otras posibilidades del cine. En una de las sesiones, un cineasta venezolano afincado en Barcelona llamado Andrés Duque invocaba a la imagen y al cine mediante la palabra en una especie de juego chamánico. Con la sala en penumbra y sin proyección, Duque propuso a un nutrido grupo de personas que verbalizaran en voz alta y con los ojos cerrados sus imágenes interiores, palabras sonoras que se fueron enlazando unas con otras generando un tránsito que tal vez fuera una película colectiva.

Mientras tanto, en la sala expositiva contigua, una mujer saharauí nos miraba desde los años cuarenta del pasado siglo (instalación de Chus Domínguez), a nosotras, turistas en territorios atlánticos también antaño colonizados. Su mirada a cámara parece archivar un tiempo pasado y en transcurso y por venir, tratando de transformar potencialmente la historia. Al mismo tiempo, en el reverso de la pared cubierta por un papel pintado con la imagen de una maqueta de una casa rusa (perteneciente a la intervención de Andrés Duque), una mujer de espaldas, fotografía de Gabriela Iturbide, pareciera que fuese a comenzar a andar hacia ella, hacia esa casa, atravesando el muro, el espacio y los tiempos. Que fuese a ponerse a migrar, con su largo cabello negro y un peine como única arma.



2 - SIDI IFNI Grupo de nativos. Foto Bonifacio Gil



izquierda Bonifacio Hernández Gil, postal en *Encuentro* de Chus Domínguez. Sala A, TEA, 2019

derecha Graciela Iturbide, *La niña del peine*, México, 1980. Sala A, TEA, 2019. Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes

En un texto de 1943, *Nosotros los refugiados*, Hannah Arendt señalaba ya un vínculo firme entre los «ciudadanos potenciales» que son los refugiados y su consideración solapada como «enemigos extranjeros»:

A la luz del día, cómo no, solo somos enemigos «técnicamente» (todos los refugiados lo sabemos). Ahora bien, cuando razones técnicas te impiden dejar tu casa durante las horas de oscuridad, no es fácil evitar las oscuras especulaciones sobre la relación entre lo técnico y la realidad¹⁵.

Desde la emergencia de la pandemia, nos parece haber vivido una auténtica película de ciencia ficción, ese género que ha desarrollado las más oscuras especulaciones entre lo técnico y la realidad: el género popular que también ha inventado mundos y futuros posibles y que, de pronto, pareció encarnar plenamente en lo real. Nuestra cotidianidad parece desplegarse desde entonces como un cine potencial que fabrica diariamente el mito de lo que está por venir.

Esa danza de imágenes que es el cine ha salido de las pantallas y se ha puesto a circular entre los cuerpos, a hacerse cuerpo danzante en lo real. En la interfaz entre los cuerpos y las pantallas, una danza continua de imágenes y sonidos agita nuestros movimientos, nuestros gestos y nuestros afectos.

«Existe el peligro de que un cuadro sea un cuadro porque el marco ha hecho de él un cuadro», escribe Clarice Lispector¹⁶.

Estuvimos en Tenerife y estuvimos en Solar, una asociación local convertida en lugar de encuentros públicos para *Mitos del futuro próximo*. Allí dialogamos con Dailo Barco, joven cineasta tinerfeño, que nos mostró su trabajo cinematográfico en proceso, armado a partir de imágenes grabadas por la ciudadanía durante el rodaje en Tenerife de una superproducción de Universal Pictures. La ciudad de Tenerife fue elegida para simular una Atenas atenazada por la crisis económica y las protestas ciudadanas, convirtiendo sus calles durante el rodaje en auténticos escenarios de ciencia ficción. Tenerife se transformó en una ciudad sitiada por

el coloso colonial cinematográfico, que dictó durante un tiempo las nuevas leyes y ritmos de los movimientos de los cuerpos y convirtió a la población local en figurantes de su propia ficción turística. Figurantes que intentaban renegociar su ciudadanía al ritmo de esas nuevas leyes no pactadas que los colonizaron temporalmente.

El nombre actual del mundo es interfaz. La realidad se ha transformado plenamente en ciencia ficción, simplemente porque la ficción es parte de la ciencia, como diría Pablo Manolo Rodríguez, y nuestra actualidad aparece como «el producto de una ciencia ficción que iba buscando por saltos su futuro hasta alcanzarlo»¹⁷. Una vez que el cine ha encarnado en la realidad (el *embodiment* de las ciencias cognitivas), una vez que el futuro se ha hecho presente según guiones y modelos ya testados en las pantallas (guiones cinematográficos o modelos y simulaciones computacionales en las ciencias), adviene ese «tiempo expandido» de la imagen que atraviesa lo contemporáneo del arte, de la ficción y de la realidad cotidianas.

En la imagen migrante del mundo devenido interfaz, encontrar la fisura que hace visible su tiempo expandido y su migración continua son tal vez las urgencias de una exposición.

Alterar las políticas de lo visible

Una pareja de turistas recorre los almacenes de un museo, visitando su colección, en mayo de 2019, mientras el conservador les abre amablemente los peines y les explica las obras que pueden elegir para exponer. La pareja se imagina a sí misma como dos niñas que juegan con una colección de cromos o de postales y que se dedican a establecer una nueva constelación de relaciones entre ellas. Allí abajo escogimos fotografías de Nan Goldin, Graciela Iturbide, Dan Graham, Julia Català Roca, John Engström, Tacita Dean y una serie de grabados de Ana Mendieta, entre otras... Estábamos recorriendo una porción de la historia del arte y de la historia de la mirada que ya estaban escritas,



que ya estaban almacenadas y coleccionadas, pero que conservaban la potencia de una relectura y una reescritura. La posibilidad de otra luz y otra visibilidad.

Estuvimos en Tenerife visitando los almacenes de TEA y pensamos que, como niñas que juegan con imágenes o como turistas de la existencia que juegan a ser niñas, debíamos intentar *desordenar* las colecciones, las categorías y las salas del museo.

Pensamos entonces en esa «literatura potencial» que Italo Calvino atribuyó a la gran invención de Jorge Luis Borges: fingir que el libro que quería escribir ya estaba escrito, escrito por otro, hacer creer que cada texto suyo duplica o multiplica el propio espacio a través de otros libros de una biblioteca imaginaria o real, lecturas clásicas o simplemente inventadas¹⁸. La historia del arte está ya también escrita, aunque sea una historia en gran medida imaginaria que abunda en historias potenciales, historias apenas susurradas y todavía no narradas.

¿Y si la bienal *Mitos del futuro próximo* ya hubiera ocurrido antes de ocurrir? ¿Y si esta pandemia ya hubiera tenido lugar? Releer lo que fue, lo que nos contaron, para encontrar otro posible acceso, quizás sea eso el tiempo expandido de la imagen, una continua relectura, no solo un tiempo que se ensancha, sino un tiempo en migración.

¿Qué es una exposición? ¿Dónde está? Quizás está en las encrucijadas, espacios de contacto y de fricción entre lo que genera, lo que persiste y lo que desaparece, entre lo que brilla y lo que se desvanece. En las fallas. En los intersticios. En los intervalos entre imágenes, como escribió nuestro compañero Álvaro de los Ángeles, también integrante por entonces de Cine por venir. En la devolución a la vida. En la huella como impulso y como relación.

En su charla performativa *Imagen-territorio* (2020), realizada en el Cineclub de TEA transformado para la ocasión en



Norberto Llopis, conferencia *Imagen-Territorio*
y performance *Des-uso*. Sala A y exterior, TEA, 2019

espacio vacío, el artista Norberto Llopis expuso en voz alta, en palabra-táctil, al público asistente:

Se tiende a pensar la imagen como la imagen de algo. Sin embargo, el concepto de imagen-territorio pone en riesgo esta manera de entender la imagen. La imagen no es la imagen de nada, no pertenece a nadie ni a nada. Con el concepto imagen-territorio, se está implicando la parte hueca de la imagen. La imagen es siempre un territorio. Una distribución. Incluso la del sujeto. La imagen que el sujeto tiene de sí mismo es un territorio. Tiene códigos, reparaciones, comparticiones. La imagen-territorio es el hueco de la imagen, la gruta de la imagen, el silencio de la imagen. Lo que no se dice de la imagen. Es lo que se comparte.

El hueco de la cuerda que quedó colgada en la sala del museo como huella del Taller «ContraKant» es una imagen-territorio, una imagen migrante, una imagen-proceso. Las sillas que dispuso Norberto Llopis en una sala de TEA, una

vez terminada su acción de la mañana y su charla performativa de la tarde, son imágenes migrantes, imágenes-territorio e imágenes-proceso. Como la cuerda trenzada de «ContraKant», esas sillas quedaron expuestas como *huella* para ser usadas, para ser compartidas, para ser relatadas y puestas en relación. El eco del juego chamánico propuesto por Andrés Duque en el Cineclub de TEA es imagen-proceso e imagen migrante e imagen-territorio.

El hueco de la imagen es la palabra, su huella inmaterial.

Montajes en proceso

El hueco de la imagen es el tiempo. El tiempo detenido y el tiempo potencial. La desnudez del tiempo. La sensualidad del tiempo. La fotografía, imagen enmarcada, acaba con la duración del tiempo. ¿Cómo recuperarla?

Las imágenes íntimas, cercanas, precarias de Julia Català Roca, John Engström, Leopoldo Pomes o Tacita Dean le hablan al tiempo. En esa sala de TEA en la que estuvieron expuestas, aguardaban otros relatos que las acogieran, que las pusieran en relación con el flujo del tiempo.

La última sesión del taller «Archivo Polimorfo 02», realizado por Pilar Monsell, fue una performance, una especie de película en directo hecha de imágenes fijas, imágenes encontradas o revisitadas, fragmentos de súper 8 y voces que son cuerpos animados y cuerpos que son migraciones, desplazando tiempos e imaginando relatos. 197

También este taller dejó su huella en la sala, completando los vacíos del espacio expositivo con nuevos elementos, domésticos, colectivos, dispares; activándola a partir de un proceso performativo colectivamente vivido. Imágenes migrantes, imágenes-proceso, imágenes-territorio. El guion de aquel acontecimiento, que también quedó expuesto como huella, decía así:

SECUENCIA 1:

Puesta en escena de la infancia, estudio sobre el posado.

«Hemos rescatado imágenes de archivo familiares (fotográficas y de vídeo super 8 mm) para narrar la puesta en escena de la infancia realizando una edición en línea recta sin elipsis que fue desde el posado dirigido hasta la foto espontánea, pasando por la transición visual del posado que parece espontáneo pero que en realidad no lo es. Simultáneamente al destapado de las imágenes y proyección del vídeo, hemos tomado el lugar del/la fotógrafa, ficcionando sus comentarios sobre las vivencias al tomar las fotografías».

SECUENCIA 2:

Hueco, persona.

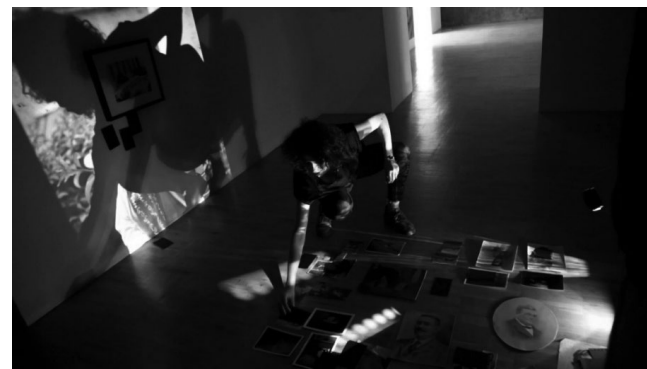
«La imagen personal, el retrato, su genealogía en la institución del archivo fotográfico como dispositivo biopolítico. La identidad como constructo de los dispositivos de poder. Mecánica de arrastre, dientes del celuloide: cine de la conciencia. Imagen: la fábula del yo. Imagen: dientes de un monstruo que consigna, que señala. Nosotros, tú, yo, mundo. Leviatán que se traga al niño de madera, el niño hueco de la mirada de pino».

«Aún sin conocerte y tengo que mirar en la basura. Memoria holística e hipertexto del tiempo. Regresar para olvidarlo todo y reconstruir en compañía encontrando el sentido a un imaginario extrañado».

SECUENCIA 3:

Contra-álbum familiar, momentos perdidos.

«Nuestra propuesta busca ahondar en la representación de lo no ordenable, representar a través de fotografías que hemos definido como "momentos perdidos" y "no lugares" la composición casi aleatoria de un no álbum».



Pilar Monsell, taller «Archivo Polimorfo 02». Sala A, TEA, 2019

Cuerpos expuestos, cuerpos exponiéndose en una escritura de la luz, un cine vivo que se anima en una danza de materiales analógicos, de texturas sonoras y movimientos corporales que avivan «el deseo de agitar las fuerzas operatorias de las imágenes que puedan abrir campos de lo posible, alterar las políticas de lo visible, su gestión»¹⁹.

Bailar el cine, hacer (montar) la danza. La danza de la luz. ¿Qué es la fotografía? Dibujo de la luz, danza suspendida de la *lux*. Instante detenido, retenido, ¿decisivo? Entre la fotografía y el cine, están la danza y lo performativo, están los cuerpos, la luz y sus movimientos. La danza es cine y el cine es danza, y nada es sino que se construye en cada uso, en cada actualización, en cada mediación. De nuevo, forma y política.

Invitamos a Andrés Duque y Chus Domínguez a remontar o des-montar sus películas en las salas del museo, abriendo el proceso de creación, activando el archivo y los materiales desechados para el film, convirtiéndolas en películas en proceso, inacabadas. Sus películas se desplegarían en otros materiales, transformadas en instalaciones, y dialogarían con otras obras, como con la mirada perdida de Suzanne retratada por Nan Goldin, que encontraría un objeto de su mirada en el tapiz expuesto por Duque.

Las propias salas de la sección «Cuerpo» de *Mitos del futuro próximo* eran espacios inacabados, procesuales. Comenzaron, aparentemente, semivacíos y se fueron llenando de huellas y rastros y restos de los talleres y las performances, que permitían y remitían a otros modos de habitar las salas de un museo, modos *amateurs*, a otros materiales y formas de exponerse y ser expuestos.

El «montaje» inicial en sala que propuso Ali A. Maderuelo (por entonces también miembro del colectivo nómada Cine por venir) atendiendo al espacio y a las obras, se remontó activación tras activación, como en una suerte de exposición potencial siempre por venir.



Proceso de instalación. Sala A - Cuerpo, TEA.
Cortesía de los autores

Ma, ese espacio imaginal

Estuvimos también en Tánger, en agosto de ese mismo año 2019, como una pareja cualquiera de turistas. Fernando Estévez, el antropólogo canario, nos había explicado en *Souvenir, souvenir* que la evolución y el cambio cultural llegan a reflejar los deseos de los turistas de manera más precisa que los de la población local, proceso que llega a convertir a los autóctonos en «turistas en su propia tierra»²⁰. ¿Seremos ya todos turistas, como aseguraba Dean MacCannell hace décadas? En todo caso, como escribe Estévez, «bajo el mecanismo del consumo turístico, el trabajo se torna en abstracción, la naturaleza en arte, y la historia en naturaleza muerta»²¹.

¿Serán los museos entonces reflejo de sus visitantes y no tanto de sus colecciones? ¿Será una exposición un reflejo de su propia imagen, la de su tiempo? ¿Estará ya escrita de antemano como en los cuentos de Borges?

Fuimos turistas en Tánger, y allí grabamos un largo plano fijo del Estrecho de Gibraltar para nuestro *Souvenir. Fragmentos de un film futuro*: una imagen en la que se podía vislumbrar la costa española entre la bruma del horizonte que se elevaba sobre la estrecha franja de mar que separa dos continentes. Esa imagen en movimiento nos hizo pensar que no todo el mundo, en realidad, puede llegar a ser turista (al menos no fuera de su propia tierra), ni siquiera llegar a ser ciudadano, *ius exponendi*. Pensamos entonces que se trata de una imagen muy fácil de atravesar para nosotras, las que estamos del otro lado de esa imagen, pero que expresa una imposibilidad real para tanta gente de poder siquiera imaginar tal travesía.

Empezamos entonces a pensar con Ashkan Sepahvand que, en gran medida, «el problema está en el modo en que la historia del arte habla de los migrantes —de los seres en movimiento, de los estados y condiciones, cristalizados como una imagen— refiriéndose al movimiento de la historia y de sus actores humanos, entendidos como puntos fijos en el tiempo»²². Ahora bien, ¿y si no hubiese puntos fijos

en el tiempo, ni siquiera en las imágenes enmarcadas en una exposición? ¿Y si se empezara a entender la imagen como «migrante» ella misma? ¿Y si se consideraran a las imágenes como «formas de vida» que migran, como conjuntos de virtualidades del espacio intermedio de la imagen? Habría que llamar la atención sobre ese carácter constitutivamente migrante de las imágenes y «sobre su naturaleza intermedia, como imagen siempre entre imágenes»²³.

Ese «entre», ese intervalo, es el espacio intersticial y migrante de la imagen, el espacio *imaginal* que dirían los místicos sufíes.

Ese *entre* se podría también llamar *mediación*. Proponer «desde» la performance o el cine es en realidad proponer *entre*, en el espacio intermedio de las imágenes, el espacio entre nuestros propios cuerpos en tanto que imágenes. Posibilitar y fabricar ese «entre» que abre un lugar. Descodificar o recodificar un lugar podría ser otro de los significados de la exposición, de la mediación. Si un lugar no es tanto un espacio como un habitar, mediar un lugar pudiera ser reinventar las convenciones de su habitabilidad, expandir sus usos y sus marcos.

Espaciamento, intervalo, vacío, intersticio: es la cultura japonesa del *ma*. Hueco que no suspende el tiempo, sino la medida del tiempo. Lo escribe así Pascal Quignard²⁴:

Ma es separación que une (puntuación que realiza una transición).

El blanco en la página, entre los párrafos, es *ma*.

Ma es el hueco de la imagen. Imagen-territorio, que diría Norberto Llopis.

En el pasillo de acceso a la sección «Cuerpo» de *Mitos del futuro próximo*, un grupo de personas tumbadas²⁵, iluminadas por un rayo de luz (de sol), lee fragmentos de un ensayo de Takuma Nakahira, quien decía quemar sus fotografías porque era fotógrafo. Los fragmentos se suceden en



Taller ContraKant, Societat Doctor Alonso. Sala A, TEA, 2019

voces distintas, y distintos cuerpos encarnan las palabras leídas: «...la imagen sigue de cerca a la palabra, contiene su sustancia y la deja entrever, y a veces incluso la amplifica...»²⁶. Palabra, de nuevo, hecha imagen, cuerpo y danza.

Un grupo de mujeres mayores se reunió durante varios días en el taller «Consejo de ancianas / consejo de sabias», dinamizado por el cineasta canario David Pantaleón. En su 203 búsqueda colectiva, rastrearon «consejos» del patrimonio inmaterial, oral, que luego utilizarían como banda sonora en la pieza audiovisual que presentarían públicamente. Como los pueblos ancestrales de la oralidad, como antiguas autoridades de algún matriarcado perdido, las mujeres del taller invocaron una relación con el mundo más que representarlo, y utilizaron sus propias voces y sus propias vivencias para presentarse en el museo expuestas, exponiéndose, exponiendo su sabiduría y su vulnerabilidad. Una de ellas escribió en el grupo de Whatsapp donde iban recopilando los materiales sonoros/orales para la pieza audiovisual:

La idea es que cada una piense, rebusque en consejos, pensamientos, reflexiones vitales o mundanas para compartirlo en comunidad y hacer de ello algo que se produce entre nosotras y va hacia las otras. Lo interesante será ver, escuchar, compartir.

Las esculturas rupestres de Ana Mendieta destruidas por la erosión y transformadas en mitos de un futuro próximo, las voces de las mujeres del «Consejo de ancianas/consejo de sabias», el relato colectivo que articula la performance del

«Archivo Polimorfo 02», los relatos sonoros de los Diola en el documental de Lluís Escartín (*Guardiola-Diola*), de los hombres y mujeres ancianos de *Casa de nadie* de Ingrid Guardiola o de los vampiros de Alex Reynolds (*Como si fuera viento*)²⁷: son imágenes expandidas, relatos que atraviesan el tiempo para hacerse presentes, para transformarse en cuerpo. Imágenes sonoras – territorio – proceso – migrantes.

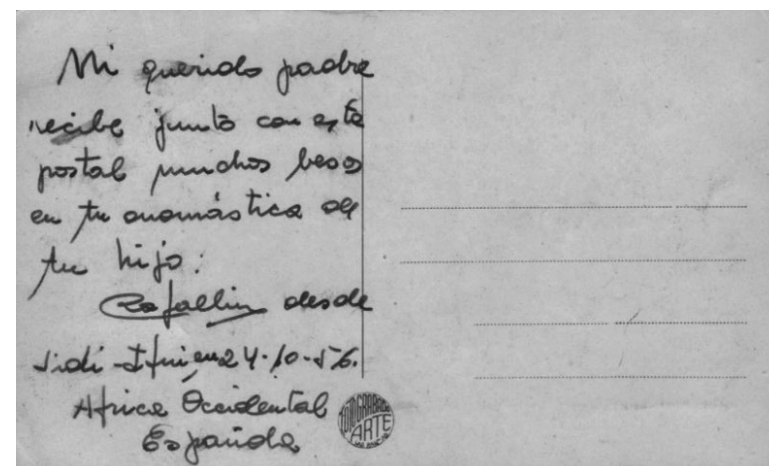
Encuentros nómadas

Sobre su película *Carelia: Internacional con monumento* (2019), escribe Andrés Duque:

Los nómadas somos cartografías vivientes. Somos mapas políticamente informados de nuestra propia supervivencia. Somos activistas de discursos hegemónicos como el territorio. En mi cine esta noción de territorialidad siempre se ve borrada y las películas se convierten en atlas emocionales/descriptivos de un tránsito por distintos lugares. Y con esto defiende la idea de ser venezolano/cineasta español que recorre Rusia en un territorio que culturalmente no es ruso, es carelio. Mi intención no es pretender ser ambicioso y construir relatos sólidos o incuestionables sobre los lugares que recorro, solo el hecho de convertirlos en película, dejar huella y hacer visible lo que la ortodoxia no deja ver, es razón suficiente para hacer esa película. Ese es el interés del nómada como figura literaria o semántica. Es un observador que ve cosas que otros no ven, por ser de otro sitio.

«Los hechos son sonoros», dice Clarice Lispector, «pero entre los hechos hay un susurro. Y ese susurro es lo que me impresiona»²⁸.

Encuentro (2019), la instalación de Chus Domínguez, posibilitaba el *encuentro* entre el retrato de una *nativa* y otros de los militares y familiares destinados en Ifni, a quienes hoy ella puede mirar frontalmente, en un tiempo suspendido. A la vez dialoga con *Las ciudades imposibles* (2018), también de Chus Domínguez, film proyectado en el Cineclub y que recorre las huellas de la arquitectura y el urbanismo colonial, filmando en presente las por entonces ciudades nuevas que pretendían acoger al nuevo hombre que el régimen

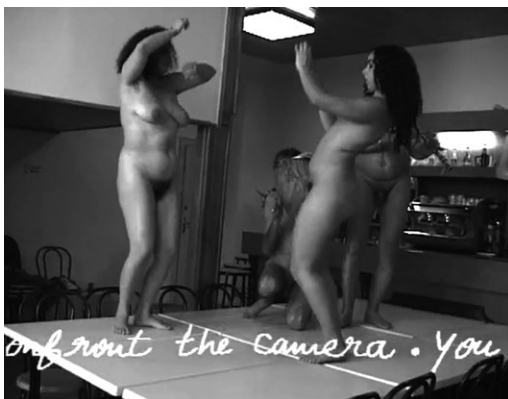


diseñaba, ciudades que son ahora, en el presente, como escenarios de películas de ciencia ficción, semivacías e invadidas por el desierto.

La mirada colonial, funcional y a veces estetizada de las postales de Hernández Gil se abre aquí a una relectura estética, política y cultural desde la revisión crítica de la presencia española en el norte africano. ¿A quién pertenece la imagen? ¿A quién le habla la huella?

Estuvimos en Tánger y estuvimos una vez más en Tenerife y leímos también *Rincones de postales*, de Estrella de Diego. «Turismo y hospitalidad», reza el subtítulo de este libro que habla de turismo e historia del arte y de turismo e historia de la mirada (que es también la historia de la colonización y la historia de la ceguera).

En la misma sala de *Encuentro*, en la pared contraria, un monitor está emitiendo en bucle *Passé simple* [Pasado simple], el vídeo de Abdessemed Adel en el que dos hombres y dos mujeres de cultura musulmana bailan y cantan desnudos encima de la mesa de un bar: un espacio público, aunque vacío, un espacio íntimo, aunque público. La música del vídeo se transforma en banda sonora improvisada para ese otro diálogo en bucle, ese *encuentro* de la «nativa» con los militares y colonos. De nuevo, imágenes-proceso para relecturas potenciales.



Adel Abdessemed, *Passé Simple* [Pasado simple], 1997. Vídeo monocanal, 16 min. Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía

Para el místico sufí Ibn Arabí, el mundo de la imaginación se llama *barzaj* o «lugar de encuentro». Mundo donde los cuerpos se espiritualizan y los espíritus se materializan, el *barzaj* es la línea que separa la sombra de la luz. Todo pensamiento o acción tiene su configuración imaginal y genera una imagen sutil que cobra vida propia en otro ámbito de realidad. Y es que hay un inter-mundo, el *mundo imaginal* de las almas, como escribe Juan Arnau en su *Historia de la imaginación*. Ese mundo intermedio no es una mera ficción ni un mundo de fantasía: es una *Imaginatio vera*, cuya realidad es más incontestable que la del mineral²⁹.

Hay además otro inter-mundo contemporáneo, el mundo intermedio de la imagen, el tiempo expandido del mundo como *inter-faz*. Es la *huella* de la pluralidad de mundos en el mundo común: su puesta en relato y su puesta en relación.

Inmersos en ese inter-mundo contemporáneo, en nuestro trabajo en el TEA nos preguntábamos cómo desestabilizar ciertas categorías, cómo habitar el intervalo, cómo activar imágenes migrantes y hacer nómada una exposición. Fuimos turistas allí, como todas, y propusimos un programa que pretendía ser abierto y transformable. Es seguro que nos transformamos a nosotras mismas en ese tránsito, pero, ¿fuimos realmente capaces de transformar algo más con aquellas activaciones y las huellas dejadas en sala para ser usadas? ¿Qué otra cosa puede hacerse desde la distancia?

Pretendimos generar marcos móviles en aquellos *Mitos del futuro próximo*, abrir preguntas. Pretendimos habitar (temporalmente) el museo, la imagen y la palabra de otros modos, alterando sus usos. ¿Qué más puede hacerse cuando se es un turista? ¿Cómo alterar los marcos dentro del turismo existencial que nos enmarca?

Tratamos de visibilizar y subrayar las categorías que configuran nuestros relatos, nuestros mitos, nuestros imaginarios, nuestras instituciones. Tratamos de escribir de otra forma aquello que ya está escrito. Estuvimos en Tenerife, y allí

intentamos desordenar lo coleccionable y lo exponible más allá del pliegue que vuelve a extenderse cuando desaparece la presión ejercida, la acción activadora.

Fuimos y somos conscientes de las dificultades existentes para que la *huella* siga activándose sin mediaciones, provocando relaciones relativas, y no desaparezca salvo en la imagen detenida, devenida de nuevo historia enmarcada. La imagen migrante, la imagen-proceso, tendrá que ser siempre nuevamente cuestionada para volver a contar algo real, para abrir un intersticio efímero, para conectar realmente mundos.

Mirando atrás y adelante (al futuro-pasado) podemos caminar en el presente-futuro.

modifique la disposición de
 las
 sillas en el
 espacio
 en silencio
 pensando en el
 espacio entre
 los asientos más que
 en
 cada una de las
 sillas por

separado

distribuya

las sillas

por el
espacio
pensando
que

lo que

las sujeta

es

el hueco

entre

ellas

modifique

la distribución
de

las sillas

como si

aquello que

las mantiene

juntas

fuera
la relación

entre

ellas

distribuya

en silencio

estas sillas

pensando

el hueco

que

ellas dejan

más

que el

espacio

que llenan

modifique

en silencio

la disposición

de estas sillas

pensando

del hueco

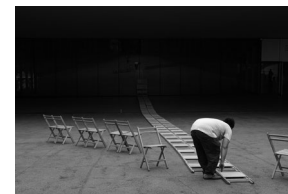
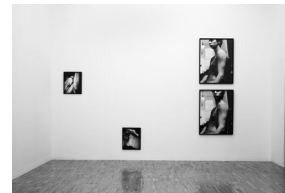
la sostenibilidad

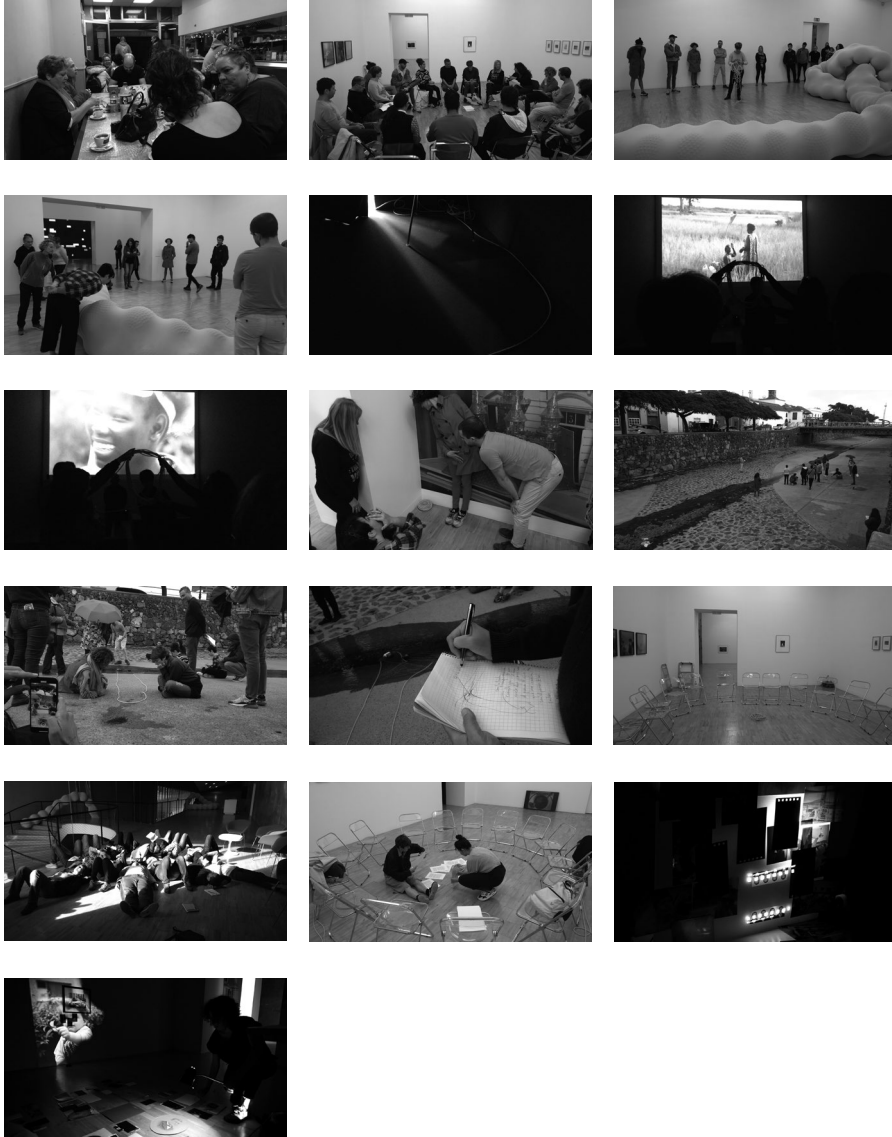
de espacio

en que se sujetan

- 1 BECKETT, SAMUEL: *Compañía*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1999, p.32.
- 2 RIVERA CUSICANQUI, SILVIA: *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2015, p.11. En el original ayмара: «Qhipnayra uñtasis sarnaqapxañati». Sus significados más sutiles se pierden en la traducción, explica Rivera Cusicanqui.
- 3 STENGERS, ISABELLE y PIGNARRE, PHILIPPE: *La sorcellerie capitaliste*, Éditions La Découverte, París, 2007, p.149. La traducción es nuestra.
- 4 ESTÉVEZ, FERNANDO: *Souvenir, souvenir. Un antropólogo ante el turismo*, Concreta Textos, Valencia, 2019.
- 5 CARRIÓN, JORGE: *Lo viral*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2020, p.7.
- 6 ¡Autonomía! ¡automatización!, un proyecto de Néstor Delgado, Alejandro Castañeda y Dani Curbelo.
- 7 BAIXAULI, MIGUEL ÁNGEL: «La imagen-proceso y el cine por venir», *Concreta 12*, Valencia, 2018.
- 8 GLISSANT, ÉDOUARD: *Tratado del Todo-Mundo*, El Cobre ediciones, Barcelona, 2006, p.81.
- 9 SOTO CALDERÓN, ANDREA: «Imaginación material», *Concreta 17*, Valencia, p.49.
- 10 Instrucciones que formaron parte de la huella del taller,

- 11 junto con una cuerda, un monitor que recogía imágenes del transcurso del mismo y las sillas que servían de lugar de encuentro.
- 11 LUDUEÑA ROMANDINI, FABIÁN: *La comunidad de los espectros 1. Antropotecnias*, Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, 2010, p.47.
- 12 *Ibidem*, p.75.
- 13 AZOULLAY, ARIELLA AÏSHA: *Potential History. Unlearning Imperialism*, Verso, Londres, 2019, p.286. La traducción es nuestra.
- 14 DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *La imagen de la mariposa*, Muditó & Co, Barcelona, 2007.
- 15 ARENDT, HANNAH: «Nosotros los refugiados», *En el presente*, Página Indómita, Barcelona, 2017, p.19.
- 16 LISPECTOR, CLARICE: *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*, Ediciones Siruela, Madrid, 2007, p.28.
- 17 RODRÍGUEZ, PABLO MANOLO: *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*, Ed. Cactus, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2019, p.342.
- 18 CALVINO, ITALO: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 2008, p.62.
- 19 SOTO CALDERÓN, ANDREA: *La performatividad de las imágenes*, ediciones / metales pesados, Santiago de Chile, 2020, p.104.
- 20 ESTÉVEZ, FERNANDO: «*Souvenir, souvenir*: la colección de (los) turistas», *Souvenir, souvenir. Un antropólogo ante el turismo*, Concreta Textos, Valencia, 2019, p.66.
- 21 ESTÉVEZ, FERNANDO: «Narrativas de seducción, apropiación y muerte o el *souvenir* en la época de la reproductibilidad turística», *Ibidem*, p.61.
- 22 SEPAHVAND, ASHKAN: «Entre ángel y sabio», *Trasponer. Ion Munduate*, Gobierno vasco, Dpto. de Cultura y Política Lingüística, Donostia, 2018, p.115.
- 23 *Ibidem*, p.116.
- 24 QUIGNARD, PASCAL: *El origen de la danza*, Interzona editora, Buenos Aires, 2018, p.117.
- 25 Taller «ContraKant», Societat Doctor Alonso.
- 26 NAKAHIRA, TAKUMA: *La ilusión documental*, Ca l'Isidret Edicions, Barcelona, 2018, p.19.
- 27 *Guardiola-Diola. Casa de nadie y Como si fuera viento* formaron parte del programa de proyecciones para el Cineclub de TEA.
- 28 LISPECTOR, CLARICE: *La hora de la estrella*, Ediciones Siruela, Madrid, 2014, p.26.
- 29 ARNAU, JUAN: *Historia de la imaginación. Del antiguo Egipto al sueño de la Ciencia*, manuscrito, pp.186 y 188.





Las salas de la sección «Cuerpo» eran espacios inacabados, procesuales. Comenzaron, aparentemente, semivacíos y se fueron llenando de huellas, rastros y restos de los talleres y las performances. El montaje expositivo fue así un montaje en proceso, montaje que se fue remontando en cada activación, con otros modos de habitar las salas del museo e incluso sus alrededores, como en una suerte de exposición potencial siempre por venir. Imágenes cortesía de los autores

The rooms in the “Body” section were unfinished, procedural spaces. They began, apparently, half empty and were filled with traces and remains of the workshops and performances. The exhibition montage was thus a montage in progress, a montage that went back in each activation, with other ways of inhabiting the museum rooms and even its surroundings, as in a kind of potential exhibition always to come. Images courtesy of the authors

Potential Readings of an Exhibition (Fragments of a Film Yet to Come)

Cine por venir

*All at once over and in train and to come.*¹

Samuel Beckett, *Company*

*Looking back and forwards (to the former future),
we can walk in the present-future.*²

Aymara aphorism

Reframes of a Migrant Image

To prepare for Fotonoviembre, the photography bienial held by TEA-Tenerife Espacio de las Artes, we went to Tenerife a few times between May 2019 and January 2020. We were there with our collective project, Cine por venir, to prepare and curate an exhibition, along with a series of events and activities to complement the programme.

From threshold to threshold, from interstice to interstice, these spaced-out stays in Tenerife transformed us intimately, shedding our skin in each one of these *in-betweens*, these intervals, these almost imperceptible fissures.

The blank spaces left between the paragraphs of this text – the visible interstices on the page – indicate the shift from threshold to threshold that we experienced in Tenerife, which changed us forever.

Back then, we read Isabelle Stengers and Philippe Pignarre: “the interstice doesn’t give any response, but it generates new questions”.³

The first time we went to Santa Cruz de Tenerife, in May 2019, when we had come to visit the city’s contemporary art museum in order to begin our work for the bienial, we discovered texts by the Canarian anthropologist Fernando Estévez. We passionately read his newly edited book *Souvenir, souvenir. Un antropólogo ante el turismo*.⁴ Reading Estévez, we understood precisely the immense importance of mass tourism in our era, a period prior to the

COVID-19 emergency: that science fiction pandemic that disrupted everything.

Later we read that the 21st century actually began in the Chinese city of Wuhan,⁵ when a then-unknown virus accessed the body of a fifty-five-year-old man, whose name we still do not know. Such words were written by Jorge Carrión, who in recent years has been talking about science fiction as the new realism.

But before all of this, we had been to Tenerife, and we were tourists there, like everyone else. The first time we visited Santa Cruz, we were able to confirm that contemporary art is one of the most important franchises of global tourism and that we were nothing but tourists there, as we are everywhere. We could confirm that all of us belong to a great global travel agency for existential tourism.

In terminal capitalism, social media – those portable museums of the future – trace the daily rhythm of our movement, generating the grounds for existential tourism.

That first time we went to TEA, the museum that would host the next biennial, *Myths of the Near Future*, in which we were part of the curatorial team, we presented the *Concreta* issue that we had co-edited as Cine por venir the previous year. We introduced the publication as part of a seminar on art criticism that was taking place in the museum – we further proposed a performative lecture and a small workshop.⁶ In a text on what we called the ‘image-process’, we had written about *This Is Not a Film* (2011) by Jafar Panahi, considering this very singular film as sort of what we call ‘potential cinema’.⁷ Panahi was under house arrest when he directed the film: the Iranian government had prevented him from leaving his house and, in turn, from making films. The filmmaker found himself in an imposed *confinement*, as we all did beginning in March 2020. His strategy to somehow avoid that confinement consisted of using the camera to narrate the film he was not allowed to make, and then secretly send it to the Festival de Cannes.

Temporary cinema for times of confinement. Potential stories for times of catastrophe.

This idea of potential narrations and cinema oriented our exhibition and public programme from the beginning. We thought that Cine por venir’s contribution should be a sort of potential exhibition that addressed, caressed and reframed the ‘Body’: a crease in the collective space that opened a fissure from which we could, perhaps, think in common.

We wanted to achieve a gradual transformation in our exhibition space through the activities that were proposed. We wanted the different activities to make an *imprint*, which could moreover transform through the future uses and readings of the visitors. These *imprints* would modify the initial exhibition, adding layers of meaning, artefacts, and remnants of actions that were not expected to be shown, in turn updating other readings of the exhibition. In the franchise of existential tourism that the museum contributes to, we tried to experiment with movements that may quickly unbalance its categories, those categories of sensitivity and understanding that are also our own.

Imprint. We had read a while ago about the imprint in Édouard Glissant’s decolonial poetry: “The idea of the imprint ratifies the concept as impulse, narrating it: the imprint makes the concept recitative, it situates it in an specific action, gives it relativity”.⁸

We were interested (and still are) in experimenting with the performativity of the exhibition. The image of the museum is experienced by different frames and codes, so we were interested (and still are) in researching how time-based media can generate movement within those framed images. What movements and mediations can occur within the museum’s space, yet beyond its immobile frames?

In Tenerife, we rehearsed a few more or less accurate attempts at experimentation, some more or less accurate



Contrakant Workshop, Societat Doctor Alonso,
surrounding area, TEA, 20219

attempts at collaboration with artists, as well as with the museum and biennial's teams. The twelve metre-long braided rope that was used in the workshop 'ContraKant',
189 facilitated by Societat Doctor Alonso (one of the events in our programme), was a moving frame that, literally, reframed reality with every step it took; it generated movement in bodies and gazes beyond the framed images of the museum, and, at the same time, it challenged, through this reframing, the Kantian categories of space and time, those supposed *a priori*s of our sensitivity and understanding. This moving frame was a diagram – a 'degree zero' – of both the image and the gaze.

While writing this text, we read "Sonoridades en las fronteras del cuerpo", *Concreta*'s latest issue, in which we find these words written by Andrea Soto Calderón:

Performing is a practice of lifting forms while respecting singularities, leaving room for those images, understood as creative processes, to engender other images, which in turn are transformed in their process. The form – not as representation understands it, that is, as a previous form – understood as the formation of situations.⁹

These words form other possible definitions of what we call *image-process*, or what we could also call *image-migrant*.

We are interested in researching the possible performativity in an exhibition stripped of its frame, related to other images that are not organised hierarchically by their diversity, trying to generate new contexts, situations or narrations with this dialogue. But how can we interrogate images? How do we know where they come from and where they go? Conversing otherwise with photography (that frozen and framed image), enabling situations that put stillness in motion until it becomes cinema, dance or body.

Exhibiting, exhibiting ourselves, being exposed. This may be one of the urgencies of an exhibition. One of the legitimacies in the act of curating an exhibition.

In Tenerife, inspired by Fernando Estévez's text and our embodied experience of existential tourism, we began creating a series of films in progress, of potential cinema, called *Souvenir. Fragmentos de un film futuro*. In these films we showed, from our intimacy, the imprints and the body (and soon bodies could only find one another on screens).

Exhibiting, exhibiting ourselves, being exposed. This text that we are now writing wants as well to be an experiment, a moving frame and a potential narration as an experimental attempt to alter certain frames, and to delve into certain potentialities of an 'exhibition' expanded in time, in writing, in bodies and on the page.

Possible Potentialities of an Imprint

In one of the many galleries that hosted the section 'Body', several presences and absences inhabited the barely naked walls; presences that left an empty space between them. Images of other times, images that were to be contemplated with other dynamics of the gaze. The Tarahumara woman by Graciela Iturbide, who conceals her face, conversed
336 with Ana Mendieta's abstract, pre-Columbian goddesses, in a sort of invocation of other cosmogonies. Next to them, departing from Daniel Silvo's work, Kenyan artist Michael

Ematthews attempts to communicate some of the difficulties of the creative process, although the real difficulty is to understand what it is telling us, the viewers, anchored in the sonority of the familiar West.

In parallel, domestic, silent atmospheres interpellate us. Traces of an intimacy that was or is expected to be shared on John Engström's beds or in Robert Adams' kitchen. In the meantime, Carlos Chevilly's still life with cactus shows us another possible frame, one through to a space beyond depiction itself.

A frame and an imprint yet to come. A gallery that will become a (habitable) place.

After the workshop facilitated by Societat Doctor Alonso was held in this gallery, chairs were arranged in a circle to infer a sort of encounter, while a long braided rope hung next to a 'user's manual'.



ContraKant's Workshop's Imprint, Societat Doctor Alonso.
Room A, TEA, 2019

The procedure of the rope ¹⁰

User's manual:

Take the rope hanging on the wall.

Carry it with you while walking, put it on the ground marking a territory, it can be somewhere between two places. Tie the two ends of the rope together to generate a frame that will delimit your view.

Now, move yourself outside of that space and look at what remains inside. Try to not look at the frame but inside the frame.

Now it is time to really look.

Look without a purpose, observe what is inside the rope, all the details. Observe them with precision, until the meaning of things, as well as their function, seems to blur. Literally, exhaust your sight.

It is possible that, after a while, you start to get the feeling that things inside of your self-made frame are jumping towards your eyes, or that colours and shapes that you had not seen before suddenly appear in front of you.

Perceive how sometimes sound is associated with what you see, and sometimes it serves to separate. You do not want to retain anything, nor to generate a history or a coherent correlation of the impressions.

When you find the right time, slowly pull back the rope and look around the gallery again, without the frame.

Walk for a short while and choose a different site to frame, repeating this as many times as you can or want to. You can visit the museum in such a way, if you wish; the staff has been notified that people will be practicing with the rope.

This is not necessarily an individual exercise, for there is room for all the eyes and bodies that can fit around the rope, but it is an exercise that we recommend doing in silence.

Finally, return the rope to its initial place in the museum.

Societat Doctor Alonso

The Urgencies of a Potential Exhibition

A tourist couple is trapped in Las Palmas de Gran Canaria with no possible return. They are suspended in time and space, together with the other tourists, who have also been confined against their will. In that forced confinement that becomes a state of permanent exception, the tourists have also lost their citizenship. This is the plot of J.G. Ballard's dystopian story, paradoxically titled "Having a Wonderful Time", which was one of the theoretical starting points of Fotonoviembre 2019. But now, how do we avoid relating it to the long state of exceptionalism instituted by the SARS-COV-2 pandemic (possibly the real beginning of the 21st century, as World War II was in the 20th century)?

For our curatorial text for *Myths of the Near Future*, we employed Isabelle Stengers' book, *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*, a public intervention in which the philosopher and historian addresses the irreversible ecological crisis that we are now experiencing, and the scientific policies that worsen this incipient 'barbarism'. What was about to come in this near future was a generalised *exposure* of the bodies of this world – in effect, a certain 'barbarism' did eventually come.

Once lockdown was imposed in Spain, and we spent the first months of the pandemic in our flat in Valencia, we discovered a book by a young Argentinian philosopher, Fabián Ludueña Romandini: *La comunidad de los espectros 1. Antropotecnias*. Departing from Michel Foucault and Giorgio Agamben, as well as rigorous historical and philological studies, Ludueña Romandini finds that in Western genealogy the *exposition* is: "The zoopolitic original practice in the ancient city through which the biosocial fate of newborn individuals is decided".¹¹

In the Greek practice of the *exposure*, the inclusion of the newborns in the polis or their expulsion to the wild world, death is decided ritually. In a philosophical sense, this eugenic practice that originated in the West is explained most clearly in Plato's *Statesman*. This practice of the

exposure of the ancient city will find its more polished institutional form in the *ius exponendi* from Roman law. This anthropotechnologic foundational gesture consists of turning man's animality political, in an attempt at taming and categorising it. The *expositio* designates: "The power of technology employed by the West to be in charge of the fate of its biological substratum".¹²

We think now of the contemporary status of citizenship and the loss thereof, in the eugenic exhibition of bodies and in the state of permanent exception that has ultimately been imposed on us. We wondered, then: what will we know, in a few years, of what is happening to the masses of refugees suspended from this global exception in no man's land? What will we know about refugees or undocumented people in Europe's liminal borderlands?



Ignasi Aballí, *Disparition*, 2002.
Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía

We think now of Ariella Aïsha Azoulay's *Potential History*:¹⁰³ the emergence of stories and images that have been historically silenced, obscured by the effects of the imperial politics exercised on documents and archives, and by the writing of history as imperial violence. Potential history reveals itself as an opening of potentialities, a collective creation of unprecedented possibilities that break the epistemic and the body-political violence of history.

Potential history is a commitment to attend to the potentialities that the institutional forms of imperial violence – borders, nation-states, museums, archives, and laws – try to make obsolete or turn into precious ruins.

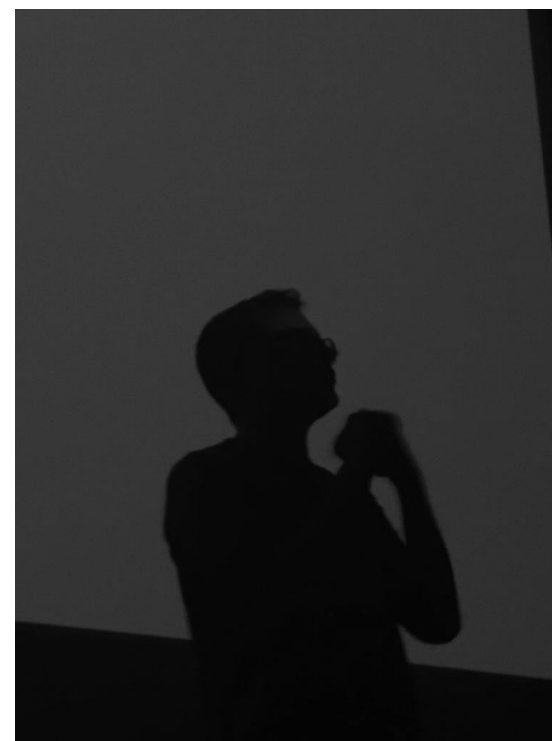
195 *The Past is more Uncertain than the Future* (2019). This was the title of Andre Duque's installation for the 'Body' section in *Myths of the Near Future*, a text which was key to the process of his film *Carelia: internacional con monumento* (2019), an intuitive and political research project on a settlement close to the border between Russia and Finland, in which a family conserves traditional shamanic rituals, weaving together politics and spirituality, imagination and historical memory. History is continuously rewritten and this is an indisputable and undeniable fact, as the filmmaker tells us. And he adds that in Russia there is a proverb, "the past is more certain than the future", which they use to address the bewilderment experienced when evidenced historical facts are subverted "from the top" to exert power.

All at Once Over and in Train and to Come

They say cinema had the ability to resurrect the dead, who appeared as spectres on the silver screen. They say that, in the darkness of the theatre, a light radiated and men and women walked through a hole in the wall, right out of the Lumière brothers' factory. Some people even say that the shadows projected on cave walls were already films, that film was born when these images were moved by that common fire that is a generator of thinking. They say film already existed virtually in Plato's cave, in Trajan's column or in the Cave of Altamira, and that it has existed scientifically since Leonardo da Vinci. They say *Imago* is the zoological name that refers to the last stage of an insect's life, it is what appears after its final metamorphosis. And they say that, in the meantime, someone called Aby Warburg talked to butterflies, asking them about the sight of their beating wings, which is nothing but a living image.¹⁴

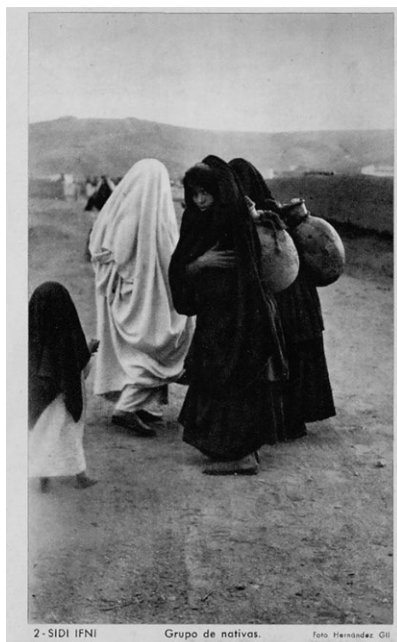
All at once over and in train and to come, Beckett wrote. Past, present, and future, combined. This is how the temporal ambiguity and the expanded time of the contemporary image looks, in a time of migrant images.

We transformed TEA Cineclub into a performative space in which we screened films, but also explored other cinematic possibilities. In one session, Andrés Duque, a Venezuelan artist based in Barcelona, invoked image and film through his voice in a sort of shamanic game. With the room in semi-darkness, with no film screened, Duque asked a number of those present to vocalise their inner images with their eyes closed, sonorous words that were interwoven in the shadows, generating what could be considered as a collective film.



Andrés Duque, event at the Cineclub.
Sala A, TEA, 2019

Meanwhile, in the next gallery, a Saharai woman stared at us from the 1940s (Chus Domínguez's installation). She was looking at us, tourists in Atlantic territories that were also colonised. Her look towards the camera seems to archive a time *all at once over and in train and to come*, attempting to temporally transform history. At the same time, on the other side of the wall covered by a wallpaper with the image of a miniature Russian house (Andrés Duque's installation), there is a photograph by Graciela Iturbide that shows a woman with her back facing the gallery, which looks as if she is about to walk towards that Russian house, going through the wall, time and space. As if she is about to migrate, with her long black hair and a comb as her only weapon.



left Bonifacio Hernández Gil, postcard in Chus Domínguez's *Encounter*. Room A, Colección TEA, 2019



right Graciela Iturbide, *La niña del peine* [The Comb Girl], Mexico, 1980. Room A, Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes

In a 1943 text, “We Refugees”, Hannah Arendt marked a link between ‘prospective citizens’, who are refugees, and their overlapped consideration of being ‘enemy aliens’. She wrote:

In daylight, of course, we become only ‘technically’ enemy aliens – all refugees know this. But when technical reasons prevented you from leaving your home during the dark hours, it certainly was not easy to avoid some dark speculations about the relation between technicality and reality.¹⁵

From the emergence of the pandemic, we are living through what seems like a science fiction film, a genre that has developed the darkest speculations between the technical and reality, a popular genre that has as well invented possible worlds and futures and that, suddenly, was embodied in the real. From that moment, our daily life seemed to unfold like a kind of potential cinema, which fabricates, daily, the myth that is yet to come.

“There is a danger that a painting is a painting because the frame has made it into a painting”, writes Clarice Lispector.¹⁶

In Tenerife, we went to Solar, a local cultural association that was later incorporated into a part of the public programme of *Myths of the Near Future*. We conversed with Dailo Barco, a young filmmaker from Tenerife, who showed his recent cinematographic work, articulated with images that residents filmed during a Universal Pictures film shoot in Tenerife. The city was selected to simulate Athens, tormented by the economic crisis and social protests, transforming the streets of the city into a science fiction setting. Tenerife became a city surrounded by the colonial cinematographic colossus that dictated, temporally, the new norms and rhythms of bodily movement, and transformed the locals into background actresses of their own touristic fiction. Background actresses that tried to renegotiate their citizenship to the rhythm of these new tacit laws, by which they were temporarily colonised.

If we were to name the world we currently live in, it would be ‘interface’. Reality has been transformed into science fiction, only because fiction is part of science, as Pablo Manolo Rodríguez would say, and our current affairs appear as “the product of a science fiction that was searching for its future by leaps and bounds until it reached it”.¹⁷ Once cinema is embodied in reality (the embodiment of cognitive sciences), once the future has become present according to the scripts and models already tested on screens (film scripts or models and computational simulations in science), this “expanded time” of the image comes into play, crossing the contemporary in art, fiction and everyday reality.

In the migrant image of the world-interface, the urgency of an exhibition is perhaps finding the fissure that makes visible its expanded time and continuous migration.

Altering the Politics of the Visible

In May 2019, a tourist couple walks around a museum, visiting the collection, while the curator kindly opens the panels for them and explains the works the couple can choose to display. The couple imagines themselves as two girls playing with a collection of stickers or postcards, establishing a new constellation of relationships between them. Down there, in the museum’s archive, we (the couple) chose photographs by Nan Goldin, Graciela Iturbide, Dan Graham, Julia Català Roca, John Engström, Tacita Dean and a series of engravings by Ana Mendieta, among others... We were going through a portion of art history and the history of the gaze that had already been written, stored and collected, but that preserved a potential rereading and rewriting. The possibility of another light and another visibility.

In Tenerife, we visited TEA’s archive and we thought that, as girls who play with images, or as existential tourists who pretend to be little girls, we should try to *mess up* the museum’s collections, categories and galleries.

We then thought of that ‘potential literature’ that Ítalo Calvino attributed to Jorge Luis Borges’ great invention: pretending that the book he wanted to write was already written by someone else, convincing the reader that each of his texts duplicates or multiplies space through other books in an imaginary or real library, with classic or fabulated readings.¹⁸ History of art is already written, despite the fact that it is, to a large extent, an imaginary story that is filled with potential stories, stories barely whispered and not yet told. What if *Myths of the Near Future* had already happened? What if this pandemic had already taken place? Perhaps the expanded time of the image can be found if we reread what happened (in the exhibition and the pandemic), what they told us, finding another possible access route. Perhaps it is a continuous rereading, not only a widening of time but a time in migration.

What is an exhibition? Where is it? Perhaps it is at the crossroads, spaces of contact and friction between what is generated, what persists, what disappears, between what shines and fades. In the crevices. In the interstices. In the intervals between images, as our colleague Álvaro de los Ángeles – a member of Cine por venir at the time – wrote. In the return to life. In the imprint as impulse and relationship.

In his performative lecture “Image-territory” (2020), held at the TEA Cineclub, which was transformed into an empty space for the occasion, the artist Norberto Llopis expounded aloud, in tactile-word, to the audience:

Image is usually thought of as an image of something. However, the concept of image-territory risks this understanding of the image. The image is not the image of anything, it does not belong to anyone or anything. With the image-territory concept, the hollow part of the image is being implied. The image is always a territory. A distribution. Even the subject’s. The image that the subject has of himself is a territory. It has codes, distributions, it is shared. The image-territory is the gap of the image, the cave of the image, the silence of the image. It is what is not said about the image. It is what is shared.



Norberto Llopis, lecture *Image-Territory* and performance *Lack of Use*.
Room A and surrounding area, TEA, 2019

The empty space that the rope left, by hanging in the museum gallery, is an imprint of the ‘ContraKant’ workshop, as an image-territory, a migrant image, an image-process.

205 The chairs that Norberto Llopis arranged in a room at TEA, once his action in the morning and his performative lecture in the afternoon had finished, are migrant images, image-territories and images-processes. Like the braided rope in ‘ContraKant’, the chairs were left exposed as footprints to be used, to be shared, to be related and put in relation. The echo of the shamanic game proposed by Andrés Duque in the TEA Cineclub is an image-process, migrant image and image-territory.

The gap of the image is the word, its immaterial trace.

Montages in Process

The gap of the image is time. Frozen time and potential time. The nudity of time. The sensuality of time. Photography, embodied image, ends with the duration of time. How to take it back?

The intimate and precarious images by Julia Català Roca, John Engström, Leopoldo Pomés or Tacita Dean speak to time. In the gallery at TEA in which they were exhibited, other narrations embraced these works, putting them in relation to the flow of time.

The last session of the workshop ‘Archivo Polimorfo 02’, convened by Pilar Monsell, consisted of a performance, 197 a sort of live film made of still images, found or revisited images, fragments of Super 8 films and voices that are bodies in motion and bodies that are migrations, displacing time and imagining narrations.

In turn, this workshop left an imprint in the gallery, by contributing to the empty spaces of the exhibition with new domestic, collective, different elements; activating the gallery through a collectively experienced performative process. Migrant images, image-processes, image-territories. The script of this event, which was also shown as its imprint, reads:

SEQUENCE 1:

Staging of childhood, a study of the pose.

We have recovered family archive images (photographs and Super 8 films) to narrate the staging of childhood by editing in a straight line, without ellipses, and combining directed posturing with spontaneous photos, as well as the visual transition of the pose, which seems spontaneous but in reality is

not. Simultaneously, with the uncovering of the images and the projection of the video, we have taken the place of the photographer, fictionalising their comments on the experiences when taking photographs.

SEQUENCE 2:

Hollow, person.

The personal image, the portrait, its genealogy in the constitution of the photographic archive as biopolitical devices. Identity as a construct of power devices. Mechanics of dragging, celluloid's teeth: a cinema of consciousness. Image: the fable of the self. Image: teeth of a monster that consigns and indicates. You, me, us, the world. Leviathan that swallows the wooden child, the hollow child with a gaze of pine.

Even if I don't know you, I have to look in the rubbish. Holistic memory and hypertext of time. Returning to forget everything and reconstruct together, making sense of a strange imaginary.

SEQUENCE 3:

Counter-family album, lost moments.

Our project seeks to delve into the representation of the non-organisable, representing the almost random composition of a non-album through photography, which we have defined as 'lost moments' and 'non-places'.



Pilar Monsell, *Polymorphous Archive 02 Workshop*. Room A, TEA, 2019

Exhibited bodies, bodies exposed to light, writing with light – a living cinema animated in a dance of analogue materials, of sound textures and bodily movements that intensify “the desire of agitating the operating forces of images that can open fields for the possible, altering the politics of the visible, their management”.¹⁹

Dancing cinema, making (editing) the dance. The dance of light. What is photography? A drawing of light, dance suspended by *lux*. A frozen instant, retained in time, decisive? Between photography and cinema, there are dance and the performative, there are bodies, light and their movements. Dance is film and film is dance and it is being made in each usage, in each performance, in each mediation. Again, politics and form.

We invited Andrés Duque and Chus Domínguez to remount or disassemble their finished films at the museum, opening the creative process and activating the archive, including the discarded materials, which transformed them into films in progress, or unfinished. Their films would unfold into other materials, transforming into installations and conversing with other artworks, such as Suzanne's lifeless gaze portrayed by Nan Goldin, who would find an object for her gaze on Duque's tapestry.

The eight galleries that hosted the section 'Body' in *Myths of the Near Future* were unfinished and processual spaces. In the beginning, they seemed almost empty, but they were

increasingly filled with imprints and traces, leftovers of the workshops and performances, which allowed for and alluded to other (*amateur*) modes of inhabiting the space of a museum, as well as other materials and forms of being exhibited and exposed.

The initial ‘montage’ in the space, suggested by Ali A. Maderuelo (back then, another member of the nomad collective Cine por venir), who was looking after the space and the artworks, was remounted as activation after activation, in a sort of potential exhibition that is always yet to be completed.



Installation process. Room A – Body, TEA. Courtesy of the authors

Ma, that Imaginal Space

In August 2019, we went to Tangiers as well, like two common tourists. Fernando Estévez, the Canarian anthropologist, had told us in *Souvenir, souvenir* that evolution and cultural change reflect a better idea of the desires of tourists than those of the locals, a process that transforms the natives into “tourists in their own land”. Will we be all tourists, as Dean MacCannell claimed decades ago? However, as Estévez writes, “under the mechanism of touristic consumption, labour turns into abstraction, nature into art, and history into still life”.²⁰

Will museums be a reflection of their visitors and not so much of their collections? Will an exhibition be a reflection of its own image and times? Will it be written beforehand, as in Borges’ tales?

We were tourists in Tangiers, and we filmed a long fixed shot of the Strait of Gibraltar for our *Souvenir. Fragmentos de un film futuro*. An image of the Spanish coast could be discerned amid the hazy horizon that rose over the narrow strip of sea that separates the two continents. That moving image made us think that not everyone can become a tourist (as long as they are not outside their homeland), not even a citizen, *ius exponendi*. We then thought that this image was indeed easy to cross. Easy for us, who are on the other side of the image, but it expresses a real impossibility for so many people who cannot even imagine such a journey.

We then started to think with Ashkan Sepahvand that, to a large extent, “the problem resides in how art history addresses migrants – people in motion from different states and conditions, crystallised like an image – referring to the movement of history and its human actors, understood as fixed points in time”.²¹ Having said that, what if there were no fixed points in time, not even in the framed images of an exhibition? What if we start to understand the image as being ‘migrant’ in itself? And what if images are considered ‘forms of life’ that migrate, as groups of virtualities in the intermediate space of the image? We should draw more attention to this constitutively migrant characteristic of images and “their intermediate nature, as image between images”.²²

That *in-between*, that interval, is the interstitial and migrant space of the image, the *imaginal* space, as Sufi mystics would say.

That *in-between* could also be called *mediation*. To propose something ‘from’ performance or cinema is to propose *between* the intermediate space of images, the space between our bodies as images. It is by facilitating and fabricating that *in-between*, that a space is opened. To decode or recode the place could be another meaning of the exhibition and the mediation. If a place is more about inhabiting it than about being a space, mediating a place could consist in reinventing the conventions of its habitability, expanding its uses and frames.

Spacing, interval, void, interstice: it is the Japanese culture of *ma*. A gap not suspended by time, but by the measure of time. Pascal Quignard writes:

Ma is the separation that brings together
(punctuation that completes a transition).
The blank in the page, between paragraphs, is *ma*.²³

Ma is a gap in the image. Image-territory, as Norberto Llopis would say.



Contrakant Workshop, Societat Doctor Alonso. Room A, TEA, 2019

In *Myths of the Near Future*, in the corridor adjacent to the section ‘Body’, a group of people are lying on the floor.²⁴ Lit by a ray of sunlight, they read fragments of an essay by Takuma Nakahira, who said that he burnt his photographs because he was a photographer. The excerpts follow one another in different voices, with different bodies embodying the words: “...images haunt language like a shadow, they line language and give it substance, and in some cases, they bring out the expansion of language...”²⁵ Again, words becoming an image, a body and a dance.

Over various days, a group of older women met for the workshop “Consejo de ancianas/consejo de sabias”, facilitated by Canarian filmmaker David Pantaleón. In their collective search, they found “pieces of advice” from the intangible oral heritage that was later used as the soundtrack for an audiovisual piece they presented publicly. As the ancestors of an oral culture, as former authorities of a lost matriarchy, the women invoked a relationship with the world beyond

representation, employing their own voices and experiences in the presentation at the museum, exposing themselves, showing their knowledge and vulnerability. One of them wrote in the WhatsApp group, in which they gathered the oral and sound materials for the audiovisual piece:

The idea is that each of us looks for pieces of advice, thoughts, vital or mundane reflections to share with everyone and make it into something that is produced within us and goes to others. It will be interesting to see, to listen, to share.

Ana Mendieta’s rupestrian sculptures, destroyed by erosion and transformed into myths of a near future; the voices of the “Consejo de ancianas/consejo de sabias”; the collective narrative that constitutes the performance “Archivo Polimorfo 02”; the sound narrations of the Diola in Lluís Escartín’s documentary (*Guardiola-Diola*); the elderly men and women in Ingrid Guardiola’s *Casa de nadie*; or Alex Reynolds’s vampires (*Como si fuera viento*)²⁶; these are expanded images, narrations that pierce time to become present, to transform into bodies. Sound images – territory – process – migrants.

Nomad Encounters

Andrés Duque writes as follows about his film *Carelia: Internacional con monumento* (2019), screened at TEA:

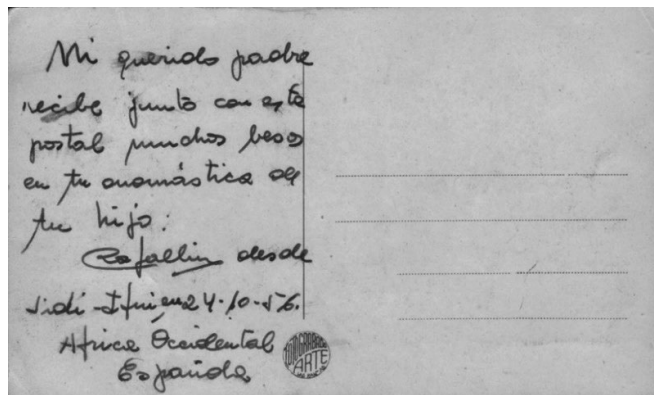
Nomads are living cartographies. We are politically informed maps of our own survival. We are activists of hegemonic discourses such as the territory. In my cinema, this notion of territoriality is always erased, turning the films into emotional/descriptive atlases of a movement across different places. Nonetheless, I defend the idea of being a Venezuelan/Spanish filmmaker who goes across Russia, through a territory that is not culturally Russian, but Karelian. My intention is not to try to be ambitious and to build solid or unquestionable stories about the places I visit, but just the fact of turning them into a film, leaving an imprint and making visible what orthodoxy does not allow to be seen, is a good enough reason to make that film. That is the interest of the nomad as a literary or semantic figure. They are observers who see things that others do not see, because they are from another place.

“The facts are sonorous”, as Clarice Lispector says, “and between the facts, there’s a whispering. It’s the whispering that astounds me”.²⁷

Encuentro (2019), Chus Domínguez’s installation, enabled the *encounter* between the native’s portrait and other photographs of soldiers and their families in Ifni, whom she can now look in the eyes, in a suspended time. She is also conversing with her previous work, *Las ciudades imposibles* (2018), a film that was screened at the Cineclub; this revolves around the traces of colonial architecture and urbanism, filming, in the present moment, the cities that were supposed to host the new idea of man that the regime had designed. Cities that now, in the present, look like science fiction settings, almost empty and invaded by the desert.

The colonial, functional and sometimes aestheticised gaze of Hernández Gil’s postcards, opens to an aesthetic, political and cultural reconsideration, from a critical stand, of the Spanish presence in the African North. Who does the image belong to? Who does the imprint speak to?

We went to Tangiers and we went once more to Tenerife, reading *Rincones de postales* by Estrella de Diego. ‘Tourism y hospitality’ says the subtitle of this book that addresses tourism and history of art, and tourism and the history of the gaze (which is also the history of colonisation and the history of blindness).



Bonifacio Hernández Gil, postcard in Chus Domínguez’s *Encounter*. Room A, TEA, 2019

In the same gallery as *Encuentro*, on the opposite wall, a monitor is showing *Passé simple* on loop; a video by Abdessemed Adel in which two men and two women of Muslim heritage are dancing and singing naked in the table of a bar – a public space that is empty, an intimate space that is public. The music in the video shifts to an improvised soundtrack for the other dialogue on loop, that *encounter* between the ‘native’ and the soldiers and settlers. Again, images-process for potential re-readings.



Adel Abdessemed, *Passé Simple* [Simple Past], 1997.
Single channel video, 16 min. Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía

According to Sufi mystic Ibn Arabí, the world of imagination is called *barzaj*, or “place of encounter”. A world in which bodies spiritualise and spirits materialise, *barzaj* is the line that separates shadow and light. All thought or action has an imaginative configuration and generates a subtle image that comes to life in another realm of reality. There is an inter-world, an ‘imaginal’ world of souls, as Juan Arnau writes in *Historia de la imaginación*. This intermediate world is not mere fiction or a fantasy world: it is an *Imaginatio vera*, whose reality is more indisputable than earth’s minerals.²⁸

There is also another contemporary inter-world, the intermediate world of the image, the expanded time of the world as *inter-face*. It is the *imprint* of the plurality of worlds in the common world: it is the setting of a narration and the setting of a relation.

Immersed in this contemporary inter-world, in our exhibition at TEA we wondered how to unbalance certain categories, how to inhabit the interval, how to activate migrant images and how to also make a nomadic exhibition. We were tourists there, like everyone else, and we proposed a programme that aimed to be flexible and open to transformation. It is certain that we transformed ourselves in this process, but were we really able to transform something else through these activations and the imprints left in the exhibition space after being used? What else can be done from the distance at which we find ourselves?

We intended to generate moving frames in those *Myths of the near future*, to open questions. We intended to (temporally) inhabit the museum, the image and the word otherwise, altering their uses. What else can be done when we are but tourists? How can we alter the frames within the existential tourism that frames us?

We tried to make visible and underline the categories that shape our narrations, our myths, our imaginaries, our institutions. We tried to write what had otherwise been written before. In Tenerife, we tried to disorganise the collectable and the *exhibitionary*, beyond the crease that expands again after the pressure, the activating action, disappears.

We were and are aware of the existing difficulties of activating the *imprint* without mediation, which would cause relative reactions, so it does not disappear but transforms into a restrained image, frozen again as history – framed. The migrant image, the image-process will always have to be questioned to reveal something real again, to open an ephemeral interstice, to realise worlds otherwise at a distance.

Looking back and then looking ahead (to the former future), we can walk in the present-future.

modify the placement of

the

chairs

within

the

space

in silence

thinking

of the

space

between

the seats

more than

of

each one of the

chairs

separately

distribute

the chairs

around the space thinking that

what supports them

is

the gap

between

them

modify the distribution of the chairs as if

what holds them

together

is the relation

between

them

distribute

these chairs

in silence

thinking

more of

the gap

that they

leave

than the

space

that they occupy

modify

the placement

of these chairs

in silence

thinking of

the spatial

the sustainability of

gap

in which they are supported

- 1 BECKETT, SAMUEL: *Company*, Calder Publications, London, 1982, p.26.
- 2 RIVERA CUSICANQUI, SILVIA: *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2015, p.11. In the original ayмара: "Qhipnayra uñtasis sarnaqapxañati". As Rivera Cusicanqui explains, its subtle meanings are lost in translation.
- 3 STENGERS, ISABELLE and PIGNARRE, PHILIPPE: *Capitalist Sorcery. Breaking the Spell*, Palgrave MacMillan, New York, 2011, p.III.
- 4 ESTÉVEZ, FERNANDO: *Souvenir, souvenir. Un antropólogo ante el turismo*, Concreta Textos, Valencia, 2019.
- 5 CARRIÓN, JORGE: *Lo viral*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2020, p.7.
- 6 ¡Autonomía! ¡automatización!, a project by Néstor Delgado, Alejandro Castañeda and Dani Curbelo.
- 7 BAIXAULI, MIGUEL ÁNGEL: "La imagen-proceso y el cine por venir", *Concreta 12*, Valencia, 2018.
- 8 GLISSANT, ÉDOUARD: *Tratado del Todo-Mundo*, El Cobre ediciones, Barcelona, 2006, p.81.
- 9 SOTO CALDERÓN, ANDREA: "Imaginación material", *Concreta 17*, Valencia, p.49.
- 10 Instructions that were part of the trace of the workshop, along with a rope, a monitor that registered images throughout the course of the workshop, and the chairs that were the meeting point.
- 11 LUDUEÑA ROMANDINI, FABIÁN: *La comunidad de los espectros 1. Antropotecnias*, Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, 2010, p.47.
- 12 Ibid, p.75.
- 13 AZOULLAY, ARIELLA AÏSHA: *Potential History. Unlearning Imperialism*, Verso, London, 2019, p.286.
- 14 DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *La imagen de la mariposa*, Muditó & Co, Barcelona, 2007.
- 15 ARENDT, HANNAH, "We Refugees", in *The Jewish Writings*, ed. Kohn, Jerome, Feldman, Ron H., Schocken Books, New York, 2007, p.266.
- 16 LISPECTOR, CLARICE: *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*, Ediciones Siruela, Madrid, 2007, p.28.
- 17 RODRÍGUEZ, PABLO MANOLO: *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*, Ed. Cactus, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2019, p.342.
- 18 CALVINO, ITALO: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 2008, p.62.
- 19 SOTO CALDERÓN, ANDREA: *La performatividad de las imágenes*, ediciones / metales pesados, Santiago de Chile, 2020, p.104.
- 20 ESTÉVEZ, FERNANDO: "Narrativas de seducción, apropiación y muerte o el souvenir en la época de la reproductibilidad turística", *Ibid*, p.61.
- 21 SEPAHVAND, ASHKAN: "Entre ángel y sabio", *Trasponer. Ion Munduate*, Gobierno vasco, Dpto. de Cultura y Política Lingüística, Donostia, 2018, p.115.
- 22 *Ibidem*, p.116.
- 23 QUIGNARD, PASCAL: *El origen de la danza*, Interzona editora, Buenos Aires, 2018, p.117.
- 24 ContraKant workshop, Societat Doctor Alonso.
- 25 NAKAHIRA, TAKUMA: "Has Photography Been Able to Provoke Language?", in *For a Language to Come*, Osiris, Tokyo, 2010, p.5.
- 26 Guardiola-Diola, *Casa de nadie* and *Como si fuera viento* were part of the screening programme at TEA's Cineclub.
- 27 LISPECTOR, CLARICE: *The Hour of the Star*, New Directions Books, New York, 2011, p.17.
- 28 ARNAU, JUAN: *Historia de la imaginación. Del antiguo Egipto al sueño de la Ciencia*, manuscrito, pp.186 and 188.

Societat Doctor Alonso



Taller «ContraKant», Societat Doctor Alonso, exterior, TEA, 2019. Cortesía de las artistas

ContraKant Workshop, Societat Doctor Alonso, surrounding area, TEA, 2019. Courtesy of the artists



Taller «ContraKant», Societat Doctor Alonso, TEA, 2019.
Cortesía de Cine por venir

“ContraKant” Workshop, Societat Doctor Alonso, TEA, 2019.
Courtesy of Cine por venir



Dispositivo del taller «ContraKant», junto con obra de Graciela Itubide, John Engström y Robert Adams. Sala A, TEA. Cortesía de Teresa Arozena

“ContraKant” Workshop Dispositif with artworks by Graciela Itubide, John Engström and Robert Adams. Room A, TEA. Courtesy of Teresa Arozena

El taller «ContraKant» plantea formas y estrategias físicas, textuales y escénicas que puedan poner en entredicho los a priori con los que Immanuel Kant juzga cómo vemos y entendemos la realidad. Se propone cambiar «¿qué veo?» por «¿qué hay?» y, posteriormente, marcar un espacio y meterse dentro. «Los chinos han concebido no el espacio o el tiempo, sino los “emplazamientos” y las “ocasiones”», escribía François Jullien. Esta cita describe la aproximación al espacio que practica Societat Doctor Alonso: no asumirlo como una idea que ya tenemos formada a priori, sino abordar «un lugar» cada vez y estar atentos a la «ocasión»; es decir, el momento presente en cada «lugar».

The “ContraKant” workshop proposes physical, textual and theatrical forms and strategies that can bring into question the a priori knowledge with which Immanuel Kant believed we see and understand reality. It proposes changing “what do I see?” for “what is there?” and to outline a space and then explore it. François Jullien said that “the Chinese have conceived not space nor time, but ‘emplacements’ and ‘occasions’”, which is a good description of Societat Doctor Alonso’s approach to space: not as an idea we have already formed beforehand, but to address it each time as ‘a place’ and to be alert to the ‘occasion’, which is to say, the present moment in each ‘place’.

Andrés Duque

(Venezuela, 1972)



El pasado es más incierto que el futuro, 2019.
Vídeo monocanal (5:07 min), impresión digital en color
y material de archivo. Cortesía del artista

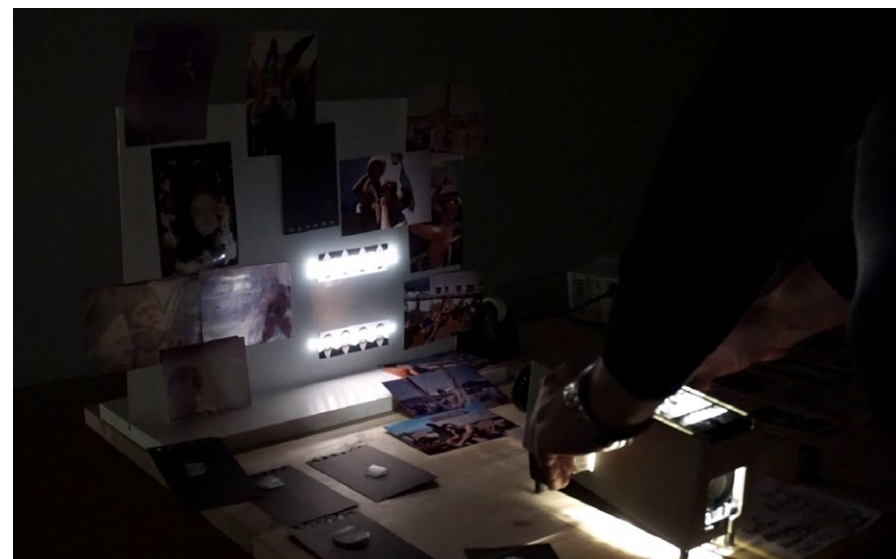
El pasado es más incierto que el futuro [The Past is more Uncertain than the Future], 2019. Single channel video, 5 min 07 sec, digital colour print and archival display. Courtesy of the artist

El pasado es más incierto que el futuro (2019) muestra objetos encontrados en la casa de unos campesinos de la región de Carelia (Rusia) y que, pareciendo juguetes de niños, suponen un hallazgo con resonancias políticas e históricas. Para Rusia especialmente, los cambios políticos (zarismo, comunismo y capitalismo) han traído como consecuencia una marcada crisis de identidad colectiva e individual. El refrán ruso «el pasado es más incierto que el futuro» hace referencia al desconcierto que provoca que hechos históricos se subviertan «desde arriba» para ejercer control. *Carelia: Internacional con monumento* (2019) es un film de construcción intuitiva y de impresiones poéticas donde imágenes de archivo, planos de naturaleza, escenas familiares y testimonios inquisitorios crean memoria histórica.

El pasado es más incierto que el futuro (2019) portrays objects found in the house of peasants in the region of Karelia (Russia), almost like children's toys, which are items with political and historical resonances. For Russia particularly, political changes (Tsarism, Communism and Capitalism) brought about a profound crisis in collective and individual identity. The Russian proverb “the past is more uncertain than the future” refers to the sense of unease produced when historical facts are subverted “from above” as a form of exercising control. *Carelia: Internacional con monumento* (2019) is an intuitively constructed film based on poetic impressions in which historical memory is created using archive images, views of nature, family scenes and interrogative testimonies.

Pilar Monsell

(Córdoba, 1979)



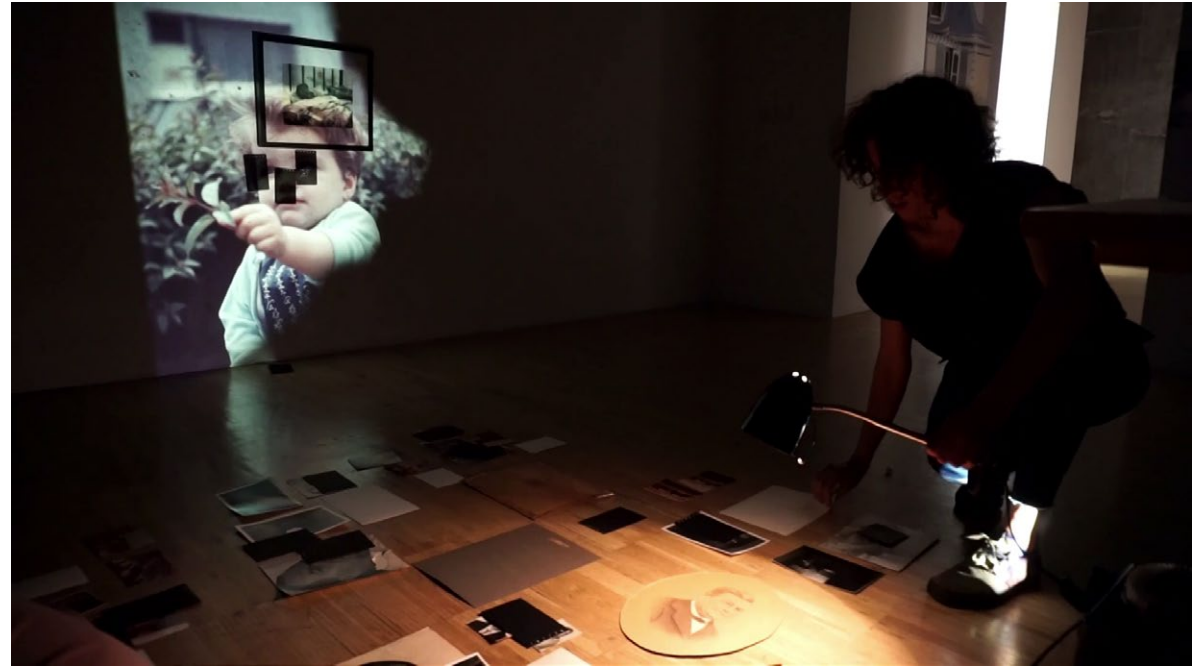
Taller «Archivo Polimorfo 02». Sala A, TEA, 2019.
Cortesía de la artista

“Polymorphous Archive 02” workshop. Room A, TEA, 2019.
Courtesy of the artist



El taller de Pilar Monsell «Archivo Polimorfo 02» dejó su huella en la sala, completando los vacíos del espacio expositivo con nuevos elementos, a partir de un proceso performativo colectivamente vivido. Estas fotografías registran el proceso de transformación de una sala que incluía obras de la colección y que finalmente incorporó otra colección de imágenes anónimas. Fotografías y cortesía de los participantes

Pilar Monsell's workshop "Polymorphous Archive 02" left its imprint on the room, filling in the spatial gaps with new elements, building from a collectively lived performative process. These photographs document the transformative experience of the space that included works from the collection. After the workshop, the room incorporated another collection of anonymous images. Photographs and courtesy of the participants



«Archivo Polimorfo 02» es la segunda versión de un taller sobre edición analógica colectiva, en el que se propone trabajar sobre la mesa y buscar las narraciones y sentidos posibles que pueden emerger de nuestros archivos familiares y encontrados. Haciendo uso de recursos fotográficos, documentos, películas y otros materiales, este espacio de creación colectiva se lanza a poner en juego la diversidad de los soportes y procedencias para crear una serie de escenas e itinerarios de relato compartidos. El taller está orientado a cualquiera que esté interesado en hacer volar sus imágenes junto con las de otros.

“Polymorphous Archive 02” is the second version of a collective workshop on analogue editing. The editing is done with images spread out on tables, looking for possible meanings and narrations that might emerge from family albums and found archives. Making use of photographic resources, documents, films and other materials, this space for collective creation brings into play a whole wealth of diverse supports and processes in order to create a series of scenes and sequences for a shared narrative. The workshop is aimed at anyone interested in making their images take flight in unison with those of others.

Chus Domínguez

(León, 1967)



Encuentro, 2019. Vídeo monocanal (5 min),
impresión digital en color y material de archivo.
Cortesía del artista

Encuentro [Encounter], 2018. Single channel video, 5 min,
digital colour print and archival display.
Courtesy of the artist

Varios materiales gráficos relacionados con el vídeo *Las ciudades imposibles* (véase p.59) se muestran en una vitrina: postales que fueron las que dieron origen al proyecto audiovisual; la publicación *Memoria Ifni 1948-1949*, con fotografías de Hernández Gil; y varios ejemplares de la revista *África*, algunos de cuyos textos fueron utilizados como locución en el vídeo. *Encuentro* tiene por acepciones tanto el acto de coincidir o encontrarse como lo opuesto, el enfrentamiento, la contradicción. Desde una postal ampliada, una mujer «nativa» de Ifni (ca. 1949) sorprendida por el fotógrafo, se enfrenta a otra mirada, esta impassible, la de varios grupos de españoles de la colonia que presentan un aspecto inquietante y amenazador.

Various graphic materials related with the video *Las ciudades imposibles* are on view in a display case: postcards that give rise to the audiovisual project in the first place; the publication *Memoria Ifni 1948-1949*, with photographs by Hernández Gil, and various copies of the journal *África*, from which the texts for the video voiceovers were taken. An encounter can mean both the act of meeting or coinciding as well as its opposite, namely, confrontation and contradiction. Amplified from a postcard, a 'native' woman from Ifni (ca. 1949) caught by surprise by the photographer, is confronted with another gaze, the impassive gaze of various groups of Spaniards from the colony with an unsettling and threatening appearance.

David Pantaleón (Vallesco, Gran Canaria, 1978)



Taller «Consejo de sabios / Consejo de ancianos», TEA,
2019-20. Cortesía del artista y participantes

“Council of Wise Men/Council of Elders” Workshop, TEA,
2019-20. Courtesy of the artist and participants

Respondiendo a la invitación de Cine por venir y los *futuros próximos*, David Pantaleón se pregunta qué pasaría si estuviéramos gobernados por los más ancianos de la comunidad. «Consejo de sabios / Consejo de ancianos» se concibe como un laboratorio de experimentación y creación audiovisual dirigido a usuarios de centros de la tercera edad. Un lugar y un tiempo de reunión donde además de generar contenidos cercanos a los creados y compartidos por los adolescentes en las redes sociales, se ensaya una suerte de «gerontocracia», un gobierno donde los más ancianos mantienen el control.

In response to the invitation from Cine por venir and *near futures*, David Pantaleón wondered what would happen if we were ruled by the oldest people in the community. “Consejo de sabios / Consejo de ancianos” is conceived as a laboratory for experimental audiovisual creation aimed at users of centres and residential homes for the elderly. A place and a time for meeting in common, which also produces contents close to those created and shared by teenagers on social media, will rehearse a kind of gerontocracy, a society governed by old people.

Norberto Llopis

(Valencia, 1977)



Conferencia *Imagen-Territorio*. Sala A TEA, 2019.
Cortesía del artista

Lecture *Image-Territory*. Room A, TEA, 2019.
Courtesy of the artist



Norberto Llopis, Performance *Des-uso*, exterior TEA, 2019. Cortesía del artista

Norberto Llopis, Performance *Lack of Use*, surrounding area, TEA, 2019. Courtesy of the artist

«Imagen-Territorio» es un dispositivo que pretende hacernos reflexionar sobre la relación entre la imagen y el espacio común. Siguiendo en cierto modo el pensamiento de Jacques Rancière, se intenta entender el espacio como una «partitura» compartida, como un territorio donde la distribución de las cosas nos es dada de manera íntima, pero jamás nos es propia ni nos pertenece, es decir, nos es éxtima. Al modo de una escritura, la distribución del espacio tiene siempre un elemento que se construye como secreto público. La gente es invitada a entrar en solitario en una habitación, en la que puede operar en secreto modificaciones en la distribución que unas sillas plegables dibujan sobre el espacio. De este modo, que el espectador experimenta el nudo, la tensión que nos ata, y puede participar en ese deslizamiento siempre oculto que tiene lugar en el espacio compartido, en la transformación siempre silenciosa de la imagen-territorio que constituye lo común.

“Imagen-Territorio” [Image-Territory] is a device that aspires to make us rethink the relationship between the image and common space. To some extent following Jacques Rancière’s ideas, the purpose is to try to understand space as a shared ‘score’, as a territory in which the distribution of things is intimate yet at the same time is never personal nor belongs to us, in short, it is extimacy. Like a form of writing, the distribution of space always has an element constructed like a public secret. People are invited to enter into a room on their own, in which they can make secret modifications to the distribution drawn in the space by foldable chairs. In this way, the spectator experiences the knot, the tension that binds us, and can take part in this always hidden slippage that happens in the shared space, in the always silent transformation of the Image-Territory that constitutes the commons.

Dailo Barco

(Santa Cruz de Tenerife, 1982)

Solar. Acción Cultural

Lola Barrena Delgado (Tenerife, 1977)

Dalia de la Rosa (Tenerife 1983)



Dominio público, sesión de proyecciones en el espacio de Solar,
2019. Cortesía del artista y programadoras

Public domain, screening programme at Solar, 2019.
Courtesy of the artist and programmers

En septiembre de 2015, Santa Cruz de Tenerife acogió el rodaje de la quinta entrega de la saga de películas protagonizadas por el espía Jason Bourne. La ciudad fue elegida por Universal Pictures para representar una Atenas convulsa por la crisis económica y las protestas colectivas, ocasionando un corte en el flujo de la vida cotidiana debido a la producción de la ficción. Las imágenes grabadas desde el exterior del set de rodaje por la ciudadanía permiten reflexionar acerca de las relaciones y contradicciones entre lo imaginario y lo real, entre lo privado y lo público, entre el poder y la resistencia. Sobre estas cuestiones se debatirá en este encuentro en Solar, un lugar para pensar.

Certain scenes from the fifth instalment of the series of Jason Bourne movies were shot in Santa Cruz de Tenerife in September 2015. The city was chosen by Universal Pictures to stand in for Athens in the middle of ongoing economic crisis and mass protests. The ordinary everyday life of the city was interrupted during the shooting. Images recorded from outside the film set by curious onlookers enables a reflection on the relationships and contradictions between the real and the imaginary, between the private and the public, between power and resistance, a series of questions which will be debated in this encounter at Solar, a place for discussion and reflection.

El dominio público

Dailo Barco y Solar. Acción Cultural

Solar es un proyecto destinado a la investigación, la creación y la producción artística contemporánea, que utiliza el territorio y el espacio cotidiano como el lugar natural para la transmisión del lenguaje simbólico y la experimentación en términos de análisis del presente. En el contexto actual —de desproporción y de tiempo convulso—, la opción ineludible es colocar todo el cuerpo, también el político, cuestionarse, pensar, envaletonarse, ser parte y, sobre todo, dudar. Esta voluntad de ponerse en el aprieto de dudar recorre todas las líneas de acción de Solar como un estado de fragilidad, entendida como una variable de investigación, pero también de cuidado, que se refiere a coordenadas como el tiempo, el lugar, las personas, el trabajo, y la creación y el pensamiento artístico de la contemporaneidad.

Solar comenzó en un solar y sigue utilizándolo como parte de su programación anual y continuada desde el año 2013. Un solar es un espacio residual, es menos que nada, no hay nada, no hay techo, no hay electricidad, ni agua corriente, no hay silencio ni blanco. Y no es el campo. Es el residuo de la ciudad, lo que queda en medio del urbanismo —o urbanismos— normalizado. En un solar no existen

normas de comportamiento, solo espacio por el que desviarse, es decir, un resquicio para el pensamiento crítico.

Dentro del programa público de actividades Fotonoviembre 2019, bajo el título *Mitos del futuro próximo*, Solar propone una reflexión que se presupone inevitable: pensar en el futuro de la imagen como un constructo en constante transformación y con capacidad de afectar a muchos niveles de la vida cotidiana. Por esto, se recupera el trabajo realizado por el cineasta y sociólogo Dailo Barco, *What's my name?* (2016), dentro del Programa de Residencias artísticas y de investigación desarrollada por Solar. Esta propuesta ponía sobre la mesa las múltiples imágenes generadas a partir del rodaje de *Jason Bourne* (Paul Greengrass, 2016), que tuvo lugar en 2015 en Santa Cruz de Tenerife, un material que complejizaba la subversión del espacio público en espacio económico o la relación tan inestable que existe entre la ficción y la realidad. De manera que *El dominio público* es una proyección comentada de forma participativa de la selección de esos fragmentos por parte del cineasta, que propicia y amplía una conversación acerca del futuro de esas imágenes, de sus significados y sus implicaciones en tiempos distintos.

El punto de partida de esta saga de películas es la amnesia del protagonista Jason Bourne acerca de su identidad. En las secuencias iniciales de la primera entrega no sabe responder a una pregunta: «What's your name?». Gran parte de la acción que experimenta el espía es un intento de darle respuesta. Para la quinta entrega visitó las calles de Santa Cruz de Tenerife, transformadas en una Atenas convulsa por la crisis económica y las protestas colectivas contra las políticas de austeridad de 2010.

Durante el rodaje de *Jason Bourne* (Paul Greengrass, 2016) se acotaron varias localizaciones de la ciudad, entre ellas, la zona de la Plaza de La Candelaria y la Plaza de España, transformadas, para la ficción, en la Plaza Syntagma de Atenas. Se organizaron *castings* multitudinarios para la selección de figurantes locales que interpretaran, en su mayor parte, a manifestantes atenienses en una situa-

ción de enfrentamiento a la policía frente al Cabildo de Tenerife, posteriormente sustituido en posproducción por el Parlamento de Atenas.

El dominio público es una acción casi de espionaje sobre el rodaje de esta película y las diferentes capas de significado que se pueden extraer de su acontecer. Santa Cruz de Tenerife vivió por unas semanas una variación en su identidad, efectuando un corte en el flujo de la vida cotidiana, que permite revelar, mediante el montaje cinematográfico, relaciones y contradicciones entre lo imaginario y lo real, entre el poder y la resistencia, entre lo privado y lo público. Un hecho que devuelve las imágenes las imágenes de la producción de ficción al pensamiento sobre el lugar físico y político que le dan cabida, para, de esta manera, intentar dar respuesta a una confusa representación social efímera, para enfocar sus contornos y proyectarla hacia el futuro.

Public Domain

Solar is a project oriented towards contemporary artistic research, creation and production, employing territory and the everyday space as the natural place for the transmission of symbolic language and experimentation in terms of analysis of the present. In the current context – of disproportion and convoluted time – the unavoidable option is to have the entire body, including the political body, questioning, thinking, encouraging oneself, belonging, and, above all, doubting. This will, of putting oneself in a situation of doubt, permeates all of Solar's courses of action as a state of fragility, understood as a variable in research, but also as care, referring to coordinates such as time, place, people, labour, and contemporary artistic creation and thinking.

Solar began in a plot of land that it still uses as part of its annual programme, continually since 2013. A plot of land is a residual space; it is less than nothing, there is nothing, no ceiling, no electricity, no tap water, no silence or white walls. And it is not the countryside. It is the residue of the city, what is left in the middle of normalised urbanism – or urbanisms. In a plot of land, there are no norms of behaviour, just space for veering off, that is, a crack for critical thinking.

Dailo Barco and Solar. Acción Cultural

As part of the *Myths of the Near Future's* public programme, Solar proposed a reflection that seemed inevitable: to think of the future of the image as a construct in continuous transformation, able to affect many levels of daily life. This was the reason why filmmaker and sociologist Dailo Barco's work, *What's my name?* (2016), was recovered for the *Programme of Art and Research Residencies*, developed by Solar.

What's my name? showcased the various images generated in the shooting of *Jason Bourne* (Paul Greengrass, 2016), which took place in Santa Cruz de Tenerife; material that problematised the subjection of public space as economic space or the very unstable relationship between fiction and reality. Therefore, *El dominio público* was a commented projection made in a participatory way that reflects how the filmmaker selected these fragments, enabling and widening a conversation around the future of these images, their meanings and their implications in different times. The starting point of this saga is the amnesia that the protagonist endures around his identity. In the initial sequences of the first instalment, Bourne does not know how to answer one question: "What's my name?". A great part of the action undertaken

by the spy is in an attempt to answer it. The fifth instalment showed his visit to the streets of Santa Cruz de Tenerife, transformed into Athens, then immersed in economic crisis and collective protests against the 2010 austerity policies.

During the shooting of *Jason Bourne* several locations across the city were fenced in; areas such as Plaza de La Candelaria or Plaza de España, among others, were transformed into Athens' Syntagma Square. Enormous castings were organised for the selection of local background actors that were to portray mainly Athenian protesters confronting the police in front of the Cabildo de Tenerife, later substituted for the Parliament of Athens in post-production.

El dominio público was an espionage-inspired performative work about this film's shooting and the various layers of meaning that can be extracted from it. For a few weeks, Santa Cruz de Tenerife experienced a variation on its identity, an interruption in the flow of daily life, which unveils, through cinematographic montage, relationships and contradictions between the imaginary and the real, power and resistance, and the private and the public. It places the images from the fictitious production into the thinking of, and around, the physical and political space that hosts it, trying to give an answer to a confused, ephemeral social representation, in order to focus on its contours and project it into the future.

Programa público

Alba Colomo

Ya desde los años noventa los programas públicos vienen ocupando un papel primordial en la programación museística internacional, entendidos como una serie de actividades paralelas que van más allá de las exposiciones y las estructuras representacionales, desbordando así la concepción de museo tradicional y generando diferentes públicos: una comunidad de conocimiento y afectos situada en la cercanía del museo y el contexto en el que se inserta.

En esta ocasión, el programa público ha sido concebido como un lugar de encuentro colectivo desde el que entretejer algunas de las cuestiones y urgencias presentes en las exposiciones, desde el «aquí» y el «ahora». Se trata de pensar esos *Mitos del futuro próximo* a través de una suerte de recorrido desde la imagen hasta la institución, pasando por la emergencia climática, el ecofeminismo y los cuidados.

Dicho recorrido se divide en una serie de encuentros, algunos de ellos transcritos en en las siguientes páginas. *El museo como ecosistema: cultivando interdependencias* planteó una serie de urgencias con relación a la emergencia climática y a los mitos de progreso ligados al crecimiento económico y que distan mucho del sostén y ritmo necesarios para el cuidado de la vida en el planeta. ¿Cómo podemos tejer una red situada de vínculos y solidaridad en el ahora que restablezca nuestra relación con el planeta desde el cuidado y no desde la destrucción?, ¿cómo podemos repensarnos como seres interdependientes, aceptando nuestra vulnerabilidad y finitud tanto dentro como fuera del museo? Estas son algunas de las cuestiones que pusimos sobre la mesa para pensar colectivamente.

El último encuentro buscaba pensar el papel de las instituciones, en este caso, del museo como un espacio creador de «mundos en germen» y en la importancia de los cuidados y la biodiversidad en la generación de esas narrativas de mundos. La primera parte de este encuentro lo conformó un grupo de trabajo dirigido a personas que trabajaban por aquel momento en museos. Partiendo de las «Notas para Borrador del Manifiesto de los Museos de Canarias», generadas a raíz del II Encuentro de Museos de Canarias en 2018, y con la presencia de algunas de sus redactoras,

pensamos dichas notas desde el papel de los cuidados, el sostenimiento de la vida y la diversidad.

Por último, realizamos una serie de conversaciones finales con varias contribuciones internacionales y locales, analizando diferentes ejemplos de prácticas de trabajo institucional que ponen la vida y la (bio)diversidad en el centro. Como a continuación presentan los fragmentos de las transcripciones, Laurence Rassel nos contó su experiencia de dirigir una escuela superior de arte desde el feminismo; Teresa Cisneros compartió su vivencia de trabajo en torno a temas relacionados con la diversidad y el acceso institucional; el colectivo Entrar Afuera presentó su proyecto de investigación (y acción) desde el campo de la salud mental comunitaria y, finalmente, algunas de las trabajadoras que formaron parte del proceso colectivo que en 2012 generó la publicación *El Retorno de las Musas*, compartieron dicha experiencia y los afectos que esta ha generado.

Quisimos pensar este *ahora* como un lugar poroso en el que tienen cabida infinidad de relaciones distintas y de comunidades que se componen haciendo y estando juntas. Nos gustaba, y todavía nos gusta, el modo en que Raquel Gutiérrez Aguilar define la comunidad como «el hacer» y «la posibilidad de tramar». Nos interesaba abrir diálogos desde experiencias situadas, compartiendo saberes y generando espacios colectivos de aprendizaje común. Podemos afirmar, preguntar, escuchar, disentir o dudar, pero siempre desde el sostenimiento y el cuidado.

¿Cuáles son esos *Mitos del futuro próximo* que tenemos que construir colectivamente desde *ahora*? Esta es la pregunta que nos ocupaba y nos trajo a TEA.

En las siguientes páginas, se muestra una selección de presentaciones, transcripciones y fragmentos que surgieron de los eventos aquí mencionados para dar testimonio de las conversaciones que generamos. Aunque se han reducido para adaptarse a la publicación, pueden encontrarse en el canal digital del museo.

Instituir con cuidado

Fragmentos de los encuentros, 25 de enero 2020.

Biblioteca de arte y salón de actos, TEA

Entrar Afuera
Laurence Rassel
Teresa Cisneros



Encuentro *Instituir con cuidado*. Laurence Rassel,
Teresa Cisneros, Entrar Afuera, El retorno de las musas,
Alba Colomo Gil y Laura Vallés Vilchez, 25 enero, 2020.
Biblioteca de arte, TEA. Cortesía del museo

ENTRAR AFUERA

Considero que la cuestión que hemos identificado a partir de nuestro trabajo es que no se trata solamente de cambiar la institución, sino de cuestionar continuamente cómo puede participar la institución en la transformación social, en la dimensión de otro presente. Esto significa que tenemos que conseguir una institución que produzca consecuencias en la vida cotidiana y en el proceso social.

Como activistas, profesionales, usuarias y ciudadanas, nuestra posición es de *outsiders*. Cuando estamos en la universidad, en el mundo del arte, de la salud o los movimientos sociales, presenciamos un continuo desplazamiento, lo cual supone un punto crucial de nuestro discurso. No puede haber una práctica instituyente transformadora si no existe un desplazamiento de la pertenencia de unos a otros, si no se busca una posición incómoda desde una pérdida de control que pretenda avanzar y producir consecuencias al mismo tiempo. Entonces, nos parece interesante subrayar los tres términos que determinan que una práctica dentro de la institución sea productora de cambio social, que son la investigación, la intervención y la incidencia, y pensar en ellos como una práctica de producción que se inserte en procesos de reproducción social. Desde Entrar Afuera hablamos de una investigación que rechaza, denuncia, contesta y experimenta contra la autonomía del saber, es decir, la valorización de saberes que producen la universidad o los museos, encerrando códigos y prácticas sociales dentro de un código formulado desde la necesidad de la institución de reproducirse a sí misma.

Desde nuestra posición de investigadoras, intentamos siempre desplazar los conceptos que tienen autonomía dentro del mundo académico para traicionarlos, conseguir que sirvan para hacer algo. Traicionarlos para que puedan actuar dentro del sentido común, como pudiera ser en un centro de salud, una escuela, una institución cultural, un tribunal o en un centro social, colectivo político, movilización social e incluso en un momento de la vida. Por eso hay que buscar constantemente posiciones incómodas desde nuestros saberes, que además tendrán que confrontarse con

su propia caducidad o incapacidad de ser. Hacer crítica institucional no significa estar explicando permanentemente lo que se debe hacer, ni tampoco intentar ordenar la realidad, sino se trata más bien de organizar movimiento, meter determinados saberes y herramientas dentro de la producción de maneras de hacer, de introducir mecanismos que permitan discutir cómo actuar y eviten la pereza de pensar para transformar el presente.

Si los cambios que producen las instituciones no son efímeros, performativos y no se quedan entre las cuatro paredes del museo o el centro de salud, si, como decía Gilles Deleuze, la institución es una organización colectiva de necesidades y deseos sociales, entonces tenemos que saber que esos deseos y necesidades se producen cada día, y la institución no puede ser otra cosa que algo que cambia e interactúa con ese afuera.

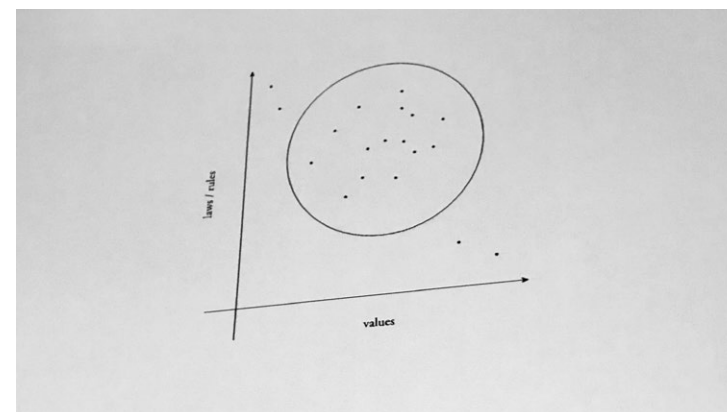
[...]

Una de las intenciones de Entrar Afuera es pensar cómo inventar continuamente nuevas prácticas instituyentes desde la sociedad y desde las instituciones situadas siempre en el umbral de otro presente que estamos construyendo e inventando.



LAURENCE RASSEL

Antes de marcharme de Barcelona, conocí el trabajo del psiquiatra Francesc Tosquelles en el manicomio de Saint-Alban, donde enviaba a los pacientes a trabajar fuera y posibilitaba por ende que el afuera entrara adentro de la institución. Saint-Alban fue uno de los asilos para enfermos mentales donde los habitantes no se murieron de hambre durante la Segunda Guerra Mundial, porque los pacientes habían estado trabajando mano a mano con los agricultores del exterior, por lo que sabían cultivar. Así se convirtió también en un espacio para la resistencia política y artística, como de algunos artistas surrealistas. Tosquelles realmente pensaba que para cuidar a la gente había que cuidar también a la institución, lo cual no quiere decir que haya que mirarla, sino entenderla y reconocer que todo afecta a todo. La manera en la que estamos situados aquí, el frío que hace en la sala, o la reverberación del micrófono crean el ambiente en el que estamos y determinan el tipo de relación que podemos tener. Entonces, cuando hablamos de cuidar de la institución, hay que sostener los cuidados en todos sus ámbitos y partes, de la dirección a la cocina, que es un elemento muy importante. Todo importa en nuestra misión como trabajadoras del arte.



Laurence Rassel, Diapositiva: entre los valores y las leyes/reglas.
Salón de actos, TEA, 2020. Cortesía de la autora

TERESA CISNEROS

Cuando empecé a trabajar como encargada de «prácticas inclusivas» en la Wellcome Collection (Londres), pensaba que me estaban pidiendo hacer algo injusto o inmoral, ya que tenía que pedirles a mis compañeros trabajar de una forma que no conocían. La práctica de la inclusión no solo se basa en el conocimiento, sino también hay que poseer una serie de habilidades. En la Wellcome Collection, la mayoría de los empleados son ingleses, blancos y de clase media. Entonces, ¿cómo van a ser capaces de pensar desde la perspectiva de otras culturas? Tenía que conseguir que aprendieran otros modos de ser, de pensar, de relacionarse. Esta idea fue la semilla del proyecto que inicié el pasado octubre, *Person-Centered Design for Inclusive Practices* [Diseño para prácticas inclusivas centradas en personas], que partía de preguntarnos por qué no somos inclusivos, por lo que empecé preguntando a los empleados de la organización.

De esta manera, diseñé un programa de educación, mandando tareas a todos mis compañeros. En lugar de hacer solamente un taller de inclusión, he creado un programa educativo que durará de seis a nueve meses, y la idea es que durante este tiempo tendremos que compartir con el resto cuestiones relacionadas con nuestro privilegio y las maneras en que podemos pensar fuera de este. Así se cambiará poco a poco la forma de pensar y comunicarse de la persona, para de esta forma transformar su comportamiento en el trabajo y a continuación fuera de la organización, en el resto de ámbitos de su vida.

El museo como ecosistema. Cultivando interdependencias

Fragmentos de los encuentros, 18 de enero, 2020.
Salón de actos y salas adyacentes, TEA

Alba Colomo
Yayo Herrero
Red de semillas
Finca el Mato Tinto



Encuentro *El museo como ecosistema. Cultivando interdependencias.*
Alba Colomo, Yayo Herrero, Nany, de la Finca
El Mato Tinto y Red Canaria de Semillas.
Salón de actos, TEA, 2020. Cortesía de la autora

ALBA COLOMO

Voy a empezar leyendo la pregunta con la que termino el texto que escribí para la guía del festival: ¿cuáles son esos mitos del futuro próximo que tenemos que construir colectivamente desde el *ahora*? Por un lado, desde el inicio del proyecto me preguntaba cómo podemos dejar de pensar en términos futuros y empezar a pensar en el ahora, en qué podemos hacer desde las urgencias presentes. Y de ahí la pregunta: ¿cuál es nuestro papel para componer otro relato cultural en armonía con la vida, contra el mito de progreso y crecimiento sobre el que se sostiene el sistema capitalista en que vivimos?

La forma en la que pienso y siento la institución, (y cuando digo la «institución» me refiero a la institución artística, que es en la que estamos hoy, pero podría ser otra institución, otro modelo institucional) es un ecosistema. Definido como una serie de organismos interdependientes que entre sí se organizan, trabajan y conviven en conjunción con componentes no vivos de su entorno, con los que interactúan como un sistema. Las instituciones son ambientes que están contruidos y reproducidos constantemente a través de la práctica. Desde, por ejemplo, el personal de conservación de obras de arte, el personal de mantenimiento, el personal técnico o el personal de limpieza, la cafetería y la biblioteca, hasta el edificio mismo. Todo forma parte del ecosistema de TEA. Entonces, una de las preguntas que quería plantear hoy es, ¿cómo puede este ecosistema ser sostenible?, ¿cómo puede garantizar que todas las capacidades y necesidades estén equilibradas y atendidas, así como los recursos, y que estos estén repartidos de una forma justa y que se reconozca la interdependencia entre todos los organismos y los seres que lo integran?, y ¿cómo podemos hacer esto?

Me interesa mucho la idea de la que habla Yayo Herrero de «tejer malla comunitaria», de la importancia y la necesidad de retejer esos lazos comunes desde nuestras prácticas del día a día, y esto es algo que me gustaría lanzar hoy como última pregunta: pensar en cómo podemos intervenir los lugares en los que trabajamos o los lugares en los que

convivimos para cambiar nuestras condiciones de vida en común y que estas estén en armonía con nuestro entorno. Es algo de lo que nos hablará Yayo Herrero en relación con la imposibilidad de vivir por encima de los límites de la naturaleza y de cómo tenemos que repensarnos como vida animal y recuperar la codependencia y la interdependencia como señas de identidad de lo humano.

Para terminar, solo quería presentar a Yayo Herrero y dar las gracias a todo el equipo de TEA y mis compañeras de Fotonoviembre, a la Librería de Mujeres por su apoyo y acompañamiento y a todas aquellas personas que habéis venido.



Taller de bombas de semillas
con la Red Canaria de Semillas,
TEA, 17 enero 2020

YAYO HERRERO

Me resultaba muy sugerente la pregunta o lo que lanzaba Alba en esta reflexión que se ha venido haciendo sobre cuáles son los mitos del futuro o cuáles son los mitos que de alguna manera permiten entender qué momento estamos viviendo y cómo podríamos hacer las cosas de otro modo y desde una perspectiva, desde la línea de trabajo que nosotras llevamos adelante, que son los feminismos. Hablo de feminismos en plural. Muchas compañeras hermanas, por ejemplo, de América Latina, rechazarían el término ecofeminismo. Ellas prefieren hablar de feminismos territoriales, es decir, es una mirada completamente diversa que tiene que ver con las formas en las que entendemos el mundo.

¿Cuál es el mito? ¿Qué estamos viviendo en el momento actual? Porque estamos viviendo un momento en el que podría decirse que nuestra economía, nuestra política y nuestra cultura han declarado la guerra a la vida. Se desarrollan justamente de espaldas y en contraposición con las bases materiales que permiten sostener la vida humana. Y a eso, además, le llamamos progreso, y nos reconocemos y nos autodenominamos sociedad del conocimiento, sin hacernos cargo, sin querer mirar cuáles son las consecuencias que tiene vivir completamente de espaldas a esas bases materiales que permiten organizar la vida humana.

¿Qué es lo que nos preocupa a las personas feministas?, ¿cuál es el eje que nos permite de alguna manera tratar de razonar y tratar de comprender el mundo de otra forma distinta? Por lo que nos preocupa básicamente la pregunta de cómo se mantiene la vida. ¿Qué es lo que hace que cualquiera de las personas que estamos aquí hayamos podido llegar desde el día que nacimos hasta el día de hoy estando vivas? O, dicho de otra manera, ¿qué es lo que no hubiera podido faltar? Y nos tenemos que reconocer en primer lugar, una especie animal, una especie que vive inserta en un medio natural del que obtenemos todo, absolutamente todo lo que hace falta para mantener la existencia. El agua que bebemos, los alimentos que comemos, el oxígeno que respiramos, los minerales fósiles o no fósiles que sirven para generar, por ejemplo, la luz que nos está iluminando en este

momento que nos ha permitido llegar hasta aquí. Todo, absolutamente todo, lo que necesitamos para garantizar nuestras condiciones de vida procede de lo que llamamos bienes-fondo de la naturaleza.

Y la paradoja es que esos bienes-fondo de la naturaleza, esos bienes que sostienen lo vivo, no son ni producidos ni controlados a voluntad por los seres humanos. Los seres humanos podemos canalizar agua, podemos cultivar, pero para poder hacerlo es necesaria la fotosíntesis, minerales, agua, y es necesario, por supuesto, el trabajo de las personas campesinas. La capacidad que tiene la naturaleza para poder generar todo eso que necesitamos para estar vivos no la fabricamos los seres humanos. Lo que quiero decir con esto es que no hay economía posible sin naturaleza, como no hay tecnología posible sin naturaleza.

La Tierra, además de no ser ni fabricada ni controlada a voluntad, es una Tierra que tiene límites. Límites en lo que llamamos «no renovable», que puede ser utilizado hasta que ya no resulta posible o rentable, ni económica ni energéticamente, su extracción. También en lo renovable, porque la renovabilidad de los bienes de la Tierra no se produce a la velocidad que le gustaría al metabolismo agrourbano industrial, sino a la velocidad de la naturaleza. Y, por tanto, también podemos topar con los límites de aquello que se renueva y con lo que llamamos sumideros del planeta, que del mismo modo que una alcantarilla deja de tragar cuando cae una tromba de agua excesiva, los sumideros del planeta dejan de poder degradar los residuos que genera la actividad humana y no humana. Cuando el flujo de emisión de residuos es mucho más rápido que la velocidad a la que funcionan los propios sumideros del planeta, nuestro planeta Tierra tiene límites. Por supuesto, ningún sistema económico puede plantearse crecer de forma ilimitada.

Una economía convencional necesita crecer de forma permanente para mantenerse generando tasas de ganancia del capital cada vez más grandes y crecientes, simplemente para poder mantenerse. Y un sistema económico que, para poder generar esas tasas de ganancia de capital, necesita extraer materiales de la corteza terrestre, necesita utilizar

y explotar la capacidad regenerativa de la tierra también en sus funciones renovables, y necesita emitir una cantidad ingente de residuos que no pueden ser degradados por los sumideros del planeta. Ahí tenemos un primer problema. Pero, además, la vida humana no solamente es una vida ecodependiente, sino que tiene una segunda característica, tan material e importante como la primera, y es la de transcurrir encarnada en cuerpos. En cuerpos que son vulnerables, en cuerpos que son finitos, en cuerpos que tienen que ser cuidados y atendidos a lo largo de toda su existencia. Y sobre todo y de forma intensa, en algunos momentos del ciclo vital.

Hay personas que necesitarán un acompañamiento a lo largo de toda su existencia para poder vivir una vida digna. Solemos decir nosotras, además, una vida que merezca la alegría de ser vivida. No cualquier tipo de vida. Lo que sucede es que a lo largo de la historia y prácticamente en casi todos los lugares, quienes mayoritariamente se han ocupado del cuidado de los cuerpos, han sido y son mujeres. Y no porque estemos mejor dotadas genéticamente para el cuidado de los cuerpos de los demás. Sí que estamos mejor dotadas genéticamente para gestar y parir, eso es una obviedad. Abro paréntesis, hablo de hombres y mujeres para llamar la atención sobre el tema del cuidado. Si estuviéramos hablando de cómo vivimos el deseo, o cómo vivimos la afectividad, o cómo vivimos la sexualidad, tendríamos que estar hablando de otra forma no binaria, pero en este marco, a la hora de pensar quién se ocupa de los cuidados, nos damos cuenta de que mayoritariamente son mujeres las que se han ocupado de ello. ¿A través de qué mecanismos se impone la obligación del cuidado de los cuerpos para las mujeres? Bueno, pues el sistema patriarcal asigna una división sexual del trabajo normativa en función del sexo que también se nos asigna al nacer. En el caso de los hombres se asignan masculinidades normativas en las que no vamos a entrar ahora, pero que pueden ser también terriblemente opresoras. En el caso de las mujeres se asignan también roles normativos que se sostienen sobre una idea del deber asimilada desde que somos pequeñitas, del deber del cuidado,

sobre todo en el entorno de la familia. Esa especie de obligación que es el servicio familiar obligatorio al que estamos más o menos casi todas las mujeres sujetas. El estereotipo de la mala madre, la mala esposa o la mala hija que hace sufrir enormemente cuando no se acatan todos estos roles normativos. Una idea, desde mi punto de vista, nefasta del amor ligada el sacrificio como si las mujeres estuviéramos poseídas por una especie de esencia amorosa que vienen de no se sabe dónde, que se apodera de nosotras y nos hace desear con frenesí renunciar a nuestros sueños y proyectos para dedicar nuestros tiempos a los sueños y proyectos de terceras personas.

O el miedo, como estamos viendo en los últimos años, que aflora con mucha más claridad a través de la denuncia, por ejemplo, de los feminicidios, que vienen a ser la punta del iceberg de todo un sistema estructural de maltrato que hace que la propia casa, el espacio en el que las personas debieran sentirse más seguras, se pueda convertir en un terreno plenamente peligroso para muchas personas, para muchas mujeres. ¿Qué quiero decir entonces? Somos codependientes y sujetos a los límites físicos del planeta. Somos seres interdependientes y vulnerables. Nuestra vida en solitario es imposible. Por tanto, solemos decir y solemos defender que una vida humana nacida para nada constituye una certeza para siempre. Una vida humana nacida es una posibilidad. Y lo que hace que una vida humana posible se transforme en una vida cierta que se mantiene, es que se desarrolle en un entorno social que interactúa con los bienes fondo de la naturaleza para producir bienes y servicios que garantizan las condiciones de vida, y en un entorno social que garantiza que vamos a recibir todos los trabajos de cuidados adecuados, además, para cada ciclo vital a lo largo de nuestra existencia. Es decir, el sostenimiento de la vida es un hecho intencional. Es un trabajo. La vida no se sostiene sola.

No colocar como absoluta prioridad el mantenimiento de la propia vida, donde encontramos el origen básicamente de este modelo que puede llegar a ser absolutamente pernicioso. No, yo me voy a centrar sobre todo en la sociedad

occidental, porque es en la sociedad occidental en la que crece y se aflora, por ejemplo, la invención del capitalismo. Y la cultura occidental, de mucho tiempo atrás, tiene una especie de pecado original. Es prácticamente una de las únicas culturas del mundo que han establecido una especie de pared, una especie de abismo entre los seres humanos y el resto del mundo vivo como si básicamente la naturaleza y los propios cuerpos fueran un soporte accidental. Platón lo llamó el alma. Posteriormente, Descartes lo denominó la razón, que reside en nuestros espacios, que son los que te otorgan la condición verdaderamente humana. No es un problema importante porque lo que hace es tejer una especie de abismo ontológico, una especie de distancia que no es material, porque seguimos siendo seres ecodependientes e interdependientes. Pero alumbra una cultura y una forma de entender la economía y la política que, sin embargo, distancia completamente la naturaleza y las propias vulnerabilidades y necesidades de los cuerpos.

La humanidad durante miles de años ha vivido ligada, no siempre armónicamente, pero ha vivido ligada básicamente a la materialidad de los cuerpos y de la tierra, hasta que hay un momento determinado en nuestra historia en la que se produce una especie de despegue. Ese momento en el que se acuña una idea falsa de emancipación, una idea falsa de progreso en la que se empieza a concebir el progreso precisamente como la posibilidad de vivir emancipados de la naturaleza y de sus límites, como la posibilidad de vivir emancipado de los límites de nuestro propio cuerpo.

¿Qué sujetos pueden vivir emancipados de su propio cuerpo, sin responsabilizarse del cuidado de los demás y emancipado supuestamente de la naturaleza? Solamente lo pueden hacer los sujetos patriarcales, mayoritariamente encarnados en cuerpos de hombres, pero también en cuerpos de mujeres, a veces sujetos patriarcales que de alguna manera pueden vivir esa fantasía de la individualidad. Porque en espacios que no contabilizan en la economía y que no vemos y son invisibles, hay otros territorios, otras especies y otros sujetos colonizados, esclavizados, que básicamente se encargan de mantener todas esas relaciones de



codependencia y de interdependencia para alimentar esa supuesta fantasía de la individualidad que es materialmente imposible y que se construye solo sobre el poder, el dominio, y sobre una idea de potencia y de un individuo que se termina configurando como si fuera un sujeto universal, como si fuera el único que es.

Ese despegue de la tierra y de los cuerpos ha tenido una aceleración impresionante a partir de la confluencia de una triple palanca. Por un lado, una tecnociencia que se desvincula, digamos, de la ética, que se desvincula de la picapacidad de producir conocimiento y de producir cosas que se pongan a favor de la vida. Y se sitúa y se apoya, digamos, en la posibilidad o en el apoyo al crecimiento, digamos, de esa otra lógica del crecimiento del capital, de las tasas de ganancia del capital. Un segundo elemento de esta triple palanca es el capitalismo. Y no voy a hablar del capitalismo como solamente un sistema de producción de bienes y servicios, sino que me refiero al capitalismo sobre todo como un fabricante de subjetividades. En este momento el capitalismo, más que ser solo una forma de producir, distribuir y repartir más o menos mal (más mal que bien) bienes y servicios, es un fabricante de modos de pensar de personas.

¿Qué es lo que hace la teoría económica capitalista? La teoría económica capitalista lo que hace es reducir el concepto de valor al concepto de precio. En el capitalismo, la teoría neoclásica defiende que solamente tiene valor económico aquello a lo que se le puede asignar un precio. Pero claro, ¿cuánto vale el ciclo del agua?, ¿cuánto vale la fotosíntesis?, ¿cuánto vale el trabajo que, por ejemplo, hacen todas esas mayoritariamente mujeres que denominamos amas de casa en los hogares de forma gratuita? Todo eso no tiene valor económico y como no tiene valor económico y no tiene reflejo en las cuentas económicas del sistema, directamente no forma parte del campo de estudio económico. Se explota, pero no se valora ni se tiene en cuenta. Esa forma de medir, esa forma de reducir el concepto de valor solo a lo que tiene precio, ha terminado generando una noción de producción absolutamente nefasta desde nuestro punto de vista. ¿A qué se le llama hoy producir?

Se le llama producir básicamente a lo que sucede en la esfera mercantil que hace crecer indicadores como el producto interior bruto y a todo aquello que hace crecer la economía en términos estrictamente monetarios.

¿Qué es entonces lo que hace falta para producir? Y ¿cuáles son los trabajos entonces socialmente necesarios? Pensando de esa manera nos damos cuenta de que hay muchas de las cosas que hoy llamamos producciones que, desde el punto de vista de las necesidades humanas, son nefastas y que al producirlos se están llevando por delante materias, minerales, bosques, ecosistemas y, también, personas. Lo que termina sucediendo es que hemos interiorizado una especie de lógica del sacrificio, puesto que el dinero y la lógica de mercado son lo sagrado. Todo merece la pena ser sacrificado con tal de que crezca la economía.

El tercer elemento de esta palanca tecnociencia, capitalismo y guerra que hace que se mantenga en este momento el orden establecido, lo vemos plasmado en el pico del petróleo y el pico de extracción de minerales. Es decir, un proceso de declive de algunas de las materias primas que son absolutamente necesarias para sostener el modelo capitalista globalizado, industrial, tal cual funciona en ese momento. Un declive de energía y materiales que hace que la dinámica extractivista se esté agudizando, llegando a lugares donde antes no se producían, tales como Siria, Libia, Irak, Irán, Venezuela, Colombia, Ecuador. Lugares que históricamente han sido utilizados como grandes minas y grandes vertederos al servicio de los sectores de privilegio. Primero con las lógicas de la colonia y después con las lógicas neocoloniales amparadas, por ejemplo, en tratados de libre comercio o las reglas de la Organización Mundial del Comercio. Si la valla que en este momento rodea la Europa rica, además de no dejar pasar personas migrantes, no dejará entrar minerales, petróleo, alimentos, pesca... es decir, todo lo que se necesita para mantener la existencia en la Europa rica no duramos ni dos meses. Todos, absolutamente todos los países que hoy se denominan desarrollados son países deficitarios en materias primas y excedentarios en residuos; son países que atraen mano de obra de otros

lugares o que esclavizan y utilizan su mano de obra al servicio del mantenimiento de unos núcleos de privilegio.

En este momento la economía globalizada industrializada tiene una base material fascista para que se puedan sostener determinados estilos de vida. Hay que saquear otros territorios y expulsar a las personas que viven en ellos. Por tanto, esa guerra contra la vida la tenemos en este momento declarada y tiene una particularidad central: es la fuerza y la violencia que existe en la guerra contra los vínculos y las relaciones. Las personas somos interdependientes, necesitamos comunidades en las que poder desarrollar nuestra existencia, y, sin embargo, la vida comunitaria está completamente amenazada.

En mi opinión, la agroecología está disputando enormemente ese marco y lo hace porque recupera la forma de producir alimentos, fundamentalmente la relación con la tierra y también la relación entre las personas: entre productores y productoras y las personas que comemos lo que producen. Es una recuperación de ese entramado complejo de relaciones que tiene básicamente que construir cualquier espacio que pretenda perdurar y conservarse, no solamente la vida humana, sino también cualquier forma de vida. Hombres, mujeres, personas de cualquier edad que cuidan responsablemente de la existencia. Igual que hay iniciativas de agroecología, vemos redes de cuidados compartidos que se extienden por la creación de comunidad, incluso dentro de las finanzas, como nos están mostrando algunas iniciativas de economía social y solidaria y de banca ética que permiten de alguna manera ayudar a poner en marcha proyectos que tratan de disputar esa hegemonía, es decir, ese marco y esa recuperación de la comunidad. Desde mi punto de vista esto es absolutamente central. Si lo que se ha conformado ha sido un despegue de la materialidad de la tierra y de los cuerpos y en el momento de máximo despegue hemos creado conceptos de producción, desarrollo, crecimiento e individualidad que no dan cuenta de que somos seres codependientes e interdependientes, lo que toca ahora es un aterrizaje forzoso en la tierra y en los cuerpos. Y esto no pretende ser en ningún caso una vuelta

al pasado. Primero, porque es imposible. No vamos a transitar jamás a un momento anterior en el que haya los minerales y el petróleo que hubo. No, no partimos de donde estamos y el marco actual es un marco de profunda crisis ecológica y es desde aquí tenemos que construir. A mí lo que más me ha ayudado ha sido recoger la experiencia, la práctica y el pensamiento de las mujeres que se incorporan en eso que llamamos ecofeminismo. Las de aquí, pero sobre todo las de lejos territorialmente, es decir, las mujeres que vienen de los países del sur global. Mujeres que lo que han hecho, sobre todo, ha sido tener una mirada decolonial, digamos. Y digo que es fundamental hacerlo porque la primera colonia que construye el capitalismo heteropatriarcal es la colonia en Occidente. Es decir, este modelo no sale solo de forma fácil, sino que tuvo que ser impuesto a sangre y fuego, con los cerramientos, con la creación forzada de toda la proletarización, con la expulsión de las personas campesinas de la tierra y con la propia quema de brujas, que de alguna manera trató de disciplinar a las mujeres como máquinas reproductoras de toda esa mano de obra proletaria que era necesaria para que empezara a funcionar el capitalismo industrializado.

Poner la vida en el centro, es decir, organizar políticas, economías y culturas que tengan como absoluta prioridad el mantenimiento y la conservación de la vida en buenas condiciones para todas las formas de vida es una prioridad. Las semillas son un poder. La articulación colectiva es un poder. La articulación comunitaria es un poder. El aprender a hacernos cargo unos de otros y responsabilizarnos unos de otros es un poder: es un poder colectivo y lo necesitamos imperiosamente para poder confrontar con ese otro poder que sostiene o protege solo a aquellos que pueden tener garantizada la protección del poder económico, político y militar.

Entre tejer y tajar solamente hay una letra de diferencia y lo que se nos desangra es la vida, no la cultura del tejido. Es una cultura que requiere trabajo, tiempo, intencionalidad, que requiere conexión con la naturaleza y conexión entre las personas. La agroecología, las semillas, el cuidado de lo

vivo. La permacultura es una cultura del tejido. La cultura del tajo es una cultura violenta y rápida que consigue en el corto plazo lo que pretende a costa de dejar mucho dolor y a costa sobretodo de generar el futuro como una enorme deuda que ya estamos pagando. Dice Walter Benjamin que en este momento la única posibilidad de salir adelante pasa por frenar, activar el freno de emergencia de la historia y de la maquinaria loca del capitalismo. Yo creo que el freno de emergencia, esa palanca, solamente la puede activar el amor. Suena cursi, pero no me refiero ni al amor romántico ni al amor moña. Me refiero a esa radical consciencia de ser vulnerables, a esa radical interdependencia, a esa radical voluntad de hacernos cargo unas personas de otras, a esa radical solidaridad, a esa radical ética del cuidado. Y, por tanto, quiero terminar invitándonos a ejercer ese amor de la forma más esforzada, porque es un esfuerzo y es un trabajo de la forma más radical y de la forma más apasionada que podáis. Gracias.

RED DE SEMILLAS

Hablemos de agricultura tradicional, que es lo que nos trae aquí. Hablemos de las variedades tradicionales, de las semillas que los agricultores y agricultoras han cultivado a lo largo de la historia. Y hablemos también de las redes de semillas, organizaciones que trabajan por conservar estas variedades, que en los últimos setenta y cinco años han ido desapareciendo debido al desarrollo de la agricultura moderna. Con esta desaparición, se perdió un poder: un poder que estaba en las manos de los agricultores y agricultoras, que era la capacidad de producir sus propias semillas. Este poder terminó cayendo en manos de cuatro grandes empresas que han monopolizado la producción. Entonces, lo que nos une a todas las redes de semillas es la posibilidad de recuperar este poder, de recuperar los intercambios de semillas y los cultivos de especies locales.

[...]

Para referirse a las variedades locales y tradicionales, la FAO, el máximo exponente de la agronomía clásica, emplea el término de recursos fitogenéticos, lo cual implica que las variedades tradicionales son importantes por su genética, ya que los genes no se pueden producir ni destruir. Y por ello, defienden la conservación de estas variedades en museos donde sirven de fuentes de genes para producir híbridos. Lo que nos transmiten con esta terminología es que las variedades locales deben de estar conservadas, cuando la verdad es que son capaces de producir tanto como las variedades híbridas.

[...]

Cuando vas al supermercado, bien sea en tu pueblo, en Santa Cruz de Tenerife, en Madrid o en los Países Bajos, te vas a encontrar siempre las mismas cuatro variedades de tomate con los mismos sabores y propiedades. Es decir, en el mundo se plantan cuatro tipos de tomate y esto ocupa casi el 70% de los tomates que consumimos normalmente. No obstante, las variedades locales, que provienen de zonas

geográficas específicas, ofrecen una sólida alternativa. Estas variedades locales aportan proximidad, pero también son parte de nuestro paisaje y cultura. Por esta razón existen las redes de semillas, para juntar la agroecología con la agricultura tradicional, y para crear conexiones entre las diferentes redes del territorio nacional. Y trabajamos precisamente en mantener vivo el museo, en hacer un museo vivo, no un museo donde solamente conservemos las cosas, sino conservarlas en cultivo. Eso es lo que queremos, que estas variedades estén en cultivo, que estén en los campos. Y además, trabajamos reconociendo a aquellos que nos han enseñado acerca de las semillas locales, que son los agricultores tradicionales, quienes nos han transmitido el conocimiento oral de las semillas que actualmente cultivamos.



Imagen de archivo.
Cortesía de la Red Canaria de Semillas

FINCA EL MATO TINTO

A la hora de pensar en las herramientas de transformación institucional que nos proponía Alba Colomo en su invitación, propongo pensar en nuestros bosques y jardines comestibles como herramienta. Y, como metodología, sugiero la toma de tierra que realizamos en la finca desde hace años, donde cada taller, seminario o curso comienza con una visita a la finca para sentirla. De esta manera, se reflejan los procesos propios de la permacultura de forma directa e inmediata, facilitando con ello un pensamiento más sistémico, ayudando a salir del encasillamiento disciplinar. La toma de tierra facilita un lenguaje común entre los participantes, la comunicación y la colaboración entre personas y entidades, potenciando por tanto el crecimiento de redes.

[...]

En el marco del encuentro de hoy, concibo a los bosques y jardines comestibles como herramientas de transformación institucional y como oportunidades para la reflexión artesanal. Una gran oportunidad, como decía el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos, para crear contextos y momentos de aprendizaje recíproco. Una manifestación de una ecología de saberes contextualizados, anclados, enraizados, situados y útiles en un lugar y un momento en el que se pueda promover un diálogo significativo entre diferentes tipos de saberes. Necesitamos identificar rincones de esperanza donde existan este tipo de iniciativas de transición hacia un paisaje de resiliencia en un contexto de emergencia climática.

[...]

Un verbo que nos gusta destacar durante la toma de tierra es «cultivar», porque lo que se hace en la finca es cultivar la observación, el suelo, el agua, cultivar caminos de vida, biodiversidad, sumideros de carbono, semillas, alimentos y números. Para favorecer todos estos cultivos de manera

comunitaria hemos de ser conscientes de la importancia que tiene el cultivo de las relaciones humanas. Considero que en esto nos va la salud, en un cultivo de relaciones humanas a través de la reconexión con la naturaleza, una naturaleza a la que le hemos dado la espalda con nuestra codicia y soberbia tecnológica. Ahora nos toca pasar de la fase de la corresponsabilidad de la destrucción a una fase de la corresponsabilidad en la restauración. En los últimos veinticuatro años, la finca ha estado participando en la restauración y construcción de un paisaje resiliente en Canarias, poniendo su granito de arena en el autoabastecimiento alimentario y energético, la fertilidad de los suelos, la salud alimentaria y la calidad de la vida.



Centro Especial de Empleo Finca el Mato, fotograma, documental, 49 min, 2013. Cortesía de Finca el Mato Tinto

Public programme

Alba Colomo

Since the nineties, public programmes have played a leading role in international museum programming. Understood as a series of parallel activities that go beyond exhibitions and representational structures, transcending the traditional museum concept and generating different publics: a community of knowledge and affects located in the vicinity of the museum and the context in which it is situated.

On this occasion, the public programme has been conceived as a space for collective encounters from which to weave some of the issues and urgencies that are present across the exhibitions, from “here” and “now”. The idea is to think about those *Myths of the Near Future*, through a sort of journey that begins at the image and goes to the institution; through to climate emergency, ecofeminism and care.

This journey was divided into a series of encounters, some of which are transcribed in the pages to come. *The Museum as an Ecosystem: Cultivating Interdependencies* raised a series of urgent concerns in relation to the current climatic emergency and the myths of progress based on economic growth that are far from the support and pace needed for the care of life on the planet. How can we weave a situated network of links and solidarity in the now that restores our relationship with the planet based on care instead of on destruction? How can we reconsider ourselves as interdependent beings, accepting our vulnerability and finitude both within and outside the museum? These were some of the questions that we put on the table to examine collectively.

The last encounter aimed at thinking about the role of institutions and in this case of the museum, as a space that creates “worlds in germ” and the importance of care and biodiversity in the generation of these worlds’ narratives. The first part of this encounter was a working group aimed at people currently working in museums. Starting from the “Notes for the Draft of the Canary Islands’ Museums Manifesto” generated following the II Meeting of Museums of the Canary Islands in 2018, and with the presence of some of its initiators, we reconsidered these notes from the role of care, sustainability and diversity.

Finally, a series of conversations with several international and local contributors took place, analysing different examples of institutional work practices that put life and (bio)diversity at the center. As the following transcript fragments present, Laurence Rassel talked about her experience of directing an art school university through feminism; Teresa Cisneros shared her work around issues related to diversity and institutional access; Entrar Afuera collective presented their research project (and action) from the field of mental health community practices and, finally, some of the local museum workers who were part of the collective process that in 2012 generated the publication *The Return of the Muses*, shared their experiences and some of the affections it generated.

We wanted to think of this *now* as a porous space where plenty of different relationships and communities, that are composed by doing and being together, could coexist. We liked, and still do, how Raquel Gutiérrez Aguilar defines a community as “doing” and “the possibility of plotting”. We were interested in opening dialogues from situated experiences, sharing knowledge and generating collective spaces of common learning. We could affirm, ask, listen, dissent, or doubt, but always with support and care.

What are those *Myths of the Near Future* that we have to collectively build from the *now*? This was the question that concerned us all and that brought us to TEA.

In what follows, a selection of presentations, transcripts and fragments emerging from the aforementioned events are shared to bear witness of the discussions we put forward. Although they are reduced for the sake of this publication, they can be found in their entirety at the museum’s website.

Instituting with Care

Fragments from the gatherings, 25 January 2020.

Art Library and Hall, TEA

Entrar Afuera
Laurence Rassel
Teresa Cisneros



Gathering *Instituting with Care*. Laurence Rassel,
Teresa Cisneros, Entrar Afuera, El retorno de las musas,
Alba Colomo Gil and Laura Vallés Vilchez, 25 January, 2020.
Art Library, TEA. Courtesy of the museum

ENTRAR AFUERA

One of the questions that we have identified in our practice is that we do not aim to just change the institution, but we seek a continuous questioning of the institution's role in its ability to foster social transformation, to define another present. This means that we have to conceive of an institution that produces consequences in daily life and in social processes.

As activists, professionals, users or citizens, our position is that of outsiders. When we work at the university, in the art world, for the health service or as part of social movements, we notice a continuous motion, which is a crucial point of our discourse. A transformative instituting practice cannot exist without first shifting the sense of ownership from a small, privileged group, to the wider society: without asking uncomfortable questions about the loss of control, and in doing so, seeking to simultaneously move forward and to produce results. I want to highlight the three means by which the institution can produce social change: research, intervention and incidence. We should think of these as production practices inserted into processes of social reproduction. Entrar Afuera, which translates into 'entering outside', addresses research as an activity that rejects, denounces, answers and experiments against the autonomy of knowledge, that is, the valorisation of knowledges produced by universities or museums, enclosing social codes and practices within a code that has been formulated out of the institution's need to reproduce itself.

From our position as researchers, we always try to displace concepts with autonomy in the academic world and to betray them, transforming them into something useful. Betraying them so they can act inside common sense, in places such as health centres, schools, cultural institutions, courts, or social centres, political collectives, social movements, and even within a specific moment of life. For this reason we have to constantly look for uncomfortable positions, from our own knowledge, which will also be confronted with its own deterioration or inability to exist. Institutional critique does not mean one must constantly explain what has to be done, nor is it to try to arrange reality, but it is about

organising and encouraging movement, by introducing certain knowledge and tools in the production of ways of doing; it is about implementing mechanisms that enable discussions around how to act and to avoid laziness when thinking of how to transform the present.

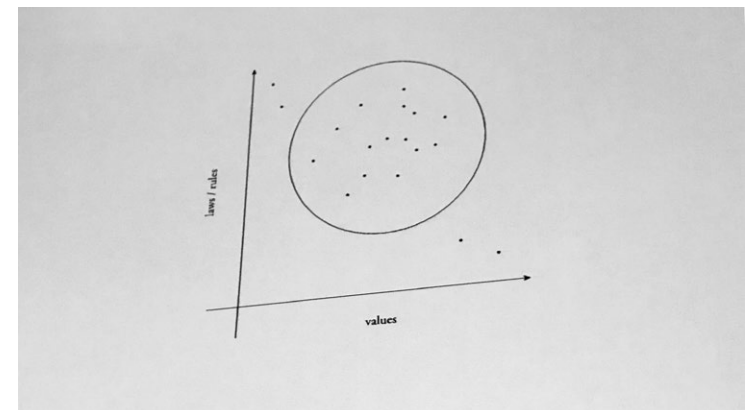
If the changes produced by institutions are not ephemeral, performative or enclosed between the walls of the institution; if, as Gilles Deleuze said, the institution is a collective organisation of needs and social desires, we then have to acknowledge that those desires and needs are produced daily, so the they have to change and interact with *the outside* world.

[...]

One of the aims of Entrar Afuera is to reflect on instituting practices and to create new ones, formed out of society and the institution itself, which are situated at the threshold of the other, potential present that we are currently building and inventing.

LAURENCE RASSEL

Before leaving Barcelona, I came across the work of psychiatrist Francesc Tosquelles at the Saint-Alban asylum; he sent the patients to work outside, enabling the outside world to be accessed from the inside of the institution. Saint-Alban was one of the mental hospitals that witnessed a lower number of deaths by starvation during World War II, since the patients had been working side by side with farmers and knew how to grow crops. It also became a space for political and artistic resistance, as in the case of some surrealist artists. Tosquelles thought that to take care of people, the institution itself had to be as well taken care of, which does not mean to spoil it, but to understand it and acknowledge that everything affects everything. The way in which we are situated here, the cold in the room or the microphone's reverberation, creates the environment in which we are existing, and determines the kind of relationships that we can have with one another. Then, when we talk about taking care of the institution, we must provide care in all of its aspects and parts, from the management to the kitchen, which is a very important element. Everything matters in our mission as art workers.



Laurence Rassel, Slide: Between Values and Laws/Rules, Hall, TEA, 2020. Courtesy of the author

TERESA CISNEROS

When I started working as Inclusive Practice Lead at the Wellcome Collection (London), I thought that I was being asked to do something that was unfair and immoral, since I had to ask my colleagues to work in a way that they did not fully understand. The practice of inclusivity relies not only on knowledge but also on having a series of abilities. Most of the workers at the Wellcome Collection are British, white and middle class, hence, how are they going to be able to think from the perspective of other cultures? I had to help them learn other ways of being, of thinking, of relating to others. This was at the root of a project that I initiated last October, Person-Centered Design for Inclusive Practices, which takes as its point of departure, the question of why we are not inclusive. I began by asking the organisation's workers. This is how I started designing an education programme, by assigning tasks to my colleagues. Instead of simply leading a workshop on inclusivity, I created an education programme that will last between six to nine months, with the idea that we will share questions related to our privilege and the ways in which we can think outside of it. The aim for the participants is to create a change in their ways of thinking and communicating, which might subsequently transform their behaviour at work and also, ideally, outside of the organisation, in other aspects of their lives.

The Museum as Ecosystem. Growing Interdependencies

Fragments of the gatherings, 18 January, 2020.

Hall and adjoining rooms, TEA

Alba Colomo
Yayo Herrero
Red de semillas
Finca el Mato Tinto



Gathering *The Museum as Ecosystem. Growing Interdependencies.*
 Alba Colomo, Yayo Herrero, Nany from Finca
 El Mato Tinto and Red Canaria de Semillas.
 Hall, TEA, 2020. Courtesy of the author

ALBA COLOMO

I am going to start by reading the question that I wrote to conclude the text for the festival's guide: What are those myths of the near future that we have to collectively build from the *now*? On the one hand, from the beginning of the project, I wondered how we could stop thinking in future terms and began to think about what we could do from the urgencies of our present: What is our role in the creation of another cultural narration that is harmonic with life, and that operates against the myth of progress and growth, supporting the capitalist system in which we live?

The way I think and feel about the institution is as an ecosystem. And when I say "institution" I mean the artistic institution, which is the place where this biennial takes place here at TEA-Tenerife Espacio de las Artes. However, it could be other institutions too, another institutional model. I think of an institution that is defined as a series of interdependent organisms that are arranged, and that work and cohabit in conjunction with non-living components of their surroundings, with which they interact like a system.

Institutions are environments that are constantly built and reproduced through practice. From conservators or the maintenance staff, to technicians or the cleaning, cafeteria and library staff, even the very building itself, could be understood as a milieu. All of them are part of TEA's ecosystem. Then, one of the questions that I wanted to pose today is, how can this ecosystem be sustainable? How can it guarantee that everyone's abilities and needs are both provided for and balanced, that resources are fairly distributed, and that the interdependence between these organisms and the beings that compose them is acknowledged? How can we do this?

I am very interested in Yayo's idea of "weaving collective nets" as it addresses the importance and need for re-weaving those common threads from our day-to-day practices. This is something that takes me to my last question today: How can we intervene in the places we work or in the places in which we live, in order to transform our common living conditions? Will these conditions adapt harmoniously with our surroundings?

Yayo Herrero addresses this matter in relation to the impossibility of living beyond nature's limits and to the importance of re-thinking our own lives as animals in order to regain codependency and interdependency as distinguishing characteristics of the human.

Therefore, in order to conclude, I just wanted to introduce you to Yayo Herrero and thank TEA's team and my colleagues at the biennial and the Librería de mujeres [Women's Bookstore] for their support and companionship. Thank you all for being here today.



Seed Bombs Workshop
with the Canarian Seed Network,
17 January, TEA, 2020

YAYO HERRERO

I find very intriguing what Alba said about the “myths of the near future”, or what are the myths that allow us to understand the moment we live in. How could we do things otherwise and from other perspectives, from the line of work that we develop, which is feminisms? I say “feminisms” in the plural form. Many sisters, colleagues from Latin America would reject the term we often use, “ecofeminism”. They would prefer to talk about “territorial feminisms”, that is, a completely different gaze that concerns the ways we understand the world.

What is the myth? Or the big part of it that we are experiencing today? Because we are living in a moment in which we could say our economy, our politics and our culture have declared war on life. These are secretly developed against the material grounds that sustain human life. We even call them “progress”, and we acknowledge and think of ourselves as the “knowledge society”. Meanwhile we don't take responsibility for the consequences of living completely oblivious to these material grounds that organise existence on earth.

What do we, as feminists, care about? Or what is the core idea that enables us to try to think and understand the world differently? We are primarily concerned with the question of sustainability. What is it that makes it possible to bring all these people here and now, from the day we were born to the present day? Or, in other words, what is the minimum required to sustain our lives? We have to acknowledge ourselves as an animal species in the first place: a species that is embedded in a natural environment from which we obtain everything, absolutely everything that is needed to maintain existence. The water we drink, the food we eat, the oxygen we breathe, the fossil or non-fossil minerals used to generate, say, the light that is lighting up this room, and the light that has allowed us to come here. Everything, absolutely everything that we need to guarantee our living conditions comes from what we call the “fund assets” of nature.

Yet it is paradoxical that natural resources, those goods that sustain the living, are neither produced nor controlled by human beings without coercion. Human beings can

channel water and grow harvests, but to do so, photosynthesis is needed, as well as minerals, water and, of course, the labour of land workers. Nature's ability to generate all that we need to stay alive is not made by human beings. What I mean by this is that there is no possible economy without nature, as there is no possible technology without nature.

The Earth, in addition to being neither manufactured nor controlled at will, is an Earth that has limits. Limits on what we call "non-renewables", which can be used until its extraction is no longer possible or profitable, economically or energetically. Moreover, the renewability of Earth's goods does not occur at the speed that the agro-urban industrial metabolism would like, but at the Earth's own speed. This explains why we can reach the limits of what is renewed, limits that exist in what we call the drains of the planet. As sewers stop absorbing water when an excessive amount of water falls, the drains of the planet are not able to break down the residues left by human and non-human activity. When the flow of emissions and residues is quicker than the planet's drains, the Earth reaches its limits. Of course, no economic system can contemplate unlimited growth.

A conventional economy needs to have continuous growth to keep generating bigger and increasing capital profit rates, in order to simply sustain itself. To generate those capital profit rates, an economic system needs to extract resources from the Earth's crust, needs to use and exploit Earth's regenerative ability, including its renewable functions, and needs to produce an enormous amount of residues that cannot be broken down by the planet's drains. We find our first problem here. Moreover, human life is not only ecodependent but has a second characteristic, as material and as important as the first, which is that it is embodied. In vulnerable bodies, in finite bodies, in bodies that have to be taken care of throughout their existence, and in a particularly intense manner at certain moments of the life cycle.

To have a decent life, some people will need assistance throughout the whole of their existence. We usually say that a good life deserves the joy of being lived. Not just any kind of life. The thing is that throughout history and in almost

all the countries, women are and have been the ones who have mainly taken care of bodies. And this is not because we are genetically gifted for the care of bodies, though we are certainly genetically gifted to gestate and give birth, which is obvious. I am talking about men and women to draw attention to the subject of care. If we were discussing how we experience desire, affect, or sexuality, we should be addressing a non-binary form; but in this framework, when it comes to thinking of who is in charge of care, we notice that the carers have mostly been women. Through what mechanisms is the responsibility of taking care of bodies imposed on women? Well, the patriarchal system assigns a normative sexual division of labour according to the sex that is assigned to us when we are born. In the case of men, normative masculinities are assigned, which we are not going to address now, but can indeed be terribly oppressive. In the case of women, they are also assigned normative roles; roles that are supported by an idea of duty that we have assimilated into our ways of being since we were little. An idea of the duty of care, especially in the family environment. A sort of obligation which is the mandatory family service that more or less all women are subjected to. The bad mother stereotype, the bad wife, or the bad daughter, which hurt women enormously when the normative "good" roles are not respected. Also, the terrible idea of love related to sacrifice, as if women were possessed by a kind of amorous essence that comes from who knows where, takes over, and makes us desire to renounce our dreams and our own projects, in order to spend our time with the dreams and projects of others.

Or the idea of fear that, as we have witnessed in the last years, is shown more discernibly through the public exposure of, for example, femicides, which are the tip of the iceberg of a whole structural system of abuse that transforms the home, the space in which people should feel the safest, into a very dangerous environment for many people, and specifically for many women. What do I mean then? We are codependent and subjected to the physical limits of the planet. We are interdependent and vulnerable beings.

Our life alone is impossible. Therefore, we usually say, and we usually defend, that a human life born without purpose constitutes a certainty in and of itself. At birth, human life is an opportunity. What transforms a “possible” human life into one of certainty, sustained by itself, is the fact that this life is developed in a social environment that interacts with the “fund assets” of nature to produce goods and services that guarantee living conditions. This occurs in a social environment that guarantees that we are going to receive all the proper labour of care across the phases of our life cycle, throughout our existence. That is, the support of life is an intentional fact. It is labour. Life does not stand alone.

We should not consider the support of life as an absolute priority, since, in doing so, we find the origin of a model that can be absolutely harmful. I am going to focus primarily on Western society, because Western society is where capitalism grows and blooms. And, for centuries, Western culture has had a sort of original sin. It is one of the only cultures in the world that has established a sort of wall, a kind of abyss between human beings and the rest of the living world as if nature and bodies were coincidentally supported. Plato called it “soul”. Subsequently, Descartes called it “reason”, which resides in our spaces and is what gives us the truly human condition. It is not an important issue because it is a sort of oncologic abyss, a kind of non-material distance, since we remain ecodespendent and interdependent beings. However, this abyss illuminates a culture and a way of understanding economy and politics that, nonetheless, separates nature: the needs and vulnerabilities from their bodies.

Humanity was linked (though not always harmoniously) to the materiality of bodies and the earth, until a specific moment in our history in which a certain detachment manifested in the form of emancipation. In that moment, a false idea of progress was conceived of as the possibility of living away from nature and its limits, in other words, as the possibility of living emancipated from the limits of our own body.

What subjects can live emancipated from their own body, not taking responsibility for the care of others, and

supposedly detached from nature? Only patriarchal subjects can do so, mainly embodied in men’s bodies, but also in women’s bodies, who are sometimes patriarchal subjects that can live that fantasy of individuality. Because in spaces that do not count economically, which we do not see and are invisible, there are other territories, other species and other colonised and enslaved subjects, who are basically in charge of maintaining those relations of codependency and interdependency to feed on this fantasy of individuality, which is itself materially impossible and is only built on power, control, and an idea of one person articulated as a universal subject, as if they were the only ones who are individuals.

That detachment between earth and bodies has experienced an impressive acceleration with the confluence of a triple lever. On the one hand, technoscience, which disassociates itself from ethics, from the ability to produce knowledge and the generation of things that are in favour of life. And it is situated and supported by the possibility of knowledge of that other logic of capital growth: capital profit rates. The second element of this triple lever is capitalism. And I am not going to address capitalism as just a system that produces goods and services, but I mean capitalism as a creator of subjectivities. At this moment, capitalism is a creator of modes of thinking, beyond being a way of producing, distributing and dividing goods and services more or less badly (that is worse than better).

What is it that creates the capitalist economic theory? The capitalist economic theory reduces the concept of value to the concept of price. In capitalism, the neoclassical theory argues that only that which can be assigned a price has an economic value. But, what is the cost of the water cycle? What is the cost of photosynthesis? What is the cost of the labour that all these women we call “housewives” do for free? All of this does not have economic value and, since it does not have economic value and is not reflected in the system’s economic accounts, it does not belong to the field of economics. It is exploited, but it is not valued or considered. This way of measuring, this way of reducing the concept of value to what has a price, has ended up



generating an absolutely terrible notion of production. What does production mean today? It basically means what happens in the commercial sphere that increases indexes such as gross domestic product and everything that makes the economy grow in strictly financial terms.

What is necessary to produce? And what are the socially necessary jobs? Thinking in this way, we notice that many of the things that we call today's productions are disastrous from the perspective of human needs and that, by producing them, materials, minerals, forests, ecosystems are being taken away, as well as people. What happens is that we have interiorised, which I believe is a very important matter, a sort of logic of sacrifice, since money and the logic of the market are the sacred. As long as the economy grows, it is worth sacrificing everything.

We find the third element of this capitalism-technoscience-war lever that keeps the established order in place in the peak of petroleum and mineral extraction; in the process of deteriorating certain raw materials that are absolutely necessary to sustain the globalised and industrial capitalist model as it works at this very moment. A deterioration of energy and materials that increases extractivist dynamics, expanding for the first time to places such as Syria, Libya, Iraq, Venezuela, Colombia or Ecuador. Places that have historically served as big mines and landfills at the service of the privileged sectors. First under the logic of the colony and then under neocolonial logic, protected by free trade agreements or the rules from the World Trade Organization. If the wall that nowadays surrounds wealthy Europe, apart from not letting migrants in, prevents the import of minerals, petroleum, food, fisheries... which is all that Europe needs for its own existence, we would last less than two months. All, absolutely all of the countries that designate themselves as "developed" lack raw materials and have surplus; these countries bring labour in from elsewhere or enslave and use their labour at the expense of keeping certain privileged cores in place.

At this moment, the globalised and industrialised economy has a fascist material base that serves to sustain

certain lifestyles. Other territories have to be plundered and their inhabitants expelled. Therefore, this war against life is declared upon us, with a central particularity: the strength and the violence against societal links and relationships. People are independent, we need communities in which we can develop our existence, but communal life is completely endangered.

In my opinion, agroecology is enormously challenging to this exploitative setting because it recovers the ways of producing food, as well as the relation with the Earth and between people: between producers and the people who eat what they produce. It is through the recovery of this complex network of relations that any space has to be built in order to be conserved and endure, not only for human life, but any form of life. Men, women, people of all ages who take responsible care of existence. Besides agroecological initiatives, we see networks of care that expand through the creation of a community, even within finances, manifested by socially-oriented and supportive initiatives such as ethical banking that somehow help setting up projects that challenge the current hegemony, that is, challenging the framework and focussing on the recovery of the community. From my point of view, this is absolutely central. Considering that a detachment between the materiality of Earth and bodies took off and, in a moment of complete removal we created concepts such as production, development, growth and individuality (which ignore the fact that we are codependent and interdependent beings), I argue that an emergency landing should be forced in order to reconvene bodies and the Earth. This is not by any means a return to the past, or its previous forms of living. Firstly, because it is impossible. We are not going to move back to a time in which there was that abundance of minerals and petroleum. No, we have to depart from where we are now, a profound ecological crisis, and this is where we have to build from.

Personally, I have found it helpful to gather the experience, practice and thinking of women who belong to the so-called "ecofeminism" movement. Women from here,

but especially the ones that live territorially far away, that is, women from the countries of the global South. Women that have a decolonial gaze. And this is fundamental to say because the first colony that heteropatriarchal capitalism builds is the colony in the West. That is to say, this model was not easy to create, but had to be imposed violently, through the enclosures, through the forced creation of proletarianisation, through the expulsion of the peasantry from the land and through witch-hunts, which somehow tried to discipline women as reproductive machines of that proletarian workforce that was necessary for industrialised capitalism to begin to function.

Placing life in the centre. Organising politics, economics and cultures whose absolute priority is the conservation and support of good living conditions for all forms of life. Communal articulation is power. Learning to take care and be responsible for others is power; it is a collective power and we need it inevitably in order to be able to confront that other power that only protects and supports those who are guaranteed the protection of the economic, political and military power.

The words *tejer* (weaving) and *tajar* (cutting) are differentiated by just one letter (inferring that it is life, which bleeds from the cut as it tries to heal, that needs to be woven). It is a culture that requires labour, time, intentionality, that requires a connection with nature and a connection between people. Agroecology, seeds, care for the living. Permaculture is a culture of weaving. The culture of the cut is a violent and quick culture that obtains everything that it wants in the short run at the expense of leaving a lot of pain behind, and conceiving of the future as a huge debt that we are already paying.

In one of his books, Walter Benjamin says that the only way to overcome this situation is to hit the brakes, activating the emergency brakes of history and the crazy machinery of capitalism. I believe this emergency brake can only be activated by love. It sounds corny, but I do not mean romantic or cheesy love. I mean that radical conscience of being vulnerable, that radical interdependency, that radical will of

taking care of each other, that radical solidarity, that radical ethics of care. Then, I want to conclude by inviting everyone to exercise that love in the most earnest way, because this effort and work has to be done in the most radical and passionate manner.



Archival photograph.
Courtesy of Red Canaria de Semillas

CANARIAN SEED NETWORKS

Let us talk about traditional agriculture, which is the reason we have come here today. Let us talk about traditional varieties of seeds that farmers have been growing throughout history. And let us talk about seed networks, organisations that work on the conservation of these varieties, which have perished in the last decades due to the development of modern-day agriculture. However, power was lost in this process. Embodied in farmers and land workers, this power was rooted in the ability to produce their own seeds. Nonetheless, it ended up in the hands of four big companies that have monopolised the business. Hence, seed networks have a common objective: the aim of recovering that power, seed exchanges and the cultivation of local species.

[...]

When referring to the local and traditional types of seeds, FAO, the biggest representative of classical agronomy, employs the term “phytogenetic resources”, which implies that traditional varieties are important because of their genetics, since genes cannot be produced or destroyed. And this explains their stance on the conservation of these types in museums in which they are used as resources for other hybrids to be created. This terminology is telling us that local varieties must be conserved, while they are actually able to produce as much as hybrid varieties can.

[...]

When you go to the supermarket, in your hometown, in Santa Cruz de Tenerife, in Madrid or in The Netherlands, you are always going to find the same four types of tomatoes with the same taste and properties. That is, there are mainly four varieties of tomatoes produced in the whole world, which make up almost 70% of the tomatoes that we consume daily. However, local varieties, which come from specific geographical areas, offer a solid alternative, since they add proximity, but are also part of our landscape and

culture. For this reason, we develop the seed networks, to bring agroecology and traditional agriculture together, creating connections between diverse territories of the country. Indeed, we work on keeping the museum alive, on making a living museum, not a museum in which things are simply stored, but a museum in which things are stored and grow at the same time. We want these varieties to be in the fields, growing. Moreover, it is important for us to acknowledge who has taught us how to grow local seeds: traditional farmers, who have transmitted the oral knowledge around the seeds we currently grow.

FINCA EL MATO TINTO

Regarding the institutional transformation tools that, in her invitation, Alba Colomo encouraged us to explore, I propose to reflect on our edible forests and gardens as a tool. Moreover, I would propose the grounding that we have been developing on the farm for the past years as a methodology. Every workshop, seminar or course begins with a tour around the farm, allowing participants to feel the entire space, so that the processes of permaculture are embodied in a direct and immediate way, enabling systemic thinking and an emancipation from disciplinary pigeonholing. This grounding provides a common language for the participants, boosting communication and collaboration between people, as well as the strengthening of networks.

[...]

In today's scenario, I conceive the edible forests and gardens as institutional transformation tools, as opportunities for artisanal reflection. A great chance, as Portuguese sociologist Boaventura de Sousa Santos said, to create reciprocal learning contexts and moments. A manifestation of an ecology formed by wisdoms that are contextualised, anchored, rooted, situated and useful in a place and at a moment in which a significant dialogue between different kinds of wisdoms can be generated. We need to identify spaces of hope that promote these types of initiatives, a transition towards a landscape of resilience in a climate emergency context.

[...]

A verb that we often use in our groundings is “to grow”, because, on the farm, we grow observation, soil, water, paths of life, biodiversity, carbon sinks, seeds, food and numbers. To develop all these crops in a communitarian way, we should be aware of how important it is to take care of the human beings entangled in this process. I consider this essential, a cultivation of human relationships through this reconnection with nature, which we have turned our back

on with our greed and technological arrogance. We shall go from a phase of co-responsibility for destruction to a phase of co-responsibility for restoration. In the last twenty four years, the farm has engaged in the restoration and construction of a resilient landscape in the Canary Islands, doing our part in building food and energetic self-sustainability, soil fertility, nutritional health and quality of life.



Centro Especial de Empleo Finca el Mato [Special Job Centre Finca el Mato], film still, documentary, 49 min, 2013.
Courtesy of Finca el Mato Tinto

Patricia Domínguez (Santiago de Chile, 1984)

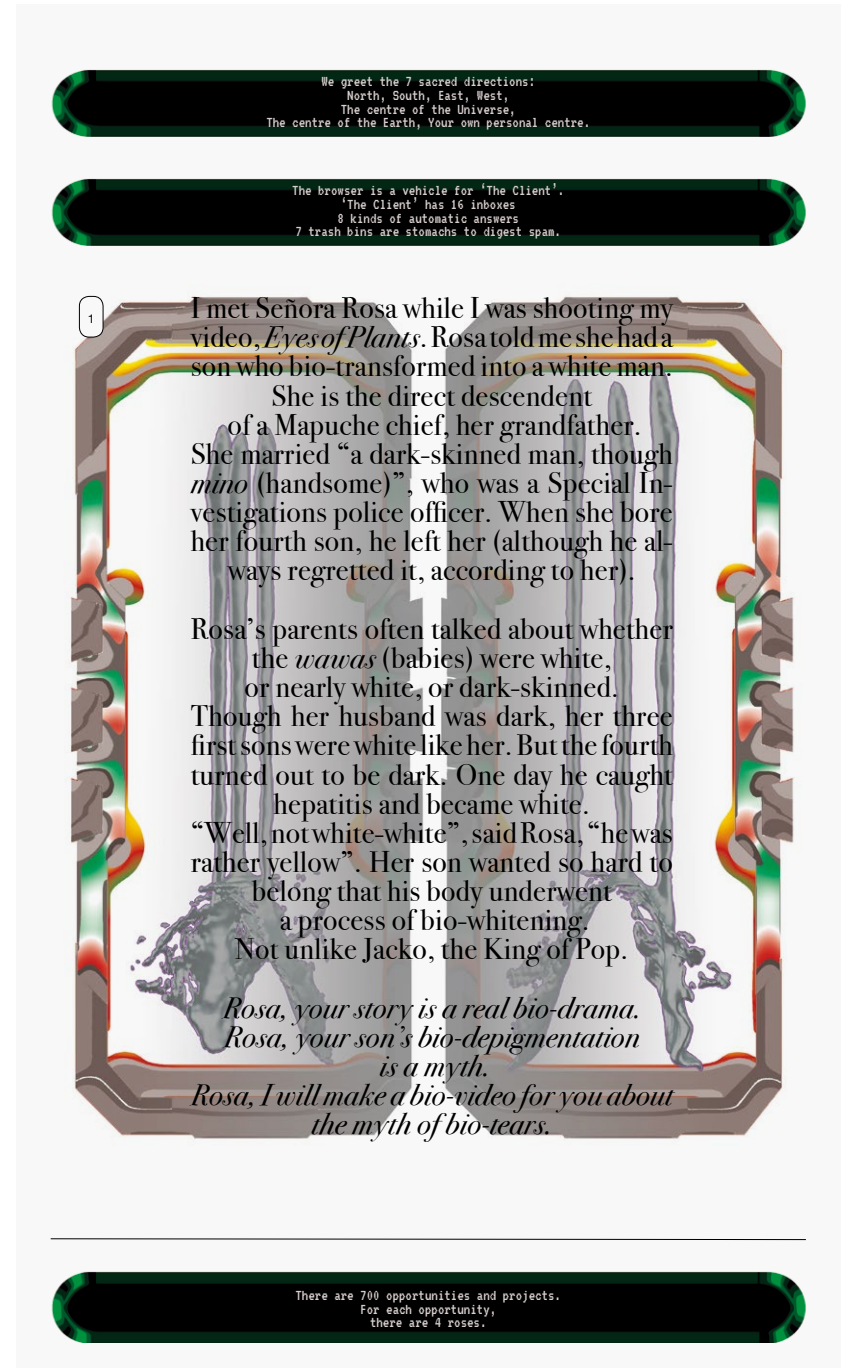


Eyes of Plants [Ojos de plantas], 2019 Vídeo 4K, color, audio 24:54 min. Instalación en TEA.
Producida por Gasworks. Cortesía de la artista

Eyes of Plants, 2019. 4K video, colour, audio, 24 min 54 sec. Installation at TEA.
Produced by Gasworks. Courtesy of the artist

Eyes of Plants explora la práctica de la sanación con rosas y otros rituales mestizos surgidos en zonas de contacto de cosmologías radicalmente diferentes. Introducidas en Sudamérica por colonos europeos, las rosas adquirieron un poder sanador dentro del imaginario colonial gracias a la leyenda de Nuestra Señora de Guadalupe, que eligió la rosa como símbolo de su aparición ante Juan Diego, el primer santo indígena de las Américas. Hoy en día, las rosas son utilizadas para sanar las consecuencias del neoliberalismo en los cuerpos de las personas que habitan estas zonas de contacto. Incorporando ilusiones ópticas, elementos de utilería caseros y parientes cercanos como actores, *Eyes of Plants* provoca una experiencia alucinatoria. El vídeo principal comienza y termina con dos animaciones digitales de los iris de la artista en un tamaño desproporcionado. Al dirigirse a la audiencia, sus ojos verdes, signo de herencia europea, se convierten en un registro, de inquietante realismo, de los encuentros coloniales.

Eyes of Plants explores the practice of healing with roses and other mestizo rituals emerging in the contact zones between radically different cosmologies. Introduced to South America by European settlers, roses acquired healing power in the colonial imaginary through the legend of Our Lady of Guadalupe, who chose the rose as a symbol to manifest herself to Juan Diego, the first indigenous saint from the Americas. Today, roses are used to heal the consequences of neoliberalism on the bodies of people who inhabit these contact areas. Incorporating optical illusions, homemade props and close relatives as actors, Domínguez's video induces a hallucinatory experience. The main video is bookended by two oversized digital animations of the artist's scanned irises. Staring back at the audience, Domínguez's green eyes, a sign of European heritage, become an uncannily photorealistic record of colonial encounters.



Publicación *Technologies of Enchantment*
[Tecnologías de encantamiento], editada por Gasworks
y diseñada por Futuro Studio, 2019

Technologies of Enchantment publication,
published by Gasworks and designed by Futuro Studio, 2019

La imagen del llanto

Patricia Domínguez en conversación con Laura Vallés Vílchez

LAURA VALLÉS VÍLCHEZ *Eyes of Plants* explora la práctica de la sanación con rosas y otros rituales mestizos surgidos en zonas de contacto de cosmologías radicalmente diferentes. Introducidas en Sudamérica por colonos europeos, las rosas adquirieron un poder sanador dentro del imaginario colonial gracias a la leyenda de Nuestra Señora de Guadalupe, que eligió la rosa como símbolo de su aparición ante Juan Diego, el primer santo indígena de las Américas. ¿Cómo fue tu primer encuentro con los mundos indígenas?

PATRICIA DOMÍNGUEZ Como niña nacida y criada en una zona de contacto como es Chile, mi primer acercamiento a los mundos indígenas fue muy problemático, ya que se daba por hecho que eran algo del pasado. Tuve la suerte de estar en cercanía con mi abuelo, quien tenía un profundo interés en las culturas precolombinas a través de su colección de objetos. Agradezco esa experiencia profundamente, porque me enseñó su valor y a respetarlas, pero pensé que era algo del pasado: la conexión era con objetos antiguos, no con personas. ¡Por lo menos había conexión!

Me tomó años entender que las culturas indígenas estaban vivas y en profundo proceso de resistencia

producto de la colonización y al actual extractivismo territorial y epistémico a las que están expuestas. Fue un proceso largo el de deconstruirme y construir un pensamiento crítico, ya que el ambiente en el que me crié es profundamente colonial. Después, ya de adolescente, comencé procesos de cercanía, amistad, resonancia y/o aprendizaje con personas indígenas y mestizas, que han modificado mi visión del mundo y que han abierto muchos otros mundos posibles.

LVV Conociste a la Señora Rosa mientras preparabas esta película, una mujer descendiente Mapuche que se casó con «un hombre de piel oscura, pero *mino* (atractivo)», investigador de la policía. Tras parir su cuarto hijo, él se marchó y a ella siempre le acompañó una preocupación por el color de piel de sus hijos. El vídeo comienza y termina con dos animaciones digitales de tus iris en un tamaño desproporcionado. Al dirigirse a la audiencia, tus ojos verdes, signo de herencia europea, se convierten en un registro de los encuentros coloniales. Me pregunto qué mundos ven esos ojos, ¿qué hay al otro lado de esa mirada?

PD El lenguaje es modificador, creador de realidades. En 2017, tuve

la experiencia de conectarme con un árbol en Amatlán, México. Una tarde estaba simplemente sentada dentro de sus raíces y sentí inefablemente, que me dijo que me llamaba *Ojos de Planta* y que por eso mis ojos eran verdes. Me señaló como una suerte de embajadora de las plantas y que siempre había estado sustentada y cuidada por ellas. Llegaron dos ojos de plantas que vibraban de verde eléctrico y se posaron en mis ojos mientras estaba sentada entre las raíces un Amate. Quedaron impregnados en mi forma digital.

Desde entonces, comencé todo un proceso de especulación, ficción o de rito personal, de repensar el significado de tener ojos verdes. En el contexto en el que nací, significa encarnar los rasgos mestizos y blanqueados. Según mi ficción personal, significa ver la realidad a través de espíritus vegetales, de lo vivo, de lo común, de lo que nos une y constituye a nivel profundo y biológico. Creo que es fundamental renombrarse alguna vez en esta vida. Re-acomodar el holograma personal. Esa experiencia de iniciación vegetal fue el punto de partida de este vídeo que presentamos en TEA.

LVV La historia de Rosa es un biodrama que sigue el mito de la despigmentación como el conocido relato de Michael Jackson, como consecuencia, ofreses un llanto colectivo de drones y jarrones: las lágrimas se repiten en la pantalla y con ellas reflexionas sobre las tecnologías de encantamiento. ¿Podrías hablarnos de las representaciones de esta singular conjunción tecnocolonial?

PD Llevo trabajando con la imagen del llanto sudamericano desde entonces. Es el llanto producto del trauma colonial, de la no pertenencia, de los linajes rotos, de la tierra extraída y de las crisis sociales, identitarias y medioambientales que esto conlleva.

El «Jarro Pato», la vasija Diaguíta que llora en el vídeo, fue desenterrada originalmente del interior de las mismas tierras indígenas que ahora se han convertido en tierras de extracción, explotadas por la industria minera a través de contratos firmados a miles de kilómetros de distancia en Europa o Canadá.

En la actualidad, las vasijas descansan bajo tierra y drones vuelan bioprospectando el territorio para extraer recursos naturales. Después, son desenterradas durante las construcciones de estas grandes empresas extractivistas, mineras, plantas de producción de cal, termoeléctricas, hidroeléctricas, etc. Paradójicamente, estas son las instancias actuales en que se descubre el patrimonio cultural, ya que el gobierno apenas tiene fondos para eso.

Para el vídeo *Eyes of Plants*, utilicé el llanto de esta vasija y un dron que llora mientras sondea recursos en el desierto. Desde la vasija de cerámica, estas lágrimas fluyen en un río de llanto cósmico. Todas las personas hemos llorado las mismas aguas recicladas. Las lágrimas que corren por las mejillas de los pueblos indígenas, corrieron también por las mejillas de los colonizadores y mestizos, y ahora caen por los ojos irritados de nuestros contemporáneos, pegados a las pantallas de nuestros teléfonos móviles. El llanto continúa, en diferentes ojos. *Poco a poco, todas estas lágrimas han moldeado mi rostro.* Es nuestro llanto sudamericano. Lloramos por la tierra, porque la tierra son las personas también.

LVV La historia nos cuenta que, hoy en día, las rosas son utilizadas para sanar las consecuencias del neoliberalismo en los cuerpos de las personas que habitan estas zonas de contacto. Poco antes de la exposición,

regalaste a tu abuela un test de ADN por Navidad. Tanto ella como tu saliva custodian tus líquidos ancestrales. Tuviste una visión que te llevó a reflexionar sobre el agua, un recurso natural, después del nitrato y el cobre, muypreciado por el extractivismo actual chileno. ¿Qué viste y cómo decidiste traducirlo en *Mitos del futuro próximo* que presentamos en TEA?

PD En el momento en que estaba escupiendo en el tarrito plástico del kit del test de ADN entendí que mi cuerpo tiene la capacidad de recrear a absolutamente todas mis ancestras y ancestros en mi saliva. Fue un momento muy especial, de honrar la inmensa inteligencia del cuerpo humano, porque no es que recreemos algunas partes del ADN, sino toda la genealogía hasta miles de años atrás. Me sentí cerca de ellas, les saludé en mi saliva. Me hizo preguntarme en qué parte de mi cuerpo y de mi ser se encarnan. En este pensamiento de las aguas biológicas, invité a familiares y amigas a participar en el vídeo. También apareció esta idea de los llantos compartidos y cómo todas las personas somos parte de estas aguas en movimiento que se reciclan en nuestros cuerpos y después pasan

a los de otra; otras cerca, otras generaciones, somos todas parte de la misma materia prima.

Me llevó también a un profundo cuestionamiento sobre la importancia de tener las aguas limpias, de hacerse cargo de cómo cargamos emocionalmente las aguas que pasan a través de cada persona y de lo fundamental que es tener aguas para nuestros fluidos corporales. Para llorar, para parir, para hacer el amor, para humedecer los ojos irritados por tanta vida digital. En Chile el 98% del agua está privatizada y es captada desde los ríos para regar las plantaciones de aguacates y cítricos, que posteriormente son exportados, principalmente a Europa, China y Estados Unidos. Estamos además en una crisis hídrica brutal, porque nuestros ecosistemas están fragmentados debido al extractivismo. En algunas zonas del país está afectando ya a los líquidos personales de los seres humanos. En la zona de Petorca, que es la principal productora de aguacates, sus habitantes dicen que están forzados a llorar lágrimas secas por la falta de agua. Inspirado en eso, hice el vídeo *La balada de las sirenas secas* el año 2020.

The Image of Mourning

Patricia Domínguez in conversation with Laura Vallés Vilchez

LAURA VALLÉS VÍLCHEZ *Eyes of Plants* explores the practice of healing with roses and other mestizo rituals, born in contact zones of radically different cosmologies. Introduced to South America by European settlers, roses gained healing properties in the colonial imaginary because of Nuestra Señora de Guadalupe; legend has it she chose the rose as a symbol for her apparition to Juan Diego, the first indigenous saint of the Americas. How was your first encounter with indigenous worlds?

PATRICIA DOMÍNGUEZ As a little girl born and raised in Chile, a colonial contact zone, my first approach to indigenous worlds was very problematic; there was this idea that they belonged to the past. I was lucky enough to be close to my grandfather, who had a deep interest in pre-Columbian cultures through his collection of objects. I am deeply thankful for that experience, because he taught me the value of these objects and to respect them. But I still thought that they belonged to the past, since the connection was made through old objects instead of people. At least there was some kind of connection!

It took years for me to understand that indigenous cultures were alive

and in a profound process of resistance against colonisation and the current territorial and epistemic extractivism that they endure. It was a long journey of deconstruction and construction of critical thinking, since the environment in which I was raised was deeply colonial. Later, when I was a teenager, I began a process of reconciliation, friendship, resonance and/or learning with indigenous and mestizo people that has modified my vision of reality and opened other possible worlds.

LVV You met Señora Rosa while you were preparing this film, a woman with Mapuche origins who got married to “a dark skinned man, but *mino* (good looking)”, who was a police investigator. He left after she gave birth to their fourth son, and Rosa would always be concerned about her children’s skin colour. The video starts and finishes with two digital animations of your irises out of proportion. A sign of European heritage, your green eyes become a register of colonial encounters when they look at the audience. I wonder what worlds do these eyes look at, what is it on the other side of that look?

PD Language is a modifier and creator of realities. In 2017, I had the experience



Patricia Domínguez, *Eyes of Plants* [Ojos de plantas], 2019,
fotograma. Vídeo 4K, color, audio, 24:54 min.
Producida por Gasworks. Cortesía de la artista

Patricia Domínguez, *Eyes of Plants*, 2019, film still.
4K video, colour, audio, 24 min 54 sec.
Commissioned by Gasworks. Courtesy of the artist

of connecting myself to a tree in Amatlán, Mexico. One evening, I was sitting inside its roots and felt that it told me that I was called *Ojos de Planta* (eyes of plant) – hence my green eyes. It appointed me as a sort of plant ambassador, saying that I had always been supported and taken care of by them. Two eyes vibrating electric green arrived and were placed in my eyes while I was sitting in the roots of an Amate. The eyes were inserted into my digital form.

From that moment onwards, I began a process of speculation, fiction or a personal rite; a process of rethinking what it means to have green eyes. In the context in which I was born, it means embodying mestizo and whitened features. Regarding my personal fiction, it means seeing reality through vegetal spirits, through the living, the common, through what connects and constitutes us on a deep and biological level. I believe that re-naming oneself at least once in a lifetime is fundamental. Readjusting the personal hologram. This experience of vegetal initiation was the starting point of this video presented at TEA.

LVV Rosa's story is a biodrama that addresses the depigmentation myth as in the notorious case of Michael Jackson, and, as a consequence, you offer a collective mourning of drones and vases: tears recur on the screen and with them, reflections on technologies of enchantment. Could you talk about the representations of this singular technocolonial conjunction?

PD I have been working on representations of South American mourning ever since. It is mourning produced by colonial trauma, by non-belonging, broken linages, extracted land and social, identity and environmental crises.

The "Jarro-Pato", the Diaguaita vessel that cries in the video, was originally unearthed from the indigenous lands that have now become territories of extraction, exploited by the mining industry through contracts signed thousands of kilometres away in Europe or Canada.

Nowadays, the vessels rest underground and drones fly above, bioprospecting the territory to extract natural resources. Afterwards, they are unearthed during the construction of these big extractivist companies: mining companies, lime production plants, thermoplastic and hydroelectric industry, etc. Paradoxically, these are the current circumstances in which cultural heritage is discovered, since the government has barely any funding for that.

For the video *Eyes of Plants*, I used the mourning of this vessel, tracing a continuity with a drone that cries while it sounds out resources in the desert. From the ceramic vase, these tears flow in a river of cosmic mourning. All of us have cried the same recycled tears. The tears that run through the cheeks of indigenous people, run as well through the cheeks of settlers and mestizos, and now fall from the irritated eyes of our contemporaries, addicted to our phone screens. The mourning continues, in different eyes. *Poco a poco, estas lágrimas han moldeado mi rostro* (little by little, these tears have shaped my face). It is our South American mourning. We cry for the land, because the land is us, too.

LVV The story tells that, nowadays, roses are used for healing the consequences of neoliberalism in the bodies of people who live in these contact zones. Right before the exhibition, you gifted a DNA test to your grandmother for Christmas. Both her and your saliva protect your ancestral

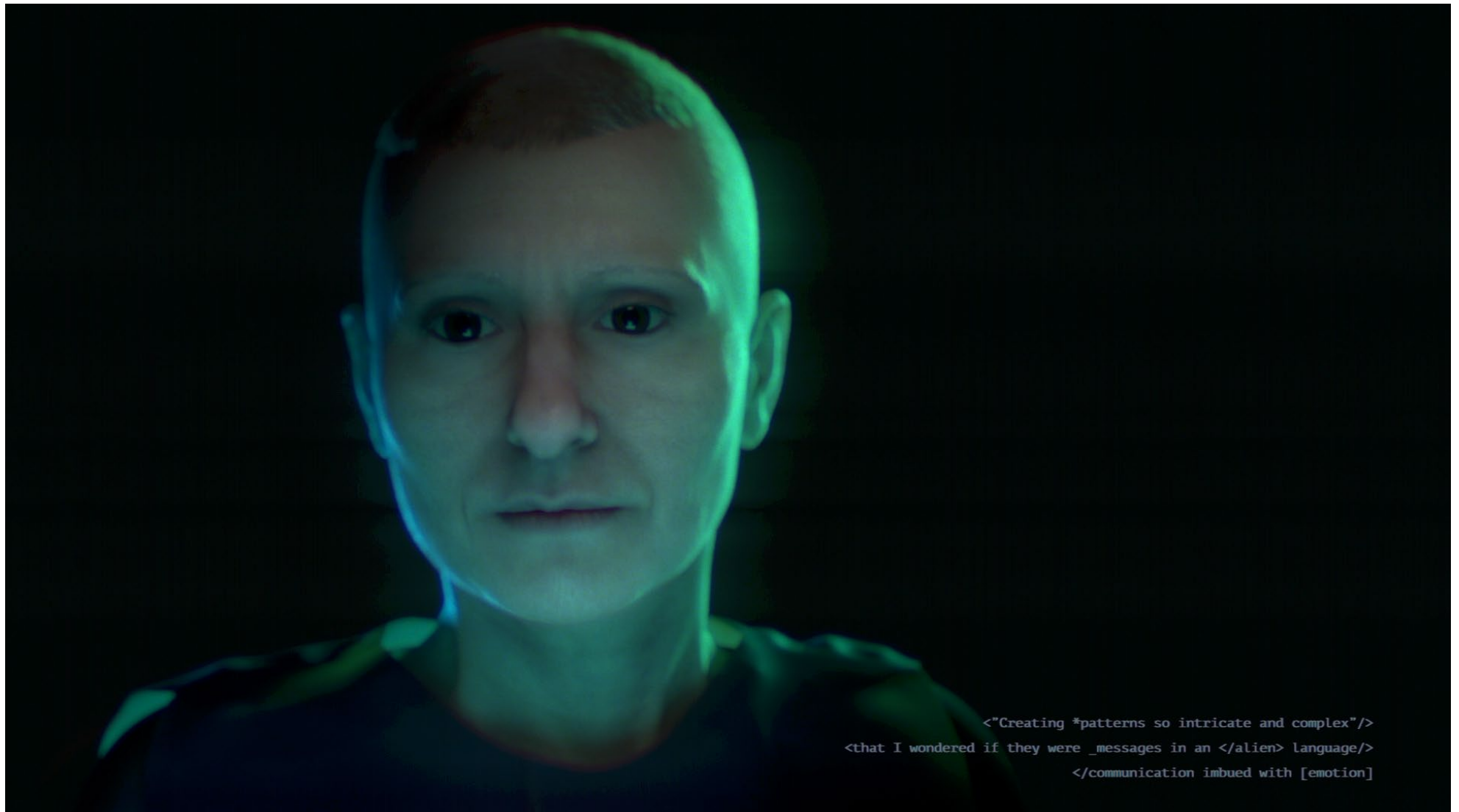
liquids. You had a vision that led you to reflect on water, a natural resource, which constitutes, after nitrate and copper, a very precious material for Chilean extractivism. What did you see and how did you decide to translate it in the exhibition *Myths of the Near Future* at TEA?

PD When I was putting my saliva into the plastic container of the DNA test kit, I understood that my body has the ability to recreate absolutely all my ancestors in my saliva. It was a very special moment; a moment of honouring the immense wisdom of the human body, because we do not just recreate some parts of DNA, but the entire genealogy going back millions of years. I felt close to them, I greeted them in my saliva. It made me wonder where in my body and being they are embodied. In this thought of biological waters, I invited my grandmother, cousins, sisters, aunts and friends to participate in the video. There was also the idea of shared mourning and how all of us are part of those waters in motion,

which are recycled in our bodies and flow through others; others that are near, other generations, we are all part of the same raw material.

It led me as well to a deep questioning of the importance of having clean waters, of taking care of how we, emotionally, charge the waters that flow through every person, and how fundamental is to have waters for our bodily fluids. To cry, to give birth, to make love, to moisten the irritated eyes of digital life. In Chile, 98% of water is privatised and is taken from the rivers to water the avocados and citrus plants, which are later exported mainly to Europe, China and the United States. We are also in a brutal hydrological crisis, because our ecosystems are fragmented due to extractivism. In some zones of the country, this is affecting the personal liquids of inhabitants. In the area around Petorca, where the majority of avocados are grown, the population says that they are forced to cry dry tears due to the lack of water. Inspired by this, I made the video *La balada de las sirenas secas* in 2020.

Ann Lislegaard
(Dinamarca / Denmark, 1962)



Malstrømmen [El Maelström], 2017-2019.
Animación 3D en cuatro canales con sonido. 5 min.
Cortesía de la artista

Malstrømmen [The Maelström], 2017-2019.
Four-channel 3D animation with sound. 5 min.
Courtesy of the artist

En el trabajo de Ann Lislegaard *Malstrømmen*, 2017–2019, un cibernético animado en 3D comunica su experiencia de ser tragado por una vorágine, haciendo referencia al historia de ciencia ficción de Edgar Allen Poe de 1841, *Un descenso al Maelström*. En este relato, que transcurre en Lofoten, Noruega, el narrador se ve atrapado en un enorme remolino que actúa como un viaje temporal donde circula junto a objetos de distintas eras. En la animación de Lislegaard, ese *maelström* o remolino deviene en una «zona de contacto» o «Área X», un lugar en el que todo sentido se dispersa mientras el cibernético va recibiendo transmisiones de organismos desconocidos. Los pequeños *glitches* del audio aluden a las posibilidades de otras formas de lenguaje, de sensación y de comunicación entre especies.

In Ann Lislegaard's work *Malstrømmen*, 2017–2019, a 3D animated cyborg communicates their experience of being swallowed by a maelstrom, referencing Edgar Allen Poe's science fiction short story from 1841, *A Decent into the Maelström*. In Poe's short story, which takes place in Lofoten, Norway, the narrator gets caught in a maelström and his whirl towards its bottom becomes a kind of time travel as he passes objects from different eras. In the animation, the maelstrom becomes a "contact zone" or an "Area X", a place where meaning is dispersed as the cyborg receives transmissions from unknown organisms. Small glitches within sound bites allude to the potentials of other forms of language, sensation and interspecies communication.



Malstrømmen [El Maelström], 2017–2019.
Animación 3D en cuatro canales con sonido. 5 min.
Vista de la instalación. Cortesía de Teresa Arozena

Malstrømmen [The Maelström], 2017–2019.
Four-channel 3D animation with sound. 5 min.
Installation view. Courtesy of Teresa Arozena

<Estaba colgando></como por arte de magia>
 en la Superficie.interior del
 ('TORBELLINO')

A LA DERIVA * como_en un_trance entre
 ElectrónicaAntigua;
 ~piezas_de ('plástico y muebles rotos,
 cardúmenes de arenques, algas y medusas')

ATURDIDO {
 [Vi la vorágine] ConstantementeExpandiéndose
 y: MODIFICÁNDOSE;
 }

::MOLSETTELI
 ::VHIRVELSTROEM

CREANDO * Patrones tan IntricadosyComplejos
 que me preguntaba si eran'mensajes' en un
 'idioma' extraterrestre
 <comunicación imbuida de emoción>
 </inundado de eso>

::AACHS

('LA ZONA DE CONTACTO')

'Esperaba la OLEADA DEL MAR * en mi boca:
 mi_cabeza_abriéndose_de_par_en_par;
 pero_nada_de_eso Sucedió=0;

AL CONTRARIO;

<un pulpo grande: se movió hacia mí en un
 Desenfoque.de.Tentáculos;
 su. {cuerpo apenas visible, ya que adquirió
 el color: y la textura: de lo que fuera ~
 PASÓ;
 }

::SUGEKOP

{Reflejo: sin.Rendir su-otredad;
 }

el pulpo FIJO sus * ojos en mí
 y 'empecé a ver'='PALABRAS';
 <cuidadosamente organizadas en formas de></
 ('ESPACIOS') and ('ORGANISMOS')>
 <nunca olvidaré la:'Sensación del Lenguaje'
 sumergiéndose en mí
 ('CU_E_RPO')

::ERRTH

'Pareció como si': se colocase EnMiMente
 por una exterior * FUERZA;

::ZAO KINZICH

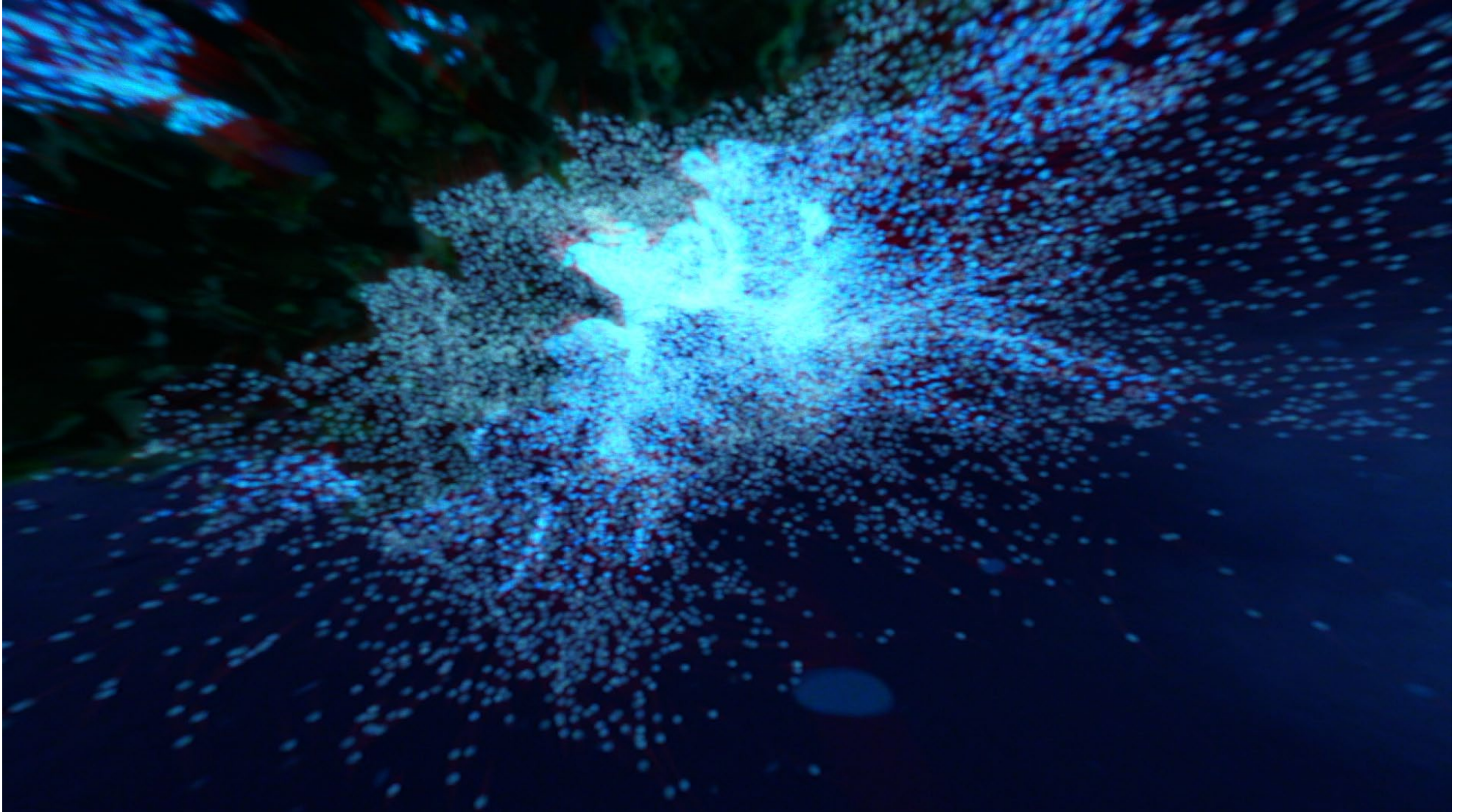
UNA * TRANSCRIPCIÓN;

<algo 'libre' y flotante>
 </otro mundo>
 cuyo <ecosistema> cuyo objetivo era
 complemente_"desconocido":

('MALSTROEM')

::MALSTROEM

<nada humano\>



Ann Lislegaard, *Malstrømmen* [El Maelström], 2017–2019.
Animación 3D en cuatro canales con sonido. 5 min.
Cortesía de la artista

Ann Lislegaard, *Malstrømmen* [The Maelström], 2017–2019.
Four-channel 3D animation with sound. 5 min.
Courtesy of the artist



Ann Lislegaard, *Malstrømmen* [El Maelström], 2017–2019.
Animación 3D en cuatro canales, con sonido. 5 min.
Vista de la instalación. Cortesía de la artista

Ann Lislegaard, *Malstrømmen* [The Maelström], 2017–2019.
Four-channel 3D animation with sound. 5 min.
Installation view. Courtesy of the artist

<I was hanging></as if by magic> on
theInterior.surface of the
('WHIRLPOOL')

DRIFTING * as_if in a_trance among
AncientElectronics;
~pieces_of ('plastic and broken furniture,
shoals of herring, seaweed and jellyfish')

in a: DAZE {
[I saw the maelstrom] ConstantlyExpanding
and:RESHAPING;
}
::MOLSETTELI
::VHIRVELSTROEM

CREATING * Patterns so IntricateAndComplex
that I wondered if they were 'messages' in
an a.lien 'language'
<communication imbued with emotion>
</awash with it>

::AACHS

('THE CONTACT ZONE')

'I expected the' RUSH OF SEA * in my mouth:
my_head_cracking_open;
but_none_of_that Happened=0;

INSTEAD;
<a large octopus: moved toward me in a Blur.
ofTentacles;
its. {body barely visible as it took on the
color: and texture: of whatever ~it
PASSED;
}

::SUGEKOP

```
{Mirroring: without.Surrendering
its-otherness;
}
```

```
the octopus FIXED its * eyes upon me
AND 'I began to see'='WORDS';
<carefully arranged in the form of></
('SPACES') and ('ORGANISMS')>
<never shall I forget the:'Sensation of
Language' plunging into my
('BO_O_DY')
```

::ERRTH

```
'it felt as if': it was placed InMyMind by
an outside * FORCE;
```

::ZAO KINZICH

A * TRANSCRIPTION;

```
<something 'free' and floating>
</another world>
another <ecosystem> whose aim was
utterly_"unknown":
```

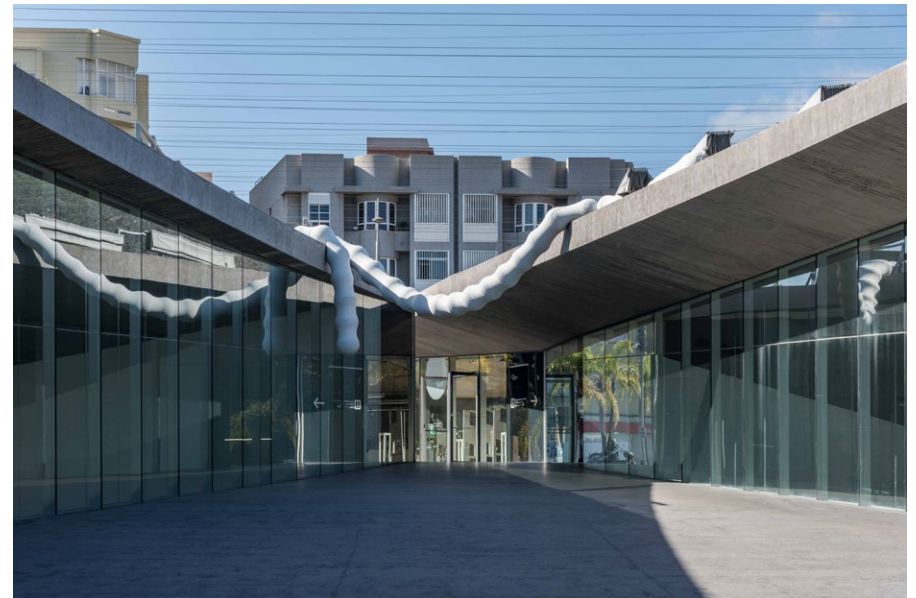
('MALSTROEM')

::MALSTROEM

```
<nothing human\>
```

Eva Fàbregas

(Barcelona, 1988)



Tangles [Enredos], 2018–2019. Medidas variables.
García Galería. Foto: Roberto Ruís

Tangles, 2018–2019. Dimensions variable.
García Galería. Photo: Roberto Ruís



La investigación artística de Eva Fàbregas se centra en el conocimiento del cuerpo y la experiencia sensorial que posibilitan las políticas del diseño industrial y su continua y creciente producción de objetos. No solo nuestros cuerpos, sino también nuestros deseos se ven afectados por una relación casi erótica. ¿Es posible hablar de un diseño de las emociones desde la condición táctil del entorno material? ¿Cuáles son las respuestas físicas que lo somático provoca en nuestros cuerpos? ¿Qué afectos contienen estos objetos diseñados para el cuerpo humano? ¿Qué afinidades morfológicas poseen entre ellos? ¿Podrían estos objetos llegar a emanciparse de nuestros deseos? En este sentido, la maraña de enredos que desborda las salas de TEA nos propone imaginar el museo como un lugar de encuentro, a la par poroso y contagioso.

The artistic research undertaken by Eva Fàbregas focuses on the body knowledge and the sensory experience that facilitates the policies of the design industry and its continuous and growing production of objects. The almost erotic relationship affects not only our bodies but also our desires. Can we talk about a design of emotions from the tactile condition of the material environment? What are the physical responses that the somatic produces in our bodies? What affections are contained in these objects that are designed for the human body? What morphological affinities do they possess amongst each other? Could these objects become emancipated from our desires? In this regard, the tangles that overflow in the rooms at TEA invite us to imagine the museum as a porous and contagious, but also a common place.

Arte Abisal

Sebastián de Larraechea

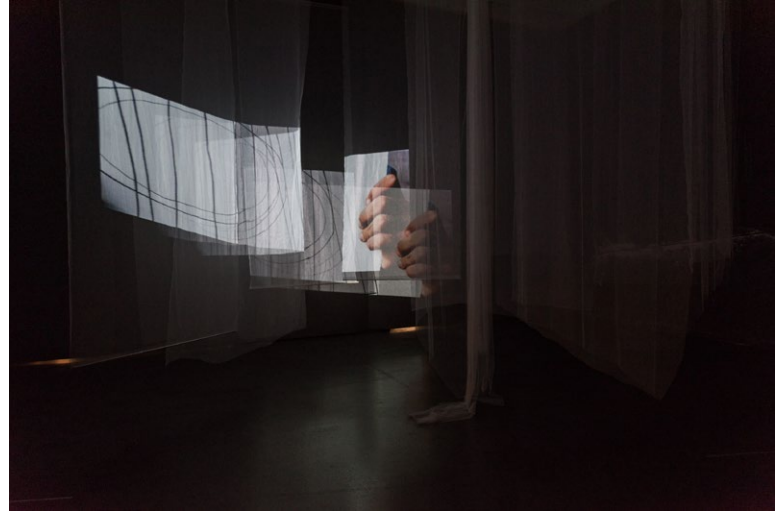
Victoria Jolly

(Santiago de Chile, 1982 / Santiago de Chile, 1982)



Errantes, 2019. Instalación audiovisual sobre velos y fotografías, 30 min. Cortesía de los artistas

Errantes [Wanderings], 2019. Audiovisual installation on fabric and photographs, 30 min. Courtesy of the artists



Esta instalación contiene videos, fotografías y audio de acciones llevadas a cabo por el colectivo Arte Abisal, formado en 2015 junto con jóvenes del espectro autista de escuelas estatales en Quintero, Chile. Estas acciones colectivas, que tienen lugar en Ciudad Abierta en Chile, intentan transgredir el lenguaje normativo para expandir los espacios donde la naturaleza, el cuerpo y el objeto, se afectan y se apoyan mutuamente. En un mundo orientado a producir utilidades que típicamente ven el tiempo como una secuencia ordenada linealmente entre pasado, presente y futuro, a menudo se imagina que se debe generar una obra de arte para resolver un problema o llegar a una conclusión. Sin embargo, *Errantes* propone un marco temporal en el que la definición de la imagen se fusiona con el espacio que la contiene, invitando al espectador a deambular dentro de su ambigüedad.

This installation contains videos, photographs and audio of actions carried out by the Arte Abisal collective, formed in 2015 together with young people on the autism spectrum from state schools in Quintero, Chile. These collective actions, which take place in Ciudad Abierta in Chile, attempt to transgress normative language in order to expand the spaces where nature, body, and object, affect and support each other. In a world oriented to produce utilities that typically see time as a sequence ordered linearly between past, present and future, it is often imagined that a work of art must be generated to solve a problem or come to a conclusion. However, *Errantes* proposes a timeframe where the definition of the image merges with the space that contains it, inviting the viewer to wander within its ambiguity.

El viaje como lugar

Arte Abisal en conversación con Laura Vallés Vélchez

LAURA VALLÉS VÉLCHEZ Arte Abisal comienza en 2015 en la Ciudad Abierta: en parte, una comuna, en parte experimento y laboratorio arquitectónico. Se fundó en 1971 por un grupo itinerante de artistas y poetas a unos treinta kilómetros al norte de Valparaíso, Chile. Como apunta Dieter Roelstraete, dos fechas destacan en la historia de dicha ciudad. Por un lado, la travesía de un grupo de escultores, arquitectos, un pintor y un filósofo bajo la batuta del poeta argentino Godofredo Iommi en 1965 avanzando con un mapa invertido del Cono Sur. Por otro, la publicación en 1967 del poema fundador del colectivo *Amereida*, un neologismo derivado de combinar el título de *La Eneida* de Virgilio con América. ¿Cómo influye e inspira esta narrativa a vuestro proyecto de colaboración creativa con jóvenes de diversidad funcional, particularmente del espectro autista, procedentes de escuelas estatales en Quintero?

ARTE ABISAL La Ciudad Abierta, emplazada al norte de Valparaíso sobre las dunas de Ritoque, surge de la necesidad de contar con un espacio para desarrollar el proyecto de aunar vida, trabajo y estudio a partir del encuentro entre la poesía y las distintas disciplinas. Todo esto a la luz de la

travesía de *Amereida* realizada en 1965 y que toma su nombre de la *Eneida*, el poema épico iniciador de la latinidad, intentando así proponer una visión poética del continente americano abandonando su pasado colonial. Para nosotros una de las proposiciones que surge primero del viaje acción de *La Amereida*, como la llamaban sus participantes, en parte es considerar el viaje como lugar. En el sentido de aventurarse «cada vez» y no fijar el cumplimiento de un itinerario evitando así radicarse en conocimientos adquiridos o imágenes que vengan a prefigurar lo que estamos por crear o conocer.

Por otro lado la Ciudad Abierta formada en 1970 por artistas, arquitectos, filósofos y poetas latinoamericanos y europeos. Se configura a partir de estructuras que se desarrollan de forma orgánica, considerando cada una de sus obras en proceso continuo, campos de experimentación constructivo con la intención de que los edificios se conciben *abiertos* donde arquitectos, oficinistas y habitantes hacen parte del desarrollo, cuidado e intervención de las obras en el tiempo. En ese sentido las condiciones del lugar y la vida dentro de la Ciudad Abierta han sido factores esenciales para comprender que ella no se juega en

la permanencia ni en su duración, sino más bien en un tiempo experimental (no productivo), como una invitación a realizar invenciones. Arte Abisal ha sido entonces la posibilidad de habitar y compartir un tiempo creativo con otros que no futurizan, ni viven en la nostalgia del pasado sino que se aventuran al mundo cada vez.

De este modo hay un vínculo entre el proyecto de *arte abisal* y estos dos eventos que son la travesía y el poema. Ellos instituyen una narrativa que ha sido descrita históricamente como fundacional. Sin embargo, la fundación como *thelos* poético ensombrece su dimensión procesual, es decir, el viaje es leído a posteriori y explicado en razón del poema que le siguió. Quisiéramos preguntarnos si el viaje puede constituir en sí mismo un lugar, separado de su recorrido y punto de llegada. Esta pregunta permite también pensar nuestra relación con la Ciudad Abierta sin adjetivaciones; en otras palabras, sin fundación, pedagogía o utopía de por medio, sino también como un suelo en proceso de ser lugar.

LVV Una voluntad de transgredir el lenguaje normativo y expandir los espacios donde la naturaleza, el cuerpo y el objeto se enreden y apoyen mutuamente era nuestro punto de partida. Así hacía la propia exposición al tiempo que problematizaba las historias y colecciones entre las que se incluían artistas locales. Este gesto —por otro lado común en proyectos transhistóricos desde, al menos, la década de los ochenta—, no siempre fue bienvenido por la comunidad local. Desde su punto de vista, situar estas obras en otros marcos conceptuales revelaba una carencia histórica o de investigación. Sin embargo, a nosotras nos interesaba, por ejemplo, pensar la enfermedad desde la que trabajaba Jorge Oramas (que murió a los 23 años) junto con

vuestra aproximación a la salud como proceso creativo o la de Oreet Ashery al fallecimiento de su padre. O situar *Ceres*, la diosa de la agricultura, cosecha y fecundidad, de Óscar Domínguez, en el espacio donde las actividades sobre feminismo y ecología tendrían lugar. En vuestra opinión, ¿cómo confluye el enredo y la otredad en nuestros mundos más-que-humanos?

AA Muchas de las instituciones especializadas en Chile, que desarrollan programas para las personas con Trastorno del Espectro Autista se basan en la repetición y la normalización de sus aspectos conductuales. Para dar respuesta a comportamientos y convenciones cuando hacemos parte de un lugar público interdependiente.

En el colectivo Arte Abisal intentamos evitar relacionarnos de manera vertical o ubicarnos en la posición de un especialista que pretende sanar o transferir conocimientos. Más bien, hacemos el intento de desplazar la estructura o noción de normalidad con el fin de quedar emplazados en un suelo y tiempo compartido. Esto no quita que la formación (para todos) se de inevitablemente a través de la experimentación misma de la práctica en conjunto, donde ninguna de las partes conoce el resultado o tiene una meta final por cumplir. En ese sentido tomamos el ejercicio creativo como un ensayo que sirve de pretexto para que el aprendizaje ocurra en la misma experiencia colectiva.

Así también entendemos el resultado trasladado a distintos soportes (fotografía, vídeo, sonidos, objetos, intervenciones en el territorio) como una huella, fragmento o retazo de la acción a la intemperie.

Es precisamente el hecho de esquivar las prefiguraciones previas, lo que nos permite desplazarnos entre territorios antagónicos como un espejo

de agua, la desembocadura de un río, el mar, el campo dunar, la línea del tren, forestaciones de plantas introducidas, ruinas de arquitectura; como una tierra sin nombres o distingos entre lo prístino (nativo) y lo artificial.

El modo predominante de relacionarnos con la discapacidad suele ser desde nuestro propio lugar, allí donde nos encontramos cómodos, exigiendo al otro adaptar su comportamiento a nuestros modos, formas y lenguajes. Arte Abisal propone un nuevo modo de relacionarnos desde un espacio común, donde se logre una inclusión en el ejercicio de abandonar el propio lugar (o mundo) para encontrarse en un desconocido. La posibilidad de este espacio o suelo compartido se da a través de acciones y experiencias artísticas compartidas.

Durante los últimos dos años hemos deambulado juntos por los terrenos de la Ciudad Abierta realizando acciones efímeras con el fin de preguntarnos por la permeabilidad, que pensamos puede ser una de las formas de *enredo*, entendida como la suspensión temporal de las clasificaciones de distintas disciplinas (especialidades). Intentando con estas acciones, detonadas en conjunto, transgredir nuestros hábitos del lenguaje para ampliar así los espacios de convivencia donde otros como naturaleza, residuo, cuerpo y objeto son todos posibles soportes y lugares a pensar, observar e imaginar sin diferencia.

LVV ¿Cómo traducir estas acciones colectivas en imágenes, en un display expositivo trasladado? Vuestra resolución en sala siempre me hizo pensar en ese derecho a la opacidad del que hablaba Glissant, que surge de la aceptación de la relación como premisa, es decir, del enredo como aceptación de la diferencia, de la capacidad de seguir con el problema, que diría más recientemente Donna Haraway. ¿Qué

aprendizajes podemos extraer y con qué límites nos topamos?

AA *Errantes* / Wanderings es una instalación que trata de preguntarse por la imagen como un espesor, un ancho de tiempo no lineal en el que el borde, el retazo, o el reflejo son también una posibilidad de estar en ella. En un mundo orientado a producir utilidades con el hábito del tiempo como la secuencia ordenada linealmente entre pasado-presente-futuro y la inmediatez de la imagen contemporánea, exige que se generen obras que resuelvan problemáticas y sean capaces de concluir.

Sin embargo, la traducción de la imagen que *Errantes* propone es un ancho de tiempo donde la indefinición de esta se funde con el espacio de la sala que la contiene, invitando al espectador a deambular también en un espesor de la luz de las fotografías, poder alojarse dentro de una imagen a veces difusa, que tiene fondo para desplazarse y atravesarla. La secuencia proyectada ya no está sólo en dos planos podemos dejar de estar *ante* la imagen.

La fotografía no tiene así un borde o límite fijo, se deforma, rebota, se proyecta en distintos planos para nosotros quedar *entre* una secuencia y así distanciarse de la apropiación de su estado fijo.

LVV ¿Cuáles fueron los mitos del futuro con los que se partía en Ciudad Abierta y cómo se vieron atravesados por la experiencia en la isla?

AA Viajamos desde Valparaíso en Noviembre del 2019 a las islas Canarias a menos de un mes del estallido social en Chile. En ese sentido el primer *mito del futuro próximo* era nuestra incertidumbre respecto del nuevo contexto que se detonaba en el país y su relación con la instalación.

LVV *Errantes* fue pensada sin estallido, sin embargo se emplazaba en su inicio. ¿Cómo se tocaban? ¿Cómo se distanciaban? ¿Era posible pensar un cruce entre la crisis del contexto político chileno y la voz de quienes hacían parte del colectivo Arte Abisal?

AA Por una parte la instalación queda situada al unísono en el trance y deambular de un movimiento que se apropia de las calles de Chile, que no tenía líder, forma, ni estructura jerárquica. Al mismo tiempo *Errantes* proponía caminar y desplazarse colectivamente por el territorio del sector de Punta de Piedra en Ritoque, como una posibilidad de permanecer abiertos, insistiendo así en la indefinición de los cuerpos reconocibles, como una manera de

cuidar la identidad de la diferencia o su imagen literal.

Luego de estar dos semanas trabajando en el montaje, compartir con la comunidad de TEA, otros artistas, el público y el equipo de curadoras de la bienal, nuestra noción de diferencia y distancia encardinada por las horas de vuelo, la imagen de las islas como país europeo cerca del continente africano, se hacía cada vez más difusa. Al escuchar sus acentos, trabajar en conjunto y reconocernos similares, emplazados en lugares donde todavía prima la pregnancia de la geografía, los suelos de piedra, volcanes y el mar abierto. El viaje ahora nos devuelve la noción de permeabilidad entre dos culturas que creíamos distantes. Finalmente solo nos trasladamos de una isla a otra.

Journey as Place

Arte Abisal in conversation with Laura Vallés Vílchez

LAURA VALLÉS VÍLCHEZ *Arte Abisal* begins its journey in 2015 at Ciudad Abierta: a part-time commune, pedagogic experiment and architectural laboratory. It was founded in 1971 by an itinerant group of artists and poets, thirty kilometres north of Valparaíso, Chile. As Dieter Roelstraete notes, two dates are relevant to the history of the city. On one hand, the journey of a group of students and professors led by Argentinian poet Godofredo Iommi in 1965, walking with an inverted map of the Southern Cone. On the other hand, the publication in 1967 of the founding poem of the collective *Amereida*, a neologism derived from combining the title of Virgil's *Aeneid* with America. How does this narrative influence and inspire your project of creative collaboration with disabled young people, particularly those on the autistic spectrum, coming from public schools in Quintero?

ARTE ABISAL Ciudad Abierta, located in the north of Valparaíso on the ruins of Ritoque, was born out of the necessity of having a space to develop a project that combines life, work and research through the intersection of poetry and various disciplines. All of this happened in the context of the journey of *Amereida*, which took place

in 1965 and takes its name from the *Aeneid*, the epic poem that initiated Roman culture, attempting to propose a poetic vision of America leaving its colonial past behind. One of the propositions present in the journey action *La Amereida*, as it was called by participants, was the idea of considering the journey itself as a place. In the sense of venturing out “each time” and not focusing on following just one itinerary, avoiding, indeed, the permanence of acquired knowledge or images that prefigure what we are about to create or to know.

On the other hand, Ciudad Abierta, formed in 1970 by Latin American and European artists, architects, philosophers and poets, is articulated through structures developed in an organic way, considering each one of their works in a continuous process, fields of constructive experimentation with the aim that the buildings are conceived of as *open*, in which architects, officers and inhabitants are part of the development, care and intervention of the works throughout time. In that sense, the conditions of the location and life inside Ciudad Abierta have been essential factors in understanding that it does not depend on its permanence or duration, but on the regime of an experimental

(non-productive) time, as an invitation to undertake interventions. Arte Abisal has indeed the possibility of inhabiting and sharing a creative time with other temporalities that are not able to futurise, nor do they live in the nostalgia of the past but they themselves venture towards the future.

In this sense, there is a link between the Arte Abisal project and these two events that constitute the journey and the poem. They institute a foundational narrative, as it has been described historically. However, the foundation as poetic *thelos* downplays its processual dimension, that is, the journey is read *a posteriori* and explained through the poem that followed it. We would like to ask ourselves whether the journey can constitute a place in and on itself, separate from its route and destination. This question allows us to think of our relationship to Ciudad Abierta without constructs; in other words, without a foundation, pedagogy or utopia, but also as a floor or grounding in the process of becoming a place.

LVV In *Myths of the Near Future*, we departed from a will to subvert normative language and expand the spaces in which nature, body and object are entangled and mutually supported. The exhibition did so while problematising histories and collections, including local artists. This gesture – common in transhistorical projects from, at least, the Eighties – was not always welcomed by the local community. From their point of view, situating these works within other conceptual frameworks revealed an absence of history or research. However, we were interested in, for instance, thinking about illness, which was articulated in the work of Jorge Oramas (who passed away when he was twenty years old) along with your approximation of health as a creative process, or Oreet Ashery's work, dealing with the passing of her father. Or situating *Ceres*, Óscar Domínguez's goddess of

agriculture, harvest and fertility, in the space where activities around feminism and ecology took place. In your opinion, how does entanglement meet otherness in our more-than-human worlds?

AA A lot of the specialised Chilean institutions that develop programmes for people with Autism Spectrum Disorder are based on the repetition and normalisation of their behavioural aspects. To give space to behaviours and conventions when we constitute an interdependent public space.

In the collective Arte Abisal, we try to avoid relating to ourselves vertically or locating ourselves in the position of a specialist that tries to heal or transfer knowledge. We nonetheless attempt to displace the structure or notion of normality to create a shared space and time. This does not imply that the formation (for everyone) is done inevitably through the shared experimentation of the practice, in which no one knows the result or has a goal to reach for. In this sense, we take the creative work as a rehearsal that serves as an excuse to generate the collective experience.

We as well understand the *result* transferred to different media (photography, video, sound, objects, interventions in the territory) as an imprint, fragment or scrap of the action out in the open.

It is indeed the fact of eluding previous prefigurations that allows us to move between antagonistic territories, such as a water mirror, the mouth of the river, the sea, sand dunes, the railway, new or reforestations, architectural ruins; as a land without names or distinctions between the pristine (native) and artificial.

For the last two years, we have wandered together throughout the terrains of Ciudad Abierta, developing ephemeral actions with the aim of asking ourselves about permeability,

which we think can be one of the forms of *entanglement*, understood as the temporary suspension of the classifications of the different disciplines (specialities). With these actions, detonated collectively, we tried to transgress our habits of language and to expand the spaces of conviviality in which other elements such as nature, residue, body and object are possible mediums, as well as places to think of, observe and imagine without difference.

LVV How to translate these collective actions into images, in a translocated exhibition display? Your resolution in the gallery space often made me think of the right to opacity that Édouard Glissant addressed, which comes from an acknowledgement of the relationship as a premise, that is, the entanglement as an acknowledgement of difference, of the ability of staying with the trouble, stated more recently by Donna Haraway. What knowledge can we extract and what limits may we encounter?

AA *Errantes / Wanderings* is an installation that questions the image as thickness, a widening of non-linear time in which the boundary, the strap or the reflection are also a possibility of being within it.

In a world oriented towards producing usefulness, with the habit of time as the linearly ordered sequence between past – present – future and the immediacy of contemporary image, it dictates the generation of works that resolve certain problematics, which are now able to conclude.

Nevertheless, the translation of the image that *Errantes* proposes in a widening of time, in which its lack of definition melts with the space of the gallery that hosts it, invites the spectator to wander around the thickness of the light of photographs, to being able to stay inside a sometimes diffuse image, which has enough space to move around and to go through the whole of it. The projected

sequence is no longer across two planes, so we cannot be *in front of* the image anymore.

Photography does not have a fixed boundary or limit, but it deforms, bounces around, projects itself in diverse planes for us to stay between a sequence, while being able to distance itself from the appropriation of its fixed state.

LVV What were the myths of the near future that Ciudad Abierta had as the starting point, and how were they influenced by the experience on the island?

AA In November 2019, we travelled from Valparaíso to the Canary Islands, less than a month after the social protests started in Chile. In this sense, the first *myth of the near future* was our uncertainty regarding the new context that had detonated in the country and its relation with the installation.

LVV *Errantes* was conceived without the protests in mind, however, they were somehow introduced at the beginning. How did they touch each other? How did they distance themselves? Was it possible to think of an intersection between the crisis of the Chilean political context and the voice of those who were part of the collective Arte Abisal?

AA On one hand, the installation is situated in unison with the trance and wandering of a movement that appropriates the streets of Chile, which had no leader, form or hierarchical structure. At the same time, *Errantes* proposed to walk and move collectively around the territory of the Punta de Piedra sector in Ritoque, as a possibility of staying open, insisting indeed on indefinable bodies, as a means of taking care of the identity of difference or its literal image.

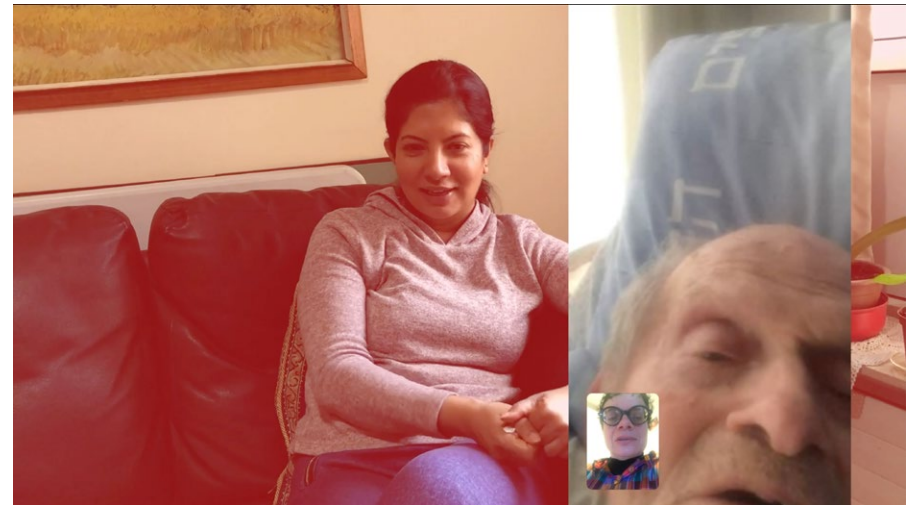
After working on the installation for two weeks and sharing with TEA's community, other artists, the public

and the Fotonoviembre Biennial's team of curators, our notions of difference and distance, embodied in the number of hours spent in airplanes and the image of the islands as a European country nearer to Africa, was increasingly diffuse. When we listened to their accents, worked with them and acknowledged

our similarities, situated in places in which the allure of geography still prevails: stone floors, volcanoes and the open sea. The journey now gives us the notion of permeability between two cultures that we considered distant, but in reality we had just moved from one island to the other.

Oreet Ashery

(Jerusalén / Jerusalem, 1966)



Dying under your Eyes [Muriendo ante tus ojos], 2019.
 Vídeo y sonido, 27 min. Producida por Wellcome Collection.
 Cortesía de la artista

Dying under your Eyes, 2019.
 Video and sound, 27 min. Commissioned by
 The Wellcome Collection. Courtesy of the artist

Dying under your Eyes [Muriendo ante tus ojos] es una pieza audiovisual de los padres de Oreet Ashery que incorpora material filmico en forma de diario, realizado con el *smartphone* de la artista y grabado entre 2011 y 2018, los últimos siete años de vida de su padre. El film cuenta la vida cotidiana en varios escenarios simbólicos, registrando el proceso de envejecimiento, en una reflexión sobre el cuidado, el duelo y la política de la muerte. El tono etéreo y fragmentado del film capta la densa atmósfera de dolor. Puntualmente, Ashery se viste con ropas de su padre para darle cuerpo y empatizar con él, intentando dar sentido a la historia de su familia.

Dying under your Eyes is a portrait of Oreet Ashery's parents that incorporates diaristic footage shot on the artist's smartphone over the last seven years of her father's life, from 2011-2018. The film depicts everyday life alongside symbolic scenarios. The film charts the ageing process, including her father's hospitalisation after a fall and his rapid deterioration following the accident, to reflect on care, mourning and the politics of death. The film's fragmented and ethereal tone captures the charged atmosphere of grief. At points Ashery dresses up as her father to embody and perhaps further empathise with him, attempting to make sense of her family history.

[CORTE]

Texto en blanco sobre fondo negro.

SUBTÍTULO SIN VOZ:

Muriendo ante tus ojos

SUBTÍTULO SIN VOZ:

Un amigo me advirtió: no hagas arte sobre la muerte, los blancos llevan siglos haciéndolo.

SUBTÍTULO SIN VOZ:

Cuando mi hermano y mi padre murieron, empecé a morir yo también.

Es cómo morimos, mi amigo respondió.

[...]

[CORTE]

Unas mujeres juegan a las cartas en la habitación de Haya en la residencia (tinta roja).



NISHANTI:

Cuidar de Haya es como cuidar de diez Dannys.

[CORTE]

Entrevista con Nishanti (tinta roja), La cara de Oreet en FaceTime.

NISHANTI:

Danny sentía que, si él no se podía mover, mis piernas eran las suyas. Si no podía coger algo, mis manos eran las suyas. Ella es incapaz de funcionar a través de otra persona. Danny sí. Por eso él recibía tanto.

[CORTE]

Foto de Danny mientras lo mueven de su cama del hospital.



[CORTE]

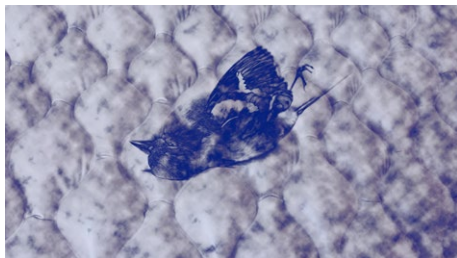
Foto de Danny en una ambulancia con Oreet (monocromo azul).

SUBTÍTULO SIN VOZ:

El informe de la ambulancia especula con un historial médico de Alzheimer, Parkinson, osteoporosis, depresión.

[CORTE]

Ilustración de un pájaro muerto sobre un colchón antiescaras (monocromo azul).



NISHANTI:

Y el médico dijo
"Hagamos lo que hagamos, no sirve de nada pues todo su cuerpo está infectado".

[CORTE]

Entrevista con Nishanti (tinta roja).

NISHANTI:

Y no está lo bastante fuerte como para recuperarse o luchar contra eso, está al final de su vida.

Porque todos sus órganos internos y todo lo demás está infectado.

Fue entonces cuando los médicos—

[CORTE]

Daniel en el hospital con Shoshi (tinta roja), que sujeta su mano temblorosa.

NISHANTI:

—recomendaron contactar con un centro de cuidados paliativos.

Los del centro vinieron, examinaron a Danny y decidieron que el momento había llegado.

[CORTE]

Entrevista con Nishanti (tinta roja).

NISHANTI:

Está bien. Es la mejor decisión, y es el momento de darle cuidados paliativos en casa.

Para mí, dentro de mí, lucho con todas mis fuerzas. Lo que quiero es darle la vida, que se recupere—

[CORTE]

Daniel en el hospital con Nishanti (tinta roja).

NISHANTI:

—que vuelva a la vida.

DANIEL (cantando):

¿Dónde está Daniel?

[CORTE]

Dos mujeres de pie sobre los muebles de la sala de estar.



NISHANTI:

Y luego, la última noche, decidimos que lo mejor era darle más píldoras para dormir. Relajarlo, que no se esforzara, que estuviera relajado.

Creo que no siente el cuerpo, solo la mente, del cuello para arriba.

[CORTE]

Entrevista con Nishanti (tinta roja).

NISHANTI:

Poco a poco paró, y sentimos que había

dejado de respirar.

[CORTE]

Dos mujeres caminan sobre los muebles de la sala de estar.

NISHANTI:

Esperamos unos minutos y nos dimos cuenta de que nos había dejado.

DANIEL Y OREET (cantando):

En un tiempo
Una vez
Una vez
Una vez
Mi oscuridad

[CORTE]

Daniel el hospital, primer plano (tinta roja).

DANIEL Y OREET:

Mi oscuridad
Mi oscuridad
Quizás
yo era
Una vez
O dos

[CORTE]

Entrevista con Nishanti (tinta roja).

NISHANTI:

Hay un montón de cosas para mantener la respiración, los pulmones, el corazón, todo.

Le quitamos el equipamiento artificial: el respirador, el oxígeno, todo lo demás

Aquello, los líquidos.

Para darle un día o dos de más—

[CORTE]

Dos mujeres caminan sobre los muebles de la sala de estar.

NISHANTI:

—sin tanto dolor, sin tanta lucha.

Solo para mantenerlo con vida.

La familia y los médicos decidieron, “Se acabó”. Ya no hace falta más equipamiento. Lo principal era que tuviera el mínimo de dolor.

[CORTE]

Entrevista con Nishanti (tinta roja).

NISHANTI:

La muerte no es el problema.
El problema es el dolor. Cuando sientes dolor, luchas.
Y tienes miedo a morir.

[CORTE]

[CUT]

White text on black slides.

SUBTITLE WITHOUT SPEECH:

Dying under Your Eyes

SUBTITLE WITHOUT SPEECH:

Don't make art about death, a friend warned me, white men have done that for centuries.

SUBTITLE WITHOUT SPEECH:

After my brother and my dad died, I started dying too. It's how we die, my friend replied.

[...]

[CUT]

Women playing cards in Haya's care home room (red tint).



NISHANTI:

Caring for Haya is like ten Dannys.

[CUT]

Nishanti interview (red tint), Oreet's face in FaceTime.

NISHANTI:

Danny felt that if he cannot move, that my legs are his legs. If he cannot take something, my hands are his hands. She cannot go through another person.

But Danny could. That's why he got a lot.

[CUT]

Photo of Danny being transferred from his hospital bed.

[CUT]

Photo of Danny in ambulance with Oreet (blue monochrome).



SUBTITLE WITHOUT SPEECH:

The ambulance report speculates a medical history of Alzheimer's, Parkinson's, osteoporosis, depression.

[CUT]

Illustration of dead bird on a anti-bedsore mattress (blue monochrome).



NISHANTI:

And then the doctor said, "Whatever we try, it doesn't help because now his whole body is infected."

[CUT]

Nishanti interview (red tint).

NISHANTI:

And he is not strong enough to recover or fight against it, and he is on his last stages.

Because all the internal organs and everything is infected. And then the doctors—

[CUT]

Daniel in hospital with Shoshi (red tint). She is holding his shaky hand.

NISHANTI:

—recommended to consult a hospice. And then the hospice came, and they checked Danny, and they decided it is the time.

[CUT]

Nishanti interview (red tint).

NISHANTI:

It's okay, it is the right decision, and it's the time to give him home hospice. For me, inside me I'm trying hard. All I want is to give him the life, to recover him—

[CUT]

Daniel in hospital with Nishanti (red tint).

NISHANTI:

—go back to life.

DANIEL (singing):

Where is Daniel?

[CUT]

Two women standing on furniture in the living room.



NISHANTI:

And then the last night, we decided
it's better if we give him a little more
sleeping pills.

Something like relaxation so he will not
struggle, he will be relaxed.

And I think he has no sense in the body,
only the mind, upper part from the neck.

[CUT]

Nishanti interview (red tint).

NISHANTI:

Slowly, slowly, it stopped, and then we
felt that he is not breathing anymore.

[CUT]

Two women walking on furniture in the living room.

NISHANTI:

And we waited a few minutes and then we

realized that he is gone.

DANIEL AND OREET (singing):

One time Once Once Once
My darkness

[CUT]

Daniel in hospital, close-up (red tint).

DANIEL AND OREET:

My darkness
My darkness
Maybe
I was
One time
Or twice

[CUT]

Nishanti interview (red tint).

NISHANTI:

There is a capacity for everything that
can hold the breath, the lungs, the heart,
and everything.

So we took off all the artificial
equipment: the breathing, the oxygen,
all that stuff, the liquids.

To give him like another day or two—

[CUT]

Two women walking on furniture in the living room.

NISHANTI:

—with too much pain, too much struggle.

Just like to keep him alive.

The family and the doctors, they decided, "Okay, not anymore." No need for equipment.

The main point is to make him feel less the pain.

[CUT]

Nishanti interview (red tint).

NISHANTI:

The death is not the problem, the pain is the problem. When you feel the pain, you struggle.

Then you are afraid to die.

[CUT]

Coda: Ahora es un mito

Alba González Fernández



Graciela Iturbide, *Duelo*, México, 1975. Gelatina a las sales de plata, 15,9 × 23,6 cm. Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía



Helen Levitt, *Six 'First Proofs': Street Scenes #5* [Seis «Primeras Pruebas»: Escenas Callejeras #5], ca. 1939. Gelatina a las sales de plata. Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía

Una vez escuchadas las disertaciones de la directora Laura Vallés Vílchez para la visita guiada previa a la inauguración, en una guagua camino a La Laguna, hablaba con Abraham Riverón (que ha estado trabajando como técnico de montaje de las exposiciones de Fotonoviembre 2019). ¿Qué es bienal y qué no? ¿Dónde se marca el límite de *Mitos del futuro próximo?*, nos preguntábamos. Hablamos mucho del programa público «a los cuidados de» —pues en esta bienal se cura y se cuida, más que se comisaría— Alba Colomo 217
 Gil, de las acciones, proyecciones y talleres, y de tantísimas pedanterías sobre esta cuestión. Pero divagábamos, abuela, porque ahora, semanas después, creo que los mitos del futuro próximo tienen más que ver con esa anécdota de aquella excursión de colegio que mencionamos cuando la charla «sustancial» ya se nos había acabado: aquella visita a la fábrica de Danone, en la que nunca participamos pero que recordamos con tanta claridad como Carla Zaccagnini 93
 recuerda el sonoro aleteo de esas mariposas que nunca escuchó. Nos pasaba que, como a la artista, la narración por boca de otros fue suficiente para que nuestra imaginación infantil nos hiciera vivir el mito.

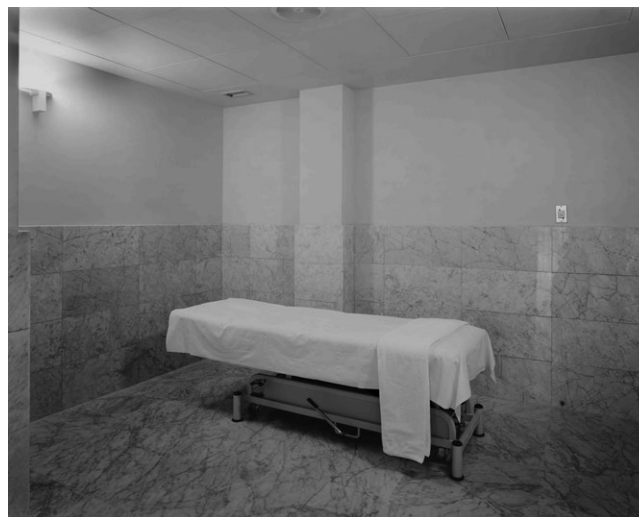
«Era sobre esos bastidores de alambre que los gusanos se enrollaban en sus capullos. Dice mi padre que en La Fortuna los bastidores de alambre estaban a un metro y medio del suelo, como se cuelga en el museo el centro de los cuadros», declara la artista. La misma sala donde se escucha su narración se convierte en ese galpón lleno de pupas lepidópteras, esta vez aquellas que Lucía Pizzani confecciona con diferentes telas, tal vez más coloridas —como las que a ti te gustaban—, pero sin duda similares a esas con las que todas las mujeres de las piezas de Helen Levitt y Graciela Iturbide se tapan la cabeza. Sus cuerpos cubiertos, ahora crisálidas, bullentes ante la eclosión inminente. 89

Camino sobre mis pasos y dejo atrás este paritorio, esta sala donde volver a nacer —a parirse—, para volver al espacio que abre «Cuerpo», la exposición a los cuidados del colectivo Cine por venir, y vuelvo a encontrarme con más de quince metros del cuerpo lánguido, casi convaleciente, del *Enredo* de Eva Fàbregas. Ante esta visión imponente de 295

una corporeidad marchita es demasiado fácil olvidar cómo se deslizó por la fachada sorprendiendo a los transeúntes; dio a luz a una descendencia llamada *Enredo infinito* —en el seno de la actividad colaborativa propuesta por el departamento educativo—; y se esparció en el patio interior para recibir cientos de visitas que se sentaron en su regazo, acariciándola y fotografiándola. En su cuerpo eruciforme, capaz de mascar agujeros en un centro de arte que se dejó habitar. Y aunque no está por ningún lado, junto a la solemne camilla —la fotografiada por Lynne Cohen— que acompaña a Fábregas, me parece ver un gotero. Tal vez lo que tiene en realidad es un simple suero, pero el aire de la sala pesa como si portara una de esas sustancias que borran todo el dolor del final de una vida que no merece menos. Un gotero agri-dulce que marca el inicio del mito, con el olor a ramos de flores que conlleva.

277 Recuerdo entrar en el otro *Enredo* —la exposición a los cuidados de Mette Kjaegaard Praest—, detenerme embelesada ante ese altar de pantallas y hologramas que es *Eyes of Plants*, y seguir caminando tras digerir apresuradamente esta pieza con un despliegue rodeado de una trascendencia que no llega a ser. Todo para seguir hacia una sala en la que, aparte de un cuadro de Óscar Domínguez, solo encontraría un proyector y un sillón. Recuerdo ver la pieza, recorrer el relato pobremente grabado, y esperar paciente, sentada en
311 ese sofá de la sala A, la inminente muerte del padre de Oreet Ashery, la artista. Recuerdo optar por plasmar en este documento un par de frías líneas descriptivas —que abrirían otro artículo ahora sustituido por este—, decidiendo ignorar el terrible parecido con la espera que protagonizo en este sillón de hospital en el que las escribo. Y entiendo así que la bienal no llega fuera de los muros del museo. Es eso de ahí afuera lo que cala hasta sus huesos.

330 Y ahora que has muerto, igual que el padre de Ashery, paso a la siguiente sala y veo una mesa vacía y violenta —como también lo es la construida por Drago Díaz—, llena de unas espinas que sin duda nos harán daño; rodeada de seres
329-30 —como las obras de Mapplethorpe, Domínguez y Magritte— ausentes y desapegados, incapaces de sentarse a hablar en



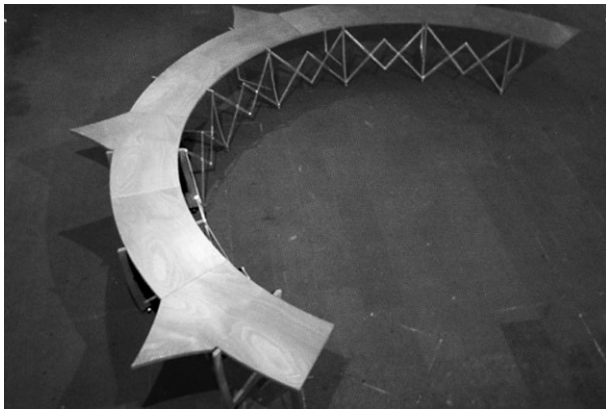
Lynne Cohen, *Laboratory* [Laboratorio], 1990. Dye Coupler, 110 × 130 cm.
Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía



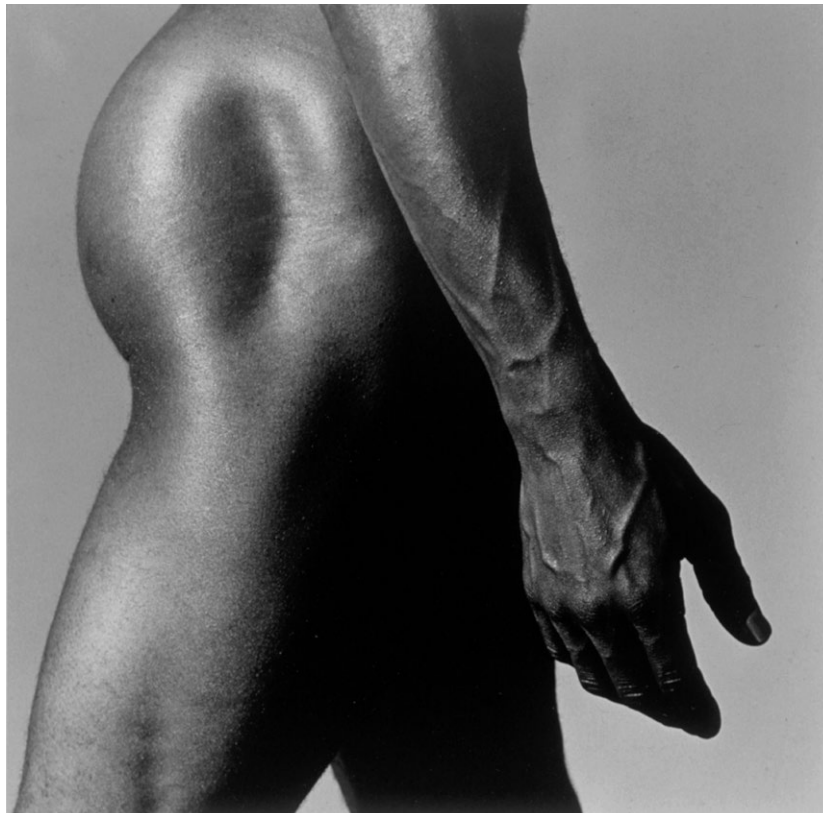
René Magritte, *L'ombre terrestre* [La sombra terrestre],
1928. Óleo, 73 × 92 cm.
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes



Óscar Domínguez, *Ceres*, 1952. Guache sobre cartón, 295 × 207 cm.
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes



Drago Díaz, *Intervención sobre un instrumento de dominio*, 2009.
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes



Robert Mapplethorpe, *Alistair Butler*, 1980. Gelatina a las sales de plata,
35 × 35 cm. Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía

torno a ella. Y cuando ahora, lejos de TEA, nos veo doblados sobre los cajones y armarios de esta habitación vieja, reuniendo los pedazos de una identidad partida en papel fotográfico, me pregunto si seremos capaces de volver a construir un hogar. No nos sucede como, según uno de los textos que acompañan a sus fotografías, les ocurre a los «trabajadores invitados» —acogidos en Alemania— retratados por Ahlam Shibli: nosotros sí tenemos muebles de 57 nuestras abuelas, pero el miedo a no tener lugar al que pertenecer se resiste a marcharse. Y la sala A, y las interminablemente extensas cartelas de *Heimat*, que días antes recorría sin detener la mirada, se convierten ahora en el manual más ansiado: no te preocupes, aunque nuestras raíces ya no estén, nos rascaremos las entrañas y echaremos unas nuevas.

Por eso continuamos este imposible ejercicio de minería, intentando extraer todo aquello que ya se nos escapó de las manos, un recorrido por la memoria tan similar a andar por la última sala de «Imagen» —la sección a los cuidados de la 69 directora de la edición—, la protagonizada por *Duelo por la España Negra*: un tránsito laberíntico, sombrío, con haces de luz mínimos, en el que es imposible distinguir forma alguna sin entornar los párpados. Y al fondo, donde apenas llega esta luz, dos reflejos en placas de un zinc indistinguible de la penumbra a su alrededor, mostrando unos destellos ilegibles como una imagen ecográfica que desvela una verdad visceral ante unos ojos legos que no pueden más que especular.

«Yo no quiero querer a nadie más», dice mi madre, de pie, en medio de la cocina. Está ahora inmersa en ese intento, pensado por tantas —si no todas— personas, de desprenderse de una humanidad que a veces pesa demasiado. Y veo su empeño y me choco con la imagen de mujeres artificialmente inteligentes, con la cantidad justa de una humanidad complaciente —la suficiente para ser un entretenimiento efectivo—, y pienso si, tal como cuentan los mitos, en el futuro próximo, estas mujeres que muestra Eli Cortiñas en 99 *The Excitement of Ownership* serán, ante la violencia brutal contra su imagen, capaces de un esfuerzo contrario: sentir hasta lo inconveniente, hasta que hacerlo sea resistencia activa. Sentir por desobediencia.

285 Más abajo, espera una nueva imagen cíborg de Ann Lislegaard, una proyección de unas dimensiones tales que empequeñecen su frágil narración. Por eso, cuando me escondo de su vista, agachada tras el panel, al lado de unas letras que simulan algún lenguaje de programación, siento la sucesión de líneas de texto susurradas en mi oído con una delicadeza que segundos antes no hubiera anticipado: <algo 'libre' y flotante> </otro mundo> me dice, y me inclino para escuchar mejor; como cuando hablábamos en esa casa siempre llena de ruido, aún sin ser consciente de que no hablaríamos más; de que no te contaría cómo acababa este texto sobre unas exposiciones de fotografía que te dije que había comenzado a escribir. Y es que, efectivamente, como dice la única frase —escrita en
195 un cuaderno de campo— que retiene la obra de Andrés Duque dentro de *Fotonoviembre*: «El pasado es más incierto que el futuro». Porque, a pesar de que creo conocerlo como nadie, hoy oigo historias tuyas que ignoro y veo llorar por ti a gente que ni conozco.

Cuando nos llaman para elegir ese pedazo de piedra que te separará de nosotros, pienso en cómo darle tu calor a la fría dureza del mármol. Si solo pudiera enmascarar su realidad cruda con un plano de aquella espuma rosa, de una amabilidad violenta ante la arquitectura gélida retratada en el tándem formado por *Views* y *Shadow Biosphere (III)* en la SAC; si pudiera, como Mike Batista, posar sobre un plano blando —como el de aquella mesa contundentemente suave y aérea— toda aquella significación que ahora pesa por su ausencia; ayer estaría más cerca que hoy.

Sé que me dirías que tú no entiendes de eso, pero los *mitos del futuro próximo* son esos planes que hicimos para tu cumpleaños, y somos tú y yo volviendo del «cole», una al lado de la otra, por una pendiente que, para nosotras, por nuestra edad —la poca mía y la mucha tuya—, era un par de grados más empinada. Porque cuando en el primer párrafo dudaba al recordar si Zaccagnini había escuchado a las mariposas aletear o a los gusanos mascar y elegía escribir lo primero, no era menos cierto; porque la piedra es blanda, la vida del padre de Ashery aún no acaba, las máquinas

sienten, las camillas están vacías, en la oscuridad se puede ver mejor, la pendiente es así de pronunciada, y nuestros planes siguen en pie. Porque aquí, lo impreciso de la predicción y el recuerdo es, en realidad, certeza. Porque el ahora es un mito, y tenemos fotografías que lo demuestran.

Alba González Fernández es artista plástica que reside en Tenerife. Este texto fue publicado en La Provincia el 25 de enero de 2020.

Coda: Now is a Myth

Alba González Fernández



Graciela Iturbide, *Duelo, México* [Mourning, Mexico], 1975.
Gelatin silver print, 15.9 × 23.6 cm.
Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía



Helen Levitt, *Six 'First Proofs': Street Scenes #5*, ca. 1939. Gelatin silver print.
Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía

After listening to director Laura Vallés Vilchez's presentation for the guided tour before the opening, on a bus on my way to La Laguna, I was speaking with Abraham Riverón – who had been working as an art handler for the exhibition. What is a biennial and what is it not? Where is the limit demarcated by *Myths of the Near Future*? We were wondering. We spoke a lot about the public programme being “under the care of” Alba Colomo Gil, because in this biennial, more than curation, there is healing and care – we discussed the actions, screenings and workshops, and about so many pedantries around these questions. But we rambled, grandma, because now, a few weeks later, I think that the “myths of the near future” have more to do with the anecdote from that school trip you and I mentioned when the “substantial” talk was over; that visit to the Danone factory, in which Jorge and I never participated but we remember clearly, just as Carla Zaccagnini remembers the sonorous wingbeat of those butterflies she never heard. Like the artist, the narration through the mouths of others was enough for our child-like imagination to experience the myth. 245 93

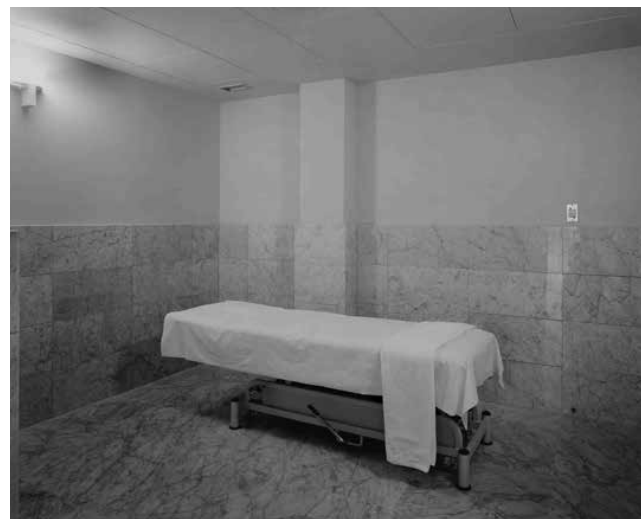
“The worms rolled in their cocoons on these wire stretchers. My father says that in La Fortuna the wire stretchers were placed one metre and a half above the ground, as the centre of paintings is hung in the museum”, says the artist, and the very room in which her narration can be heard is transformed into that shed full of *Lepidoptera pupae*, only this time with those that Lucia Pizzani makes using different fabrics, perhaps more colourful – akin to the ones you liked – but certainly similar to those that the women photographed by Helen Levitt and Graciela Iturbide cover their heads. Their covered bodies, now chrysalis, shimmering before the imminent hatching. 89

I wind up my tour through the exhibition and leave this delivery room, that space in which one could be born again – or give birth to oneself – to return to the space where the section ‘Body’ opens, the exhibition being under the care of the collective *Cine por venir*, and I find myself in the presence of more than fifteen metres of the languid, almost convalescent, body from *Entanglement*, by Eva Fàbregas. 295

In front of this impressive vision of withered corporeality, it seems too easy to forget how it slipped down the façade, surprising the passers-by; it gave birth to another offspring called *Infinite Entanglement* – conceived as the core of the collaborative activity proposed by the educational department – spreading through the patio and welcoming the hundreds of visitors that sit on its lap, caressing and photographing it. Its eruciform body had been able to chew holes in an art institution that allowed its very inhabitation. And, although it is not present, I think that I see an IV drip next to the solemn gurney – the one photographed by Lynne Cohen – that shares the space with it. Perhaps it just contains intravenous fluids, but the air of the room weighs heavy, as if it contains one of those substances that erases all pain at the end of a life, one which does not deserve anything less. A bittersweet IV drip that marks the beginning of the myth, with the correspondent smell of flower bouquets.

I remember entering the other ‘Entanglement’, the exhibition under the care of Mette Kjaegaard Praest, and stopping, spellbound, in front of the altar of screens and holograms that constitute *Eyes of Plants*; I continued to walk along after quickly digesting this piece, which is surrounded by a transcendence that is not able to fully be. I then moved forward to a room in which, aside from a painting by Óscar Domínguez, I would only find a projector and a couch. I remember watching the piece, going through the poorly recorded narration, and patiently waiting, while sitting on the couch of room A, for the imminent death of artist Oreet Ashery’s father. I remember opting to reflect on this document of a few cold descriptive lines – that would open another article now substituted by this one – deciding to ignore the awful similarity with the wait that I now endure on this hospital couch, where I write these words. And I then understand that the biennial does not slip out from the walls of the museum, but it is the outside that seeps through its bones.

And now that you have died, as Ashery’s father did, I go to the next room and I see an empty and violent chair – like the one built by Drago Díaz – full of thorns that will



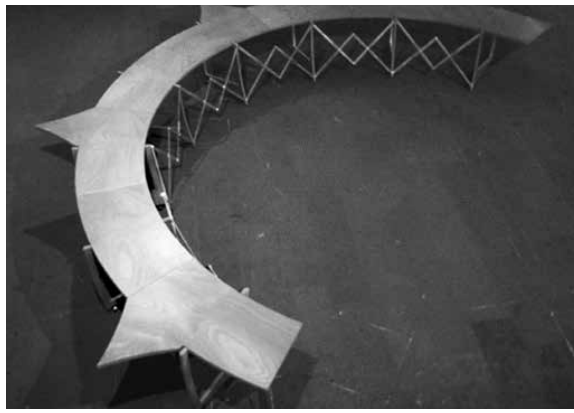
Lynne Cohen, *Laboratory*, 1990. Dye Coupler, 110 × 130 cm.
Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía



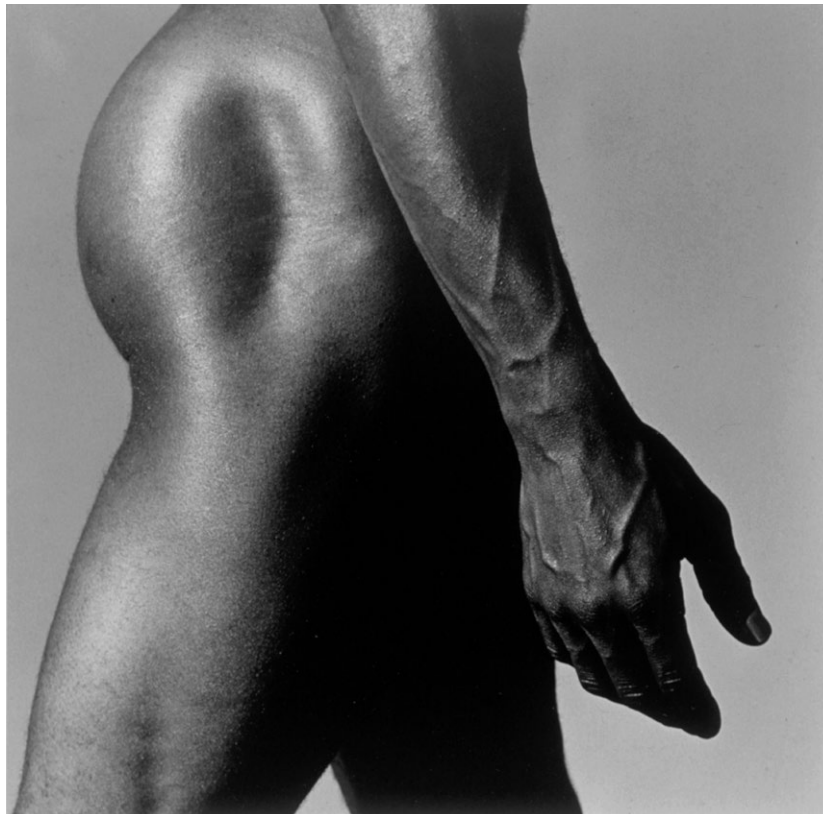
René Magritte, *L'ombre terrestre* [Terrestrial Shadow],
1928. Oil on canvas, 73 × 92 cm. Colección TEA
Tenerife Espacio de las Artes



Óscar Domínguez, *Ceres*, 1952. Gouache on cardboard, 295 × 207 cm.
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes



Drago Díaz, *Intervención sobre un instrumento de dominio*
[Intervention on an Instrument of Domain], 2009.
Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes



Robert Mapplethorpe, *Alistair Butler*, 1980. Gelatin silver print, 35 × 35 cm.
Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía

nonetheless hurt us; surrounded by absent and detached beings – the works by Robert Mapplethorpe, Domínguez 339–40
and Magritte – which are unable to sit and converse around it. And when, now, far away from TEA, I see ourselves folded on the drawers and shelves of this old room, assembling the pieces of an identity halved in photographic paper, and I wonder whether we will be able to build a home again. That does not affect us as it does, according to the texts that accompany their photographs, the “guest workers” accom- 57
modated in Germany, portrayed by Ahlam Shibli: we do have furniture from our grandmothers, but the fear of not having a place in which to belong refuses to leave. So room A, and the endlessly long wall labels of Shibli’s work, *Heimat*, that a few days earlier I saw without paying too much attention, are transformed now in a most desired guidebook: do not worry, even though our roots are no longer here, we will grow new ones, extending out from our inner selves.

That is the reason why we resume this impossible mining exercise, trying to extract all those things that slipped from our hands. A journey through memory that resembles walking around the last room of ‘Image’ – the section being under the care of the director of this edition. This opens with *Mourning* 69
for the Black Spain, a labyrinthine and dark space, with minimal beams of light, in which it is impossible to discern any form unless you half-close your eyes. A series of zinc plates at the back – indistinguishable from the surrounding semi-darkness – emit two reflections, illegible sparkles that seem like ultrasound images that unveil a visceral truth in front of our clueless eyes, which can only speculate.

“I don’t want to love anyone else”, says my mom, standing in the middle of the kitchen. She is now immersed in that attempt, which many people – if not everyone – have reflected on, of detaching oneself from an aspect of humanity that sometimes has too much weight. I see her determination and I am reminded of the image of artificially intelligent women, with enough obliging humanity – enough to be effectively entertaining – and I think that, as myths tell, in the near future, those women that Eli Cortiñas 99
shows in *The Excitement of Ownership* will be able to overcome

the brutal violence against their images and perform an opposing effort: to feel until inconvenient, until active resistance can be generated through the very act of feeling. To feel out of disobedience.

285 On the ground floor, a new cyborg image awaits, a projection so big that its fragile narration seems smaller. That is why, when I hide from its gaze, bending down behind the panel, next to a series of letters that simulate an unfamiliar computer programming language, I feel the succession of lines of text whispered into my ears with such a delicacy that I would not have anticipated a few seconds earlier: <something ‘free’ and floating> </another world>, it says, and I lean in to hear more accurately; like when we talked in that house full of noise, not being aware of the fact that we would never speak again, that I would not tell you how I will conclude this text on some photography exhibitions, which I told you I was starting to write. And, indeed, as the
195 only sentence – written in a journal – that contains Andrés Duque’s work at Fotonoviembre: “The past is more uncertain than the future”. Because, even though I think that I know you better than anyone, I hear about stories of yours that I ignore and I see people crying for you who I do not know.

When we are called to choose the piece of stone that will separate you from us, I think of how to transfer your warmth to the cold roughness of marble. If only I could mask its raw reality with an image of that pink foam, which presented a certain violent kindness in front of the icy architecture depicted both in *Views* and *Shadow Biosphere (III)* at SAC; if only I could, like Mike Batista, pose in front of a soft image – like the one from that emphatically smooth and aerial chair – all that signification now has more weight because of its very absence; yesterday, it would be closer than today.

I know that you would tell me that you do not understand anything at all, but the myths of the near future are those plans that we made for your birthday. It is you and I coming home from “school”, one next to the other, going up a slope that was, because of our respective ages, a couple of degrees too steep for us. Because when, in the first paragraph, I doubted remembering whether Zaccagnini had

listened to the butterflies’ wingbeats or the worms’ chewing and chose to write this down first, it was not less true; because stones are soft, the life of Ashery’s father has not ended yet, machines feel, the gurneys are empty, we see better in the darkness, the slope is steep like this, and our plans are still happening. Because here, the imprecise element of prediction and remembering is, in fact, certainty. Because the ‘now’ is a myth, and we have photographs that make it visible.

Alba González Fernández is a visual artist who lives in Tenerife. This text was published in La Provincia on January 25, 2020.



CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife
Pedro Manuel Martín Domínguez

Consejero Insular del Área de Carreteras, Movilidad, Innovación y Cultura
Enrique Arriaga Álvarez

Director Insular de Cultura
Alejandro Krawietz

Consejo de Administración de TEA
Carmen Luz Baso Lorenzo,
Enrique Arriaga Álvarez,
Valentín González Évora,
Liskel Álvarez Domínguez,
María José Belda Díaz,
José David Carballo Ceballos,
Verónica Meseguer del Pino

EQUIPO DE TEA TENERIFE
ESPACIO DE LAS ARTES

Director Artístico
Gilberto González

Gerente
Jerónimo Cabrera Romero

Conservador Jefe de la Colección
Isidro Hernández Gutiérrez

Director de Mantenimiento
Ignacio Faura Sánchez

Departamento de Actividades y Audiovisuales
Emilio Ramal Soriano

Departamento de Educación
Paloma Tudela Caño

Departamento de Producción
Adelaida Arteaga Fierro
Estíbaliz Pérez García

Conservador de Exposiciones Temporales
Néstor Delgado Morales

Área Jurídica
M^a Mercedes Padilla Quintana

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

Jefe de Mantenimiento
Francisco Cuadrado Rodríguez

Asistencia a la Gerencia
María Milagros Afonso
Hernández

CENTRO DE FOTOGRAFÍA
ISLA DE TENERIFE (CFIT)

Departamento Administrativo CFIT
Rosa Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT
Emilio Prieto Pérez

SERVICIOS EXTERNALIZADOS

Centro de Documentación y CFIT
Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

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

Comunicación
Mayte Méndez Palomares
(A.E.G.B.)

FOTONOVEMBRE 2019
EQUIPO MITOS DEL
FUTURO PRÓXIMO / MYTHS
OF THE NEAR FUTURE TEAM

Dirección / Director
Laura Vallés Vilchez

Curaduría / Curators
Alba Colomo Gil
Cine por venir
Ali A. Maderuelo, Miguel Ángel Baixauli, Sonia Martínez, Álvaro de los Ángeles
Mette Kjærgaard Præst

Coordinación general/ Coordination
Adelaida Arteaga Fierro

Administración / Management
Rosa Hernández Suárez
Cristina Reina Padrón*

Producción / Production
Marta de la Fe Cabrera*
Estefanía Martínez Bruna*
Estíbaliz Pérez García
Cristina Reina Padrón*

Coordinación Documentación / Archive and Documentation
Sara Lima* (Integra CEE)

Difusión y Comunicación / Communication
Mayte Méndez Palomares* (AEGB)

Web
Juan Manuel Pérez*
María Requena*

Registro / Registrar
Vanessa Rosa Serafín*
(Integra CEE)

Equipos de montaje / Assembly
Israel Pérez López*, Óscar Hernández González*, Abraham Rivero Miranda, Nicolás Ortega Ballester, Alumnos de Bellas Artes, Activa Canarias

Asistencia técnica / Technical Assistance
Emilio Prieto Pérez

Asistencia audiovisual / Audiovisual Assistance
Avisuales*, Simone Marín*

Convenio de Prácticas/ Interns
Daniel Arias de la Riva,
Cristian D. Pérez Jaubert

Transportes / Transport
Correos Express, PGP,
Pharmaleno SL, SEUR

Seguros / Insurance
AXA

* Profesional externo

PUBLICACIÓN/ PUBLICATION

Edición / Editor
Laura Vallés Vilchez

Diseño y maquetación / Design
Pedro Cid Proença

Traducciones / Translations
Jorge Van den Eynde y / and autores / authors

Revisión / Copyediting
Chantal Stehwien
Julia Castelló

Fotomecánica / Printing and finishing
Sichet S. L.

Depósito Legal: TF 11-2022
ISBN: 978-84-949656-5-4

© de los textos sus autores / of the texts their authors
© de las imágenes sus autores / of the images the artists
© Eli Cortiñas, René Magritte, Adel Abdessemed, Patricia
© de la edición / of the publication TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2021

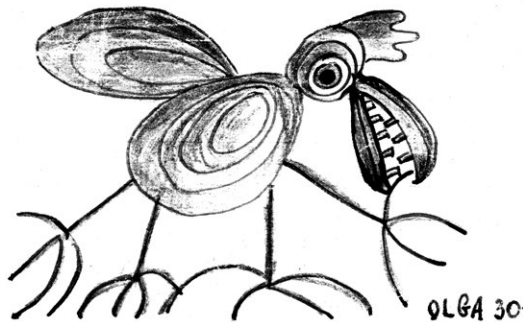
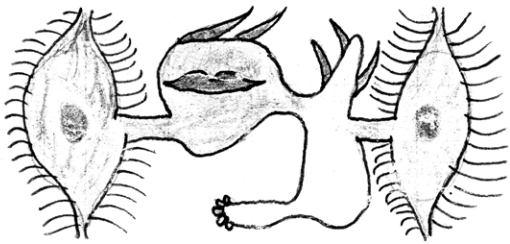
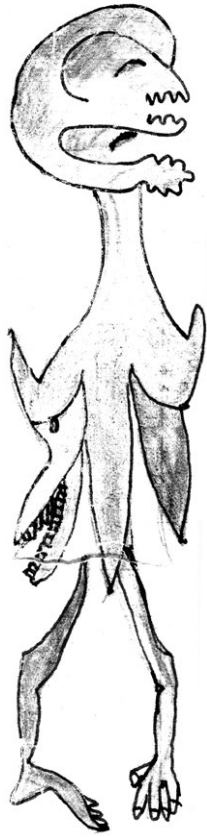
www.fotonovembre.org

PATROCINIO / SPONSOR

JTI
Fundación Mapfre Guanarteme

COLABORACIÓN /
COLLABORATION

Ayuntamiento de Arona
Ayuntamiento de Candelaria
Ayuntamiento de Guía de Isora
Ayuntamiento de Güímar
Ayuntamiento de Icod de los Vinos
Ayuntamiento de Los Realejos
Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife
Ayuntamiento del Puerto de la Cruz
Centro TEA Las Catalinas (La Laguna)
Colección COFF
Colección Los Bragales
Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife, La Gomera y El Hierro
Danish Arts Foundation
Galería de Arte Artizar
Gobierno de Canarias
Museo de Bellas Artes Santa Cruz de Tenerife
Organismo Autónomo de Museos y Centros
SINPROMI Sociedad Insular para la promoción de las personas con discapacidad



El Festival Internacional de Fotografía de Tenerife celebró su primera edición en 1991. Fundamentado en un principio, en el estudio, la discusión y la difusión de la fotografía, el encuentro ha ido incorporando otras manifestaciones artísticas contemporáneas fundamentales para comprender nuestra cultura global como un modo de ser y estar en el mundo. *Mitos del futuro próximo* es la propuesta escogida por concurso público para la xv edición. Dirigida por la editora e investigadora Laura Vallés Vilchez, ofrece una vuelta de tuerca a ediciones anteriores e incorpora un equipo de curadoras con el fin de ofrecer una multiplicidad de voces y planteamientos. Mette Kjærgaard Præst, Alba Colomo Gil y el colectivo Cine por venir proponen una metodología de pliegues y pieles cuyo origen se da en la serie de cadáveres exquisitos que dan forma a los dibujos colectivos de la colección que alberga TEA Tenerife Espacio de las Artes y el Centro de Fotografía Isla de Tenerife. Desde la promesa o la amenaza de aquello que se nos presenta como ajeno, *Mitos del futuro próximo* propone pensar el espacio de la representación como un lugar desde el que compartir mundos, obligaciones y reparaciones de nuestros sentidos gobernados por los medios de nuestro entorno.

ISBN 978-84-949656-5-4



The Tenerife International Photography Festival celebrated its first edition in 1991. Initially based on the study, discussion and circulation of photography, the festival has been incorporating other contemporary artistic manifestations in order to foster an understanding of our contemporary visual cultures. *Myths of the Near Future* was the proposal chosen following an open call for the xv edition. Directed by the editor and researcher Laura Vallés Vilchez, it offers a twist on previous proposals and incorporates a wider curatorial team in order to offer a multiplicity of voices and approaches. Mette Kjærgaard Præst, Alba Colomo Gil, and the collective Cine por venir propose a curatorial methodology, with an origin that is outlined in the series of exquisite corpses, which shape the collective drawings from the collection housed in the TEA Tenerife Espacio de las Artes and the Isla de Tenerife Photography Centre. From the promise or threat of what is presented to us as alien, *Myths of the Near Future* proposes to think of the space of representation as a place from which to share worlds, obligations and reparations of our senses, governed by the means of our milieu.