

# TOPOGRAFÍAS DE LA MEMORIA





# TOPOGRAFÍAS DE LA MEMORIA





# TOPOGRAFÍAS DE LA MEMORIA

TEA Tenerife Espacio de las Artes  
29 jun > 11 nov 12



La memoria es la facultad que nos permite remitirnos a un espacio y un tiempo que alguna vez existieron para revivir sus circunstancias y apreciar el influjo que nos proporcionaron. Es una suerte de imagen del pasado que se nos aparece renacida en el presente con la intención de mantener la vitalidad de ese nexo que nos une a los acontecimientos que se han ido produciendo a lo largo de la vida.

Esta exposición es un regalo que recoge precisamente una sucesión de imágenes de esa naturaleza, de obras realizadas por reconocidos artistas que fueron capaces de captar un momento y un lugar determinado. Así, nos ofrece escenarios en los que sucedieron hechos más o menos relevantes para quienes los vivieron y lo hace con el valor del detalle gráfico, ese que sólo puede ofrecer la reproducción de la realidad más pura.

Se trata de fotografías incluidas en la Colección de la Fundación Ordóñez Falcón, sin duda una de las más importantes de Europa, de la que ya hemos tenido la oportunidad de disfrutar varias exposiciones en ocasiones anteriores también en TEA Tenerife Espacio de las Artes. De hecho, este centro ha obtenido la confianza de los propietarios de este valioso legado para convertirse en depósito de su contenido.

Esa realidad representa sin duda un motivo de orgullo y también un ejercicio de responsabilidad para un establecimiento cultural de actividad tan reciente. Esa juventud, no obstante, se halla en proporción inversa al interés y la disposición con que cuenta TEA para conformar una oferta cultural de primer orden.

Esta muestra es un ejemplo evidente de esa voluntad.



## La escritura entre los textos

Manuel Segade

El coordinador de la presente exposición, Carles Guerra, ha seleccionado las obras e inscrito *Topografías de la memoria* bajo la enseña literaria de W. G. Sebald. El escritor alemán logró consenso crítico con sus ejercicios de ficción que sorprendieron por su calidad literaria, pero también por una implícita declaración sobre la imagen: en sus libros, la inclusión de fotografías dentro de sus páginas, insertas en el texto, entre los párrafos, se hace de una manera que los aleja de los formatos de ilustración convencional. Más allá de la simple referencia a lo escrito, en sus textos desarrolla una narración que las imágenes acompañan: el ejercicio de su lectura se realiza a través de ambos medios, lo escrito y lo fotografiado, como dos códigos superpuestos que se apuntalan el uno en el otro, que refrendan y apoyan su veracidad, su verosimilitud, su condición de posibilidad o de certeza. Las imágenes devienen en Sebald prueba de existencia y la literatura, un ejercicio de nemotecnia; o viceversa. Como lectores, guiados por la suspensión de la incredulidad que es todo acto consumado de ficción, pasamos a ficcionar también las imágenes, a contaminar su condición de registro con una mirada sugestionada por el relato del escritor. La condición de la imagen de trazo lumínico de lo real infecta a la literatura para volverla también trazo de una cadena de hechos anteriores, de una realidad pasada, de una memoria vivida por alguien en un tiempo obligadamente histórico. Lo que estimula ese acompañamiento mutuo de imagen y texto es una condición psicológica, donde lo posible se convierte en una certidumbre plena: la de estar atrapados en la lectura, en una referencia bifurcada, en un movimiento de vaivén, un rebote entre dos medios de representación que se asemejan, como un reflejo, a la manera en que funciona el pensamiento.

Sebald coleccionaba fotografías perdidas que compraba en mercadillos de viejo; eran esas las que luego introducía en sus relatos, como una suerte de material original de inspiración que, en el ejercicio de la escritura misma, pasaban a

formar parte del relato. En la entrega al lector, las imágenes se transforman en una puerta más allá, a un terreno paraliterario, como si el escritor las devolviese al lector a modo de encuentro, dispuestas a incitar una fabulación. La fotografía es, en sí misma, a partir de su circulación masiva y del acceso social a su técnica y reproducción, la referencia que permite pasar de la fantasía a lo real una y otra vez. Ese desplazamiento, el que realiza el lector de Sebald, es una advocación cuando se trata de escribir un texto para un catálogo de imágenes insertas en una narrativa expositiva: un ejercicio de acompañamiento de una colección recogida en una edición, un marco de lectura textual a una suerte de álbum familiar no transitado hasta el momento de hacerse público y de adquirir significado colectivo o, dicho de otro modo, para fotográfico. La imagen representa ese tránsito natural a lo colectivo, a lo social: eso es lo que parece haber en Sebald, la conexión de la imagen amateur, la imagen privada, descontextualizada o encontrada, que el escritor hace pública entrelazada con el texto en el interior de su relato, es un movimiento directo de la escritura personal a lo común, del ejercicio íntimo y solitario de la lectura a una mirada que pasa a pertenecer a un consenso social.

La teórica de la cultura visual y lexicógrafa de la imagen Ariella Azoulay, propuso en 2008<sup>1</sup> un concepto que articula la dimensión social de la imagen fotográfica de un modo sofisticado y certero. Lo que llama “el contrato civil de la fotografía” se produce entre el fotógrafo que toma la imagen, el uso que esta recibe y las personas que figuran en ella: según su planteamiento, la fotografía es necesariamente un documento de lo real, un registro que, ontológicamente, adquiere una condición política por negociación entre las partes implicadas, por la intrincada responsabilidad que los retratados, el autor y los usos de la imagen establecen en sí mismos. Lo civil, el estatus ciudadano que contiene la imagen fotográfica, no es un a priori, sino un conjunto de prácticas. Esas relaciones entrelazadas, escribe, “entre las tres partes implicadas en el acto fotográfico no están mediadas por ningún poder soberano y no están limitados a los lazos de una nación o estado o a un contrato económico”<sup>2</sup>. Mostrar una fotografía abre, así, un espacio político de relaciones sociales no regladas por las instituciones tradicionales: un emplazamiento para posiciones discursivas y producciones subjetivas en continua negociación.

Si el estatus de la fotografía no es unívoco, tampoco lo pueden ser las relaciones que establece obligatoriamente la fotografía con su uso expositivo y con la teoría

1 Azoulay, A. *The Civil Contract of Photography*. Zone Books: New York, 2008.

2 *Íd.*, p. 24. (Trad. del autor).

que la enmarca. El encargo de la escritura para un catálogo público de una exposición de fotografía establece un contrato de responsabilidad entre ciertos elementos que nos permiten establecer un paralelo con el que rige a la fotografía: entre el coleccionista, el uso de su colección, es decir, la narrativa que, a partir de ella, establece la exposición, y la dimensión social y pública que significa exponerla, compartirla. Este texto se sitúa entre ellas y su intención es fabricar un contexto de lectura inclusivo con esos elementos, como una serie de sucesivos marcos que no se contienen unos a otros sino que son tangentes y generan su propia exterioridad. Otra voz narrativa, aunque no como la de Sebald, para acompañar la narrativa de esa selección que, en ese movimiento intertextual, tuerce la relación de la imagen con lo real, de la memoria con la historia y del sujeto con su construcción social: pero también, como un ejercicio involuntario de la memoria teórica o del relato, dislocar a la fotografía como institución y al texto como autoridad.

## **EL MARCO DEL LENGUAJE**

El siglo XIX, el que alumbró la invención de la fotografía, fue fértil también en “locos literarios”. Así se llamó a personajes irrisorios, que escribían libros descabellados en los que daban rienda suelta a su imaginación en teorías científicas absurdas pero que, en su tiempo, no fueron tomadas por tan excéntricas. En los años 40 y 50 del XIX, el loco Pierre Roux trabajaba en *Tratado de la Ciencia de Dios...* Este visionario investigó el lenguaje primigenio, con el que funciona el pensamiento mismo. Su punto de vista es el de una asombrosa imaginación asolada por la fascinación por la técnica. Escribía Roux: “Habiendo sucumbido Adán (...) al pecado, perdió la potencia daguerriana de los ángeles, por culpa de la molécula pura de las excreciones que vino a introducir el desorden en la tela del daguerrotipo de su cerebro. Y desde entonces o al menos poco a poco, su memoria quedó aniquilada, y ya no tuvo a su servicio más que tropos o metáforas, o sinónimos, o sinécdoques”<sup>3</sup>. Así, el cerebro del primer hombre era para Roux una placa fotosensible donde el creador sobreimpresionaba el icónico lenguaje verdadero.

Según el loco literario, el lenguaje primigenio era la copia fotográfica, o sea, el indicio verdadero, la conformación natural o causal del sentido. La desazón de Roux era la del hombre ante el lenguaje. Su mente estaba llena de imágenes y visiones que no era capaz de transcribir. La potencia daguerriana perdida

<sup>3</sup> Citado en: Quenau, R.: En los confines de las tinieblas. Los locos literarios. Asociación Española de Neuropsiquiatría: Madrid, 2004. P. 100.

significaría una pérdida en la capacidad de comunicación, la derivación del lenguaje en un instrumento retórico, impreciso y violento. Antes de la Caída, la realidad correspondería al lenguaje, como la memoria responde a lo real con las imágenes que almacena. Esta fábula, un corredor lateral de la historia, plantea una condición fundamental de la fotografía: desde sus orígenes, se convierte en un modo de articulación del texto; más que un tema, un asunto o un objeto de análisis, la fotografía es una tecnología del texto; se escribe con ella, se piensa con ella.

## EL MARCO DE LO REAL

La especial relación entre la imagen fotográfica con lo real, su carácter de huella lumínica de las cosas del mundo, ha sido siempre, desde el comienzo de su historia, su gran aportación al régimen de lo visual<sup>4</sup>. A lo largo del siglo XX la naturaleza de la fotografía se reveló como una construcción, como un método de representación más, con una relación especial no tanto con lo real sino con el régimen escópico dentro del que su invención tuvo lugar –un matiz que las especiales características de la imagen digital hoy vienen a confirmar. Esta controversia ha dejado espacio para que los fotógrafos la utilicen como un vehículo conceptual, como un medio para contar otra cosa. La fotografía se ha vuelto sobre sí misma: su especial relación con lo real la capacita especialmente como un medio que sirve para criticar el propio régimen que lo rige, la representación misma. El ejercicio de la fotografía se ha convertido en una sentencia sobre lo real.

El teórico de la literatura Paul de Man, en una de sus aportaciones fundamentales para la crítica textual, reflexionaba sobre Nietzsche: “Todos los lectores de El nacimiento de la tragedia saben mediante qué artimaña se evita la destructividad de la verdad inmediata: en lugar de ser experimentada directamente es representada. Somos rescatados por la esencial teatralidad del arte. «La existencia en el mundo está justificada para siempre sólo como un fenómeno estético»: La cita famosa se repite dos veces en El nac... y no debemos interpretarla con demasiada tranquilidad, puesto que es una condena de la existencia más que un panegírico del arte”<sup>5</sup>.

Como la fotografía, el pensamiento de Nietzsche es hijo del siglo XIX. Esa condena de la existencia que se establece por la afirmación epocal de que la construcción

<sup>4</sup> He profundizado en este tema en *Pequeña historia de la fotografía*, una exposición realizada con la Colección Ordóñez Falcón de Fotografía en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela en 2008.

<sup>5</sup> Man, P. de: *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen, 1990. P. 115.



de lo real es un efecto de la estética se relaciona directamente con la naturaleza del medio que nos ocupa. La relación conflictiva entre el realismo fotográfico y lo real es un arco de pensamiento, un síntoma de una episteme concreta, de un conjunto de prácticas que componen un régimen de representación, el de la modernidad, en el que todavía seguimos inscritos. La fotografía nos confirma cómo nuestra mirada sobre el mundo es representación en sí misma, cómo una y otra vez sentimos que ya no vemos sin ver como fotografía. Como Walter Benjamin vislumbró, la fotografía es la manifestación misma de la crisis de la experiencia que la modernidad trajo emparejada; los filósofos de la Escuela de Frankfurt insistieron en ese tema<sup>6</sup> pero tan sólo Benjamin supo entender la fotografía trascendiendo su condición pragmática de tecnología para reconocerla como una tecnología del pensamiento, filosófica.

Benjamin escribió sobre cómo el conocimiento nos llega como relámpagos, en golpes de luz; la escritura no es más que el lento eco del retumbar del trueno. La estructura del pensamiento, como la de la historia, contiene momentos a partes iguales de iluminación y de ceguera, como el acto fotográfico.

## EL MARCO DE LA HISTORIA

El teórico de la cultura Eduardo Cadava publicó en 1997 un libro fundamental a este respecto: *Words of Light. Theses on the Photography of History*<sup>7</sup>. Su título, Palabras de luz se refiere al modo en que uno de los inventores del medio, Henry Fox Talbot, se refería a la fotografía. En sus argumentaciones, Cadava manifiesta la vinculación esencial entre la fotografía y el texto escrito, pero también entre fotografía y pensamiento histórico.

En su ensayo analiza las *Tesis de filosofía de la historia* de Walter Benjamin a la luz de la fotografía. Partiendo del momento concreto, finales de los años 30 y comienzos de los 40 del siglo XX, en que la mayor parte del corpus benjaminiano fue desarrollado, Cadava lee la teoría de la historia del filósofo alemán como un estado de emergencia, una alarma perpetua que corresponde también al hecho fotográfico: “Escritas desde la perspectiva del desastre y la catástrofe, las tesis son tomas histórico-biográficas de una cámara secuencial que muestran retrospectivamente la preocupación de Benjamin (...) sobre la complicidad entre la estética ideológica y la estetización fascista de la política y la guerra”<sup>8</sup>.

6 Ver, por ejemplo: Adorno, Th. / Horkheimer, M.: *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta: Madrid, 2009.

7 Cadava, Eduardo. *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton University Press: Princeton, New Jersey, 1997.

8 “Written from the perspective of disaster and catastrophe, the theses are a historico-biographical time-lapse camera that flashes back across Benjamin’s concern (...) over the complicity between aesthetic ideology and the fascist aestheticization of politics and war”. *Íd.*, p. 3 (Traducción del autor).

Cadava entiende que la fotografía contiene un declive estructural: más allá de su retrato de un momento en un proceso temporal, la fotografía indica una diferencia elemental que la separa de la reproducción mimética, que recuerda al “ya no” de Roland Barthes: la fotografía es una memoria imposible; el olvido está inserto en cada fotografía misma<sup>9</sup>.

La historia material que inaugura la fotografía pone en movimiento una experiencia de la historia nueva, original en cada nuevo presente: su tempo secuencial crea una historia que acontece, una eventual que hace añicos en su propia formulación el continuo de la historia. Para explicar este planteamiento, Cadava introduce una cita del historiador francés Jean-Luc Nancy: “El trabajo del historiador –que nunca es un trabajo de memoria– es un trabajo de representación en muchos sentidos, pero es representación con respecto a algo que no es representable y que es la historia misma. La historia es irrepresentable, no en el sentido de que hubiese alguna presencia oculta detrás de la representación, sino porque es el *venir* a la presencia, como acontecimiento”<sup>10</sup>. Como Benjamin insistía en sus tesis: “La historia es, en sentido estricto, una imagen de la memoria involuntaria, una imagen que le acontece súbitamente al sujeto de la historia en el momento de peligro”<sup>11</sup>. Las imágenes de esta exposición introducen esa dialéctica de la historia: por un lado el presente mismo, una emergencia; por otro, los paisajes de un pasado de consumo o explotación, y los residuos documentales de los modos de vida que son su consecuencia. En su sucesión, estas imágenes también encadenan acontecimientos que hacen venir el presente de la historia: no vivirla, sino detectarla en su representación, como una imagen ya construida en una memoria que ya no sabemos si es nuestra pero es compartida.

## EL MARCO DE LA MEMORIA

Cuando la fotografía se revela devuelve como un espejo retardado la realidad que alguien vio frente a la cámara. Pero es sabido que una vez que contemplamos una fotografía, por ejemplo, de un acontecimiento vital, es difícil recordar el hecho en sí de otro modo que no sea por su imagen fotográfica congelada. Si lo real se vuelve fotografía es a través del filtro de la memoria, de una doble acción por parte

<sup>9</sup> *Íd.*, p. 15. (Trad. del autor).

<sup>10</sup> “The historian’s work –which is never a work of memory– is a work of representation in many senses, but it is representation with respect to something that is not representable, and that is history itself. History is unrepresentable, not in the sense that it would be some presence hidden behind the representation, but because it is the *coming* into presence, as event”. *Íd.*, p. 63. (Traducción del autor).

<sup>11</sup> “History in the strict sense is an image from involuntary memory, an image which suddenly occurs to the subject of history in the moment of danger”. Citado Cadava, E: *Op. cit.*, p. 85. (Trad. del autor). (Traducción del autor).

del fotógrafo y del espectador. Dos o más sujetos construyen una memoria, una historia común, con la fotografía.

Walter Benjamin afirmaba que escribir historia significa citar la historia. La técnica fotográfica es citacional: cita aspectos de lo real enmarcados en su campo de visión. La fotografía es una técnica de inscripción material de la memoria. La fotografía es una memoria imposible, también, porque es compartida socialmente tan sólo en su recepción; el olvido está inscrito en la imagen fotográfica como con la lógica misma del recuerdo, destinado a ser perdido. Si Cadava recuerda cómo la historia se inauguró con la fotografía misma, el cuestionamiento del régimen fotográfico de lo real fue paralelo a la obsesión por la memoria involuntaria.

Una selección de fotografías es una cadena de acontecimientos, un ejercicio de historia materialista. Sin duda pudiese parecer que esto es siempre un potencial de la imagen fotográfica, cuya tecnología es al tiempo obsolescencia y atavismo, y nada particular de unas imágenes concretas. Codificada desde la retórica –como Roux intuyó–, la fotografía es siempre un ejercicio lingüístico de sinécdoque: la *imago*, la sombra, la representación por el objeto, el fantasma por la cosa, la ausencia por la presencia.

Al profundizar sobre sus implicaciones psicológicas, la fotografía pone en primer plano una temporalidad dislocada: la de la diferencia entre el aquí y el ahora de quién mira y el allí y entonces del instante fotográfico; una temporalidad negociada. Para el historiador de la cultura visual, Norman Bryson, por estas condiciones propias, la fotografía ayuda a encarnar la mirada, a devolverle un cuerpo entero a la visión euclidiana, pues conserva “la temporalidad deíctica de todo mirar”<sup>12</sup>. La contingencia de la deixis, la posibilidad fenomenológica de vivir la imagen en un tiempo, ha sido tradicionalmente negada por la producción de imágenes de occidente. Es en el doble intervalo fotográfico entre el tiempo aquel y el ahora y entre el aquello mostrado y lo que se recuerda se da la posibilidad de la encarnación como un devenir público. Como una fotografía-recuerdo hecha para uno mismo, pero que vista por otros colabora en la fabricación de una memoria colectiva emocional que resitúa las posibilidades de subjetivación. La memoria involuntaria, despertada por lo fotográfico, encarna porque provoca que el devenir histórico *venga* como acontecimiento. Es aquí donde podemos aspirar a explicar

<sup>12</sup> Ver: Jay, M.: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London, 1994.

la fotografía como una tecnología de la memoria, del pensamiento, que comunica sobre lo escrito. La fotografía ha devenido un problema tal de representación que se ha convertido en el topos del cuestionamiento en la literatura y en la escritura misma de los géneros literarios que, como la ekphrasis, tengan que ver con formular el mundo más allá de las palabras, de comunicar una experiencia vivida más allá de contada, en un instante de lo real cierto y anterior.

## EL MARCO DE LA EXPERIENCIA

Al tomar la memoria involuntaria como una razón histórica que entrelaza la fotografía y la propia tecnología del conocimiento del pasado, es necesario remontarse a la obra de Marcel Proust<sup>13</sup>. Más allá de la conocida temporalidad de su escritura, su mayor aportación a la comprensión de la nueva modalidad de la fruición en la era de la reproductibilidad técnica es convertir el texto en “telescopio psíquico para una *astronomía apasionada*“, en palabras de Gilles Deleuze<sup>14</sup>. O, en las de Proust: “En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo”<sup>15</sup>. Proust reclamaba el derecho de volverse un lector cualquiera de su propia escritura; soñaba con esa posibilidad de ser su lector y completar la obra que él tan sólo había comenzado, una auténtica declaración sobre la capacidad de producción de subjetividad que el ejercicio de lectura contiene en sí mismo.

Benjamin inició *La obra de los pasajes* con Franz Hessel, con quien había trabajado como traductor de Proust al alemán. En una de las acotaciones, explica cómo su método es indisoluble del proyecto moderno: “El método de este proyecto: el montaje literario. No es preciso decir nada. Tan sólo mostrar”. A mediados de 1930 Benjamin decide incorporar imágenes al *Passagenarbeit*, como “una suerte de álbum”<sup>16</sup>. Esta asociación visual, que contenía desde anuncios a fotografías de Brassai debe relacionarse con la sensibilidad surrealista que Benjamin reivindicaba. Las analogías multiplican los roces, los sentidos, no existe legibilidad única; el montaje posibilita una apertura que es temporalidad actualizada.

13 Debo a los seminarios de Julia Kristeva en la Universidad de Paris Diderot – Paris VII anteponer al escritor al filósofo que organizó sus planteamientos experienciales, es decir: plantear a Proust como filósofo y a Merleau-Ponty, codificador filosófico de la memoria involuntaria, como un lector de Proust.

14 Deleuze, G.: *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1972. P. 150.

15 Proust, M.: *En busca del tiempo perdido*. 7. *El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza, 2000. P. 263.

16 Buck-Morss, S.: *Dialéctica de la mirada*. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes. Madrid: Visor, 2001. P. 88.

*La obra de los pasajes* es como una enorme estructura alegórica, que en las ruinas de su interior expande su sentido; el sentido que le queremos hacer decir desde el presente. A su vez esta presentación de restos, este materialismo, sirve para poner al presente en un estado crítico. Benjamin esperaba que el lector construyese el significado de su obra o, más bien, que despertase a él. Cuando introduce su trabajo, escribe: “Lo que sigue es un experimento en la técnica del despertar. Un intento de tomar conciencia del giro –Copernicano- del recuerdo”<sup>17</sup>. Para ello, en vez de realizar una redacción histórica al uso, recurre a la fórmula de los cuentos de hadas. El psicoanálisis nos ha enseñado que los cuentos de hadas son esos lugares donde los niños aprenden el verdadero lugar del lenguaje en la construcción de lo real<sup>18</sup>. Al principio Benjamin tituló su obra: “Una escena dialéctica encantada”. El lector fue concebido como una Bella Durmiente que pudiese “liberar los inmensos poderes de la historia que yacen dormidos en el había una vez... de la clásica narración histórica”. La lectura de la obra colocaría al receptor en el papel del actor: “El despertar es la forma ejemplar de la memoria – aquella ocasión en la que tenemos éxito al recordar lo que está más cerca, lo más obvio para la vida (en el yo)”<sup>19</sup>. La narración desvelada entre líneas provocaría una vivencia de la actualidad histórica narrada. La lectura como acontecimiento se produce precisamente en esa colisión entre los textos que provoca el acto mismo de leer.

## EL MARCO DEL AFECTO

Como Sebald, el propio Benjamin era un coleccionista. Gershom Scholem, estudioso de la mística judía, escribió acerca de la intimidad de su amigo Benjamin con las cosas que poseía: “A lo largo de todas las épocas en que le he conocido siempre gustó de mostrar tales objetos al visitante, dárseles a tocar y entregarse a toda clase de comentarios, como fantaseando a la manera de un pianista”<sup>20</sup>. La posesión es un modo de legibilidad, es el sentido para lo igual en el mundo. Coleccionar “es el canon de la *mémoire involontaire*”<sup>21</sup>. Continuaba Benjamin: “Coleccionar es una forma de memoria práctica, y de todas las manifestaciones profanas de la penetración de lo que ha sido (de todas las manifestaciones profanas de la cercanía) es la más comprometida”<sup>22</sup>.

17 Benjamin, W.: *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts, and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. K1, 1. (Trad. del autor).

18 Bruno Bettelheim lo desarrollaría en su obra *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Estamos en deuda aquí con la visión de Freud como filólogo o, más bien, teórico del lenguaje, que Harold Bloom ha popularizado.

19 Benjamin, W.: Op. cit., K1, 1. (Trad. del autor).

20 Scholem, G.: *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Barcelona: Península, 1987.

21 “Is the canon of the *mémoire involontaire*”. Benjamin, W.: *The arcades project*. Cambridge, Massachusetts, and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999. P. 211. (Trad. del autor).

22 Collecting is a form of practical memory, and of all the profane manifestations of the penetration of “what has been” (of all the profane manifestations of “nearness”) it is the most binding”. *Id.*, p. 883 (Trad. del autor).

El filósofo alemán hablaba de cercanía. La cercanía del tener es una cercanía afectiva. Siempre que se habla de coleccionar, se identifica con una pasión, con un impulso emocional. Sin duda eso es central en la composición de una colección. Roland Barthes escribía: “¿Cuál es el efecto del afecto? Otorga sentido. Es un creador estructural, un semioteta, un logoteta. (...) Como acontecimiento, el Amor es un marcador: crea un espacio de sentido (nuevo)”<sup>23</sup>. Es ese afecto el que construye la acotación de la historia que constituye una colección, que establece la selección de una colección hecha pública por un comisario, que constituye a su vez el encuadramiento teórico que le aporta un escrito en un catálogo. ¿En el interior de ese sistema relacional y político que Azoulay llamaba contrato social de la fotografía, es de algún modo la afección el lazo significativo que funda la responsabilidad de las tres partes? ¿O es que la fotografía deviene inevitablemente representación del pensamiento por, ya no inducir un estado emocional, sino por constituirse en modalidad afectiva en sí misma?

Un personaje cercano a Proust, el barón Robert de Montesquiou, uno de los modelos del barón de Charlus de *En busca del tiempo perdido*, propuso que la fotografía era un “miroir qui se souvient”, un espejo que se acuerda. La frase, aún escrita como propia, es prestada del escritor Edmond About, cuando se refería al daguerrotipo: de nuevo aquel primer tiempo de la fotografía en el que la ella era en el imaginario una forma de conciencia. El fotógrafo Brassai escribió al final de su vida una obra sobre la relación entre Marcel Proust y la fotografía<sup>24</sup>. Brassai se fijó en cómo Proust coleccionaba las fotos de amigos, familiares, personajes famosos de su tiempo... Una de ellas se la regaló Edgard Aubert, un joven suizo del que Proust, a sus veintidós años, estaba enamorado y que moriría unos pocos meses después. En el dorso, Aubert le había escrito una dedicatoria, de nuevo prestada, que retomaba unos versos del poeta prerrafaelista inglés Dante Gabriel Rossetti: “Mira mi rostro; mi nombre quizá haya existido; también me llaman Ya no, Demasiado tarde, Adiós”<sup>25</sup>.

23 Barthes, R.: *El discurso amoroso. Seminario en la École des hautes études en sciences sociales 1974-1976. Seguido de Fragmentos de un discurso amoroso (textos inéditos)*. Paidós: Madrid, 2011. P. 102.

24 Brassai. *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard: Paris, 1997. (Trad. del autor).

25 «Look at my face; my name is might have been; I am also called No more, Too late, Farewell». *Íd.*,

Esta dedicatoria contiene a la fotografía, la relación responsable de quien otorga el retrato, el lapso entre los tiempos de lectura y la producción de una memoria visual suplementaria, la posibilidad de cuestionar la propia representación y, sobre todo, el acompañamiento de dos modalidades de textos prestados. Entre la cita de la imagen y la cita literaria y en el pacto emocional que se establece en su entrega, está el emplazamiento de este texto y también su compromiso: una posición afectiva, crítica, nemotécnica y experiencial, intercambiable con la del espectador entre este texto y la fotografía.

























Yellow and Charcoal "Two Home Home", Staten Island, NYC | 1978 | Dan Graham







*Trailer Park near Ocean, Berrick Tweed, England*

*Dan Graham 1996*











































































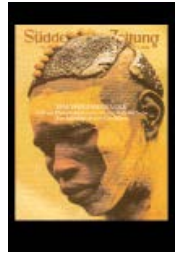




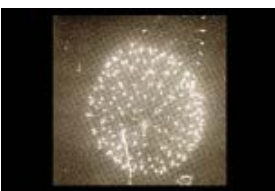
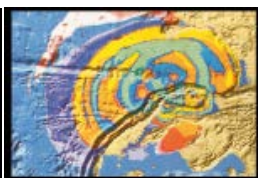
























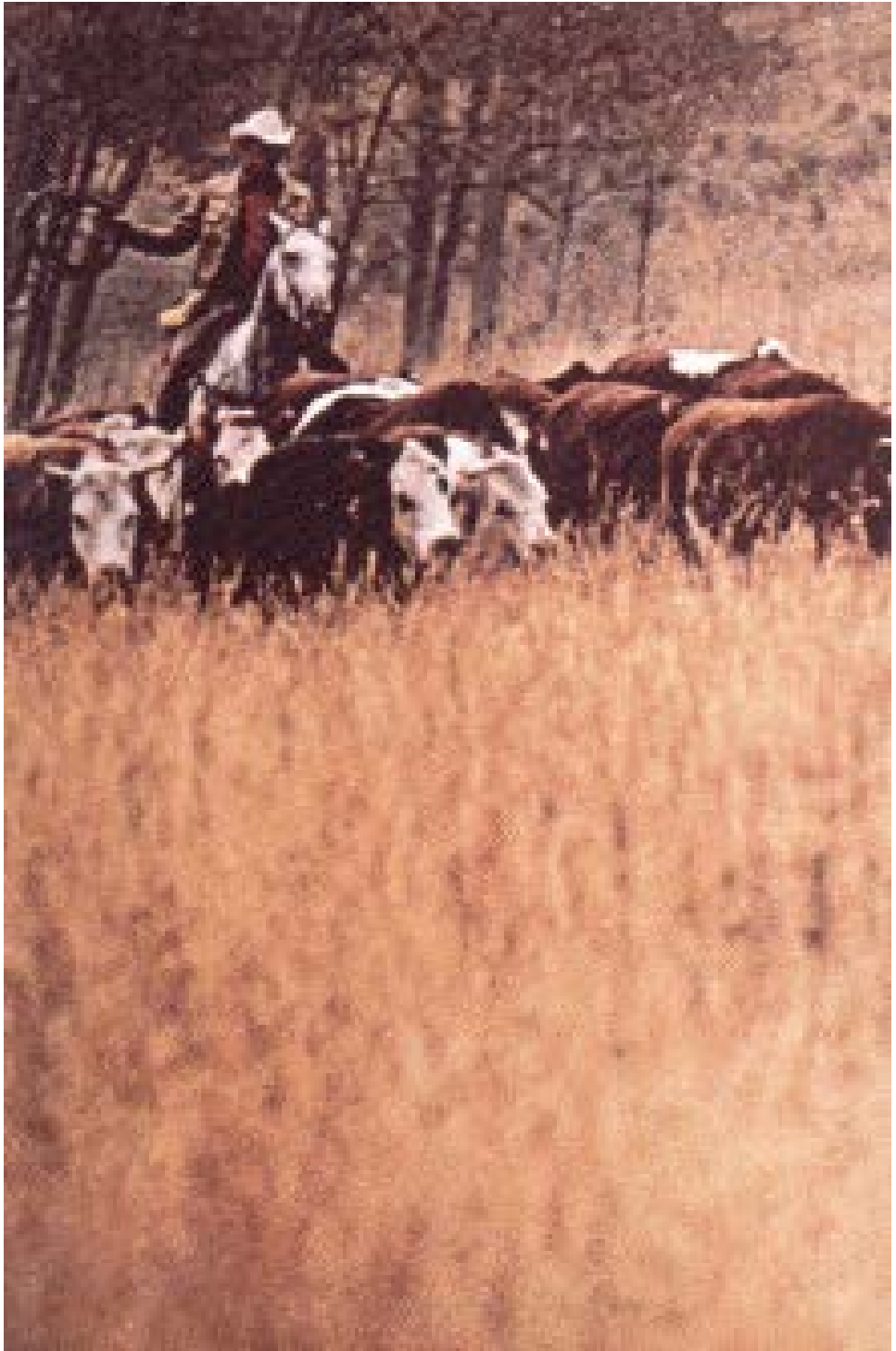


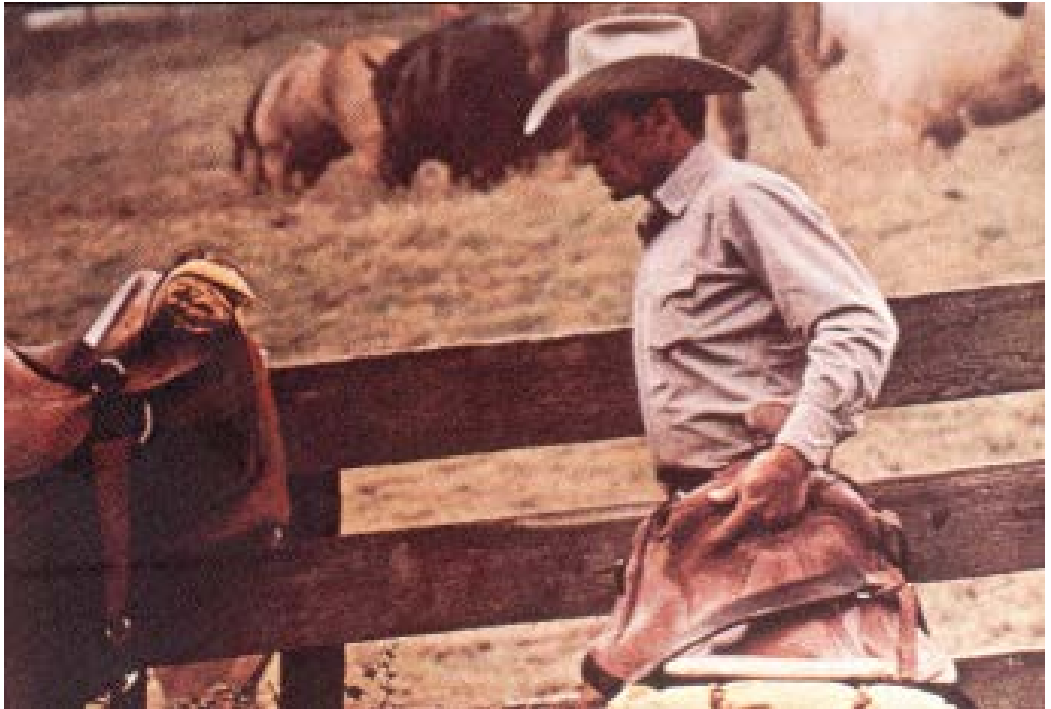


























































































































You don't love me  
You've never  
loved me!  
When have you ever  
loved me?  
When have you ever  
given a shit  
about me?!





**What an idiot!  
What an idiot  
you are!  
What an utterly  
useless idiot  
you are!**



**Oh God, I'm sorry  
I'm so sorry  
I'm so very sorry  
I didn't mean it  
Oh God, I'm sorry  
I didn't mean it  
I'm so sorry**



What is it  
Daddy?  
What's the matter  
Daddy?  
What is it  
Daddy?  
Daddy  
what is it?

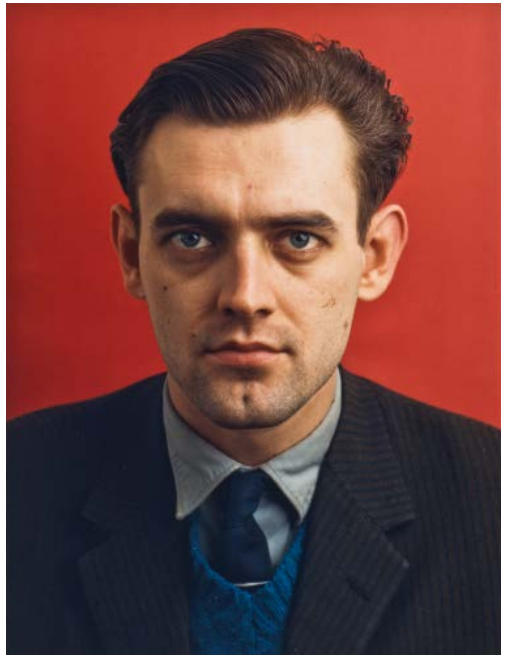




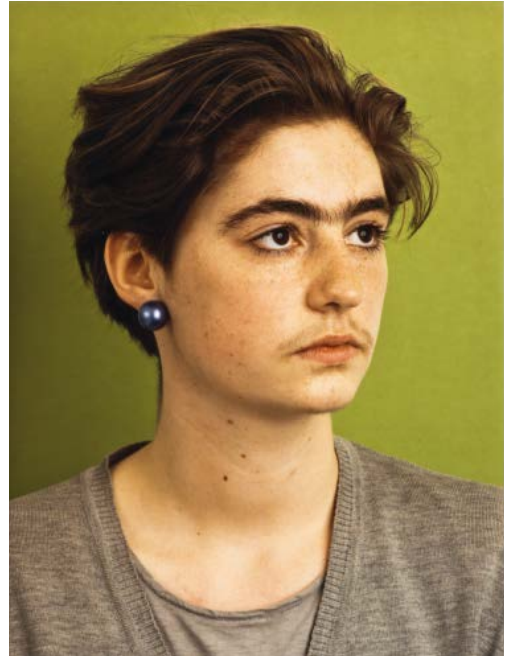
























## Índice de autores

Gabriele Basilico | 120-121

*Beirut*, 1991

Gelatina de plata

Copia de época, 100 x 122 cm

*Bilbao*, 1993

Gelatina de plata

Copia de época, 100 x 122 cm

Bernd & Hilla Becher | 111

*Cooling Towers #283*, 1991

[Torres de refrigeración,  
nº 283], 1991

Gelatina de plata. Copia de época  
40,5 x 31 cm cada una

Sergio Belinchón | 94-95

*Space I (Mahnmal)*, 2003

[Espacio I], 2003

Copia cromogénica

Ed. 3/3 de época, 180 x 240 cm

DVD 2', 33"

Bleda y Rosa | 92-93

*Muralla Sureste. Ayora*, 1998

Serie: Ciudades. Copia de época

Copia cromogénica

130 x 152 cm

*Muralla Noreste. Ayora*, 1997

Serie: Ciudades. Copia de época

Copia cromogénica, 130 x 152 cm

Iñaki Bonillas | 40-43

*Little History Of Photography*,  
2003

[Pequeña historia de  
la Fotografía], 2003

30 cajas de luz con 21

diapositivas cada una

Obra única

Brassaï | 110

*Les lézardes*, 1931-1933

[Las grietas], 1931-1933

Gelatina de plata

Copia de época, 17 x 27,7 cm

Edward Burtynsky | 21-23

*Old Factories #1, #9 y #5*, 2005

[Viejas fábricas, nº 1, nº 9 y nº  
5], 2005

Copias cromogénicas. Ed. 1/9  
de época, 99,06 x 124,46 cm

Vincenzo Castella | 67-69

*Rimini, Giardino Segreto*,

#1, #4 y #5, 1985

[Rimini, jardín secreto,  
nº1, nº4 y nº5], 1985

Polaroids

20 x 27 cm cada una

Chen Chieh-Jen | 106-107

*Factory*, 2003

[Factoría], 2003

Copias cromogénicas

Ed. 2/8 de época

83 x 110 cm cada una

Stéphane Couturier | 25

*Edouard VII, Paris 9*, 1998

Copia cromogénica. Ed. 2/8

de época, 100 x 100 cm

Patricia Dauder | 64-65

*Prensa I*, 2005

80 diapositivas en proyección

Ed. 2/3

JH Engström | 38-39

*Trying To Dance*, 1990-2004

[Serie: 'Intentando bailar'],

1990-2004

Copias cromogénicas de época  
50 x 60 cm cada una

Jean-Louis Garnell | 55-57

*Désordre*, 1988

[Desorden], 1988

Copias cromogénicas

Ed. 2/5 de época

80 x 100 cm cada una

Dan Graham | 28-29

*Yellow & Charcoal "Two Home*

*Home", Staten Island, NYC*, 1978

*Corner Luncheonette, Staten Island,*  
*NYC*, 1967

Copia cromogénica de época

79,2 x 60 cm

*Trailer Park Near Ocean, Berrick*

*Tweed, England*, 1996

*"Two Home Home", "Split Level",*

*Jersey City*, 1966

Copia cromogénica de época

79 x 60 cm

Paul Graham | 102-103

*Untitled #41 (New York)*, 2002

Serie: 'American Night' ['Noche  
americana']

Lightjet endura

Copia cromogénica

Ed. 2/3 de época, 189 x 239 cm

*Untitled #38 (New York)*, 2002  
Serie: 'American Night' ['Noche americana']  
Lightjet endura. Copia cromogénica. Ed. 2/3 de época  
189 x 239 cm

Candida Höfer | 49  
*Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck I*, 2004  
Copia cromogénica  
Ed. 3/6 de época  
190,5 x 154 cm

Evelyn Hofer | 46-47  
*Coney Island, New York*, 1965  
Dye transfer. Copia de época  
33,9 x 25,8 cm  
*Little Italy, Mulberry Street, New York*, 1965  
Dye transfer. Copia de época  
35,5 x 28,2 cm

Marine Hugonier | 70-71  
*Towards Tomorrow*, 2001  
[Hacia el mañana], 2001  
Impresiones lambda  
Ed. 6/6 de época + 2 ap  
41,6 x 69,7 cm cada una

Dorothea Lange | 109  
*That Solitary Man*, ca. 1930  
[Aquel hombre solitario], ca. 1930  
Gelatina de plata. Copia de época  
25,1 x 20,2 cm

Helen Levitt | 114-119  
*Street Scenes*, ca. 1939  
[Escenas callejeras], ca. 1939  
Gelatina de plata  
Copias de época  
6 primeras pruebas de la autora  
12,7 x 7,62 cm cada una

Mark Lewis | 104-105  
*Centrale*, 1999  
Film de 35 mm transferido a DVD. Ed. 1/3  
4 minutos (en bucle)

Ken Lum | 124-127  
*You Don't Love Me*, 1994  
[No me quieres], 1994  
Copia cromogénica  
Ed. de 4 de época  
183 x 244 cm

*What An Idiot!*, 2006  
[¿Qué idiota!], 2006  
Copia cromogénica  
Ed. de 4 de época  
183 x 243,5 cm  
*Oh God, I'm Sorry*, 1993  
[Dios mío, lo siento], 1993  
Copia cromogénica  
Ed. de 4 de época  
182,88 x 243,84 cm

*What Is It Daddy?*, 1994  
[¿Qué pasa, papá?], 1994  
Copia cromogénica  
Ed. de 4 de época  
183 x 244 cm

Antoni Muntadas | 73  
*On Translation: On View*, 2003  
Vídeo, 8 minutos. Ed. 5/6

Erwin Olaf | 128-131  
*The Boardroom*, 2005  
[La sala de reuniones], 2005  
Serie: 'Rain' ['Lluvia']. Impresión lambda. Ed. Ap1 de época  
120 x 170 cm

*The Hairdressers*, 2004  
[La peluquería], 2004  
Serie: 'Rain' ['Lluvia']. Impresión lambda. Ed. 1/7 de época  
120 x 170 cm

*The Kitchen*, 2005  
[La cocina], 2005  
Serie: 'Hope'. Impresión lambda. Ed. 2/10 de época  
120 x 170 cm

*The Dancing School*, 2005  
[La academia de baile], 2005  
Serie: 'Rain' ['Lluvia']. Impresión lambda. Ed. Ap2 de época  
120 x 170 cm

Gabriel Orozco | 52-53  
*Matches*, 2004  
[Cerillas], 2004  
Copia cromogénica  
Ed. 5/5 de época, 40 x 50 cm

*Philips' Bulbs*, 1997  
[Bombillas Philips], 1997  
Copia cromogénica  
Ed. 1/2 de época + Ap  
40 x 50 cm

Perejaume | **48**

*Exposició a la llum d'una part del fons del Museu d'Art Modern, Barcelona, 30 mars, 1998*

[Exposición a la luz de la luna de una parte de los fondos del Museo de Arte Moderno, Barcelona, 30 de marzo], 1998  
Copia cromogénica  
Ed 1/2 de época, 107 x 166 cm

Sigmar Polke | **101**

*Pakistan, 1974*  
[Pakistán], 1974  
Gelatina de plata. Copia de época, fotografía retocada por el artista  
83 x 84 cm

Richard Prince | **75-86**

*Cowboys & Girlfriends, 1992*  
[Vaqueros y Novias], 1992  
Serie completa. Ektacolour  
Ed nº 26 de época  
51 x 61 cm cada una

Josep Renau | **112-113**

*Los 10 mandamientos, 1934*  
Serie de 10 fotomontajes de época publicados como encartes en la revista 'Estudios'  
32,2 x 23 cm cada uno

Jorge Ribalta | **72**

*#549, 1998*  
Copia cromogénica de época  
90 x 140 cm

Xavier Ribas | **59-63**

*Serie 'Domingos/Espacios Marginales', Barcelona, 1994-1997*  
Copias cromogénicas  
Ed. 3/6 de época  
120 x 140 cm cada una

Rax Rinnekangas | **96-99**

*Zerkalo (Espejo ruso), 2002/1993*  
Impresiones sobre lona  
Medidas variables

Georges Rousse | **24**

*Argentan, Maison de Fernand Léger, 1998*  
Cibachrome. Ed. 1/3 de época  
165 x 125 cm

Thomas Ruff | **132-133**

*Porträts, 1981-1998*  
Copias cromogénicas de época  
40,5 x 33,5 cm cada una  
*Interieurs (1979-1983) | 30-37*  
[Interiores](1979-1983)  
Copias cromogénicas de época  
20,5 x 27,5 cm cada una

August Sander | **108**

*Revolutionäre, 1929*  
[Revolucionarios], 1929  
Gelatina de plata  
Copia de época, 26 x 21 cm

Stephen Shore | **45**

*Sugar Bowl Restaurant, Gaylord, Michigan, (7/7/1973), 2000*  
Copia cromogénica  
Ed. 4/8 de época, 51 x 61 cm

Beat Streuli | **135-137**

*8th Ave/35th St, 02, (63/17), 2003*  
*New York (53/02), 2000-2001*  
*8th Ave/35th St, 02, (63/15), 2003*  
Copias cromogénicas  
Ed. de 3 de época  
151 x 201 cm cada una

Thomas Struth | **122-123**

*Calle de Montello, Castello, Venezia, 1990*  
Gelatina de plata  
Copia de época, 46 x 56 cm  
*Place Wappers, Bruxelles, 1980*  
Gelatina de plata  
Copia de época, 37,2 x 52,3 cm

Frank Thiel | **26**

*Stadt 2/80 (Berlin), 2003*  
[Ciudad 2/80 (Berlín)], 2003  
Copia cromogénica  
Ed. 1/4 de época, 175 x 234 cm

Wolfgang Tillmans | **50-51**

*Untitled (Jam), 2003*  
[Sin título (Mermelada)], 2003  
Copia cromogénica  
Ed. 3/3 de época, 51 x 61 cm  
*Summer Still Life, 1995*  
[Bodegón de verano], 1995  
Copia cromogénica  
Ed. 3/3 de época, 51 x 61 cm



*Freischwimmer 34*, 2004 | **88-90**

*Freischwimmer 11*, 2004

*Freischwimmer 78*, 2004

Copias cromogénicas

Piezas únicas + 1pa

240 x 180 cm cada una

Jeff Wall | 100

*Man In The Street*, 1995

[Hombre en la calle], 1995

Caja de luz. Ed 3/3 de época

Imagen: 53 x 132 cm





## **CABILDO INSULAR DE TENERIFE**

### **Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife**

Ricardo Melchior Navarro

### **Director Insular de Cultura y Patrimonio Histórico**

Cristóbal de la Rosa Croissier

## **TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES**

### **Consejo de Administración**

#### **Presidente**

Ricardo Melchior Navarro

#### **Vicepresidente**

Cristóbal de la Rosa Croissier

#### **Secretario**

Jose Antonio Duque Díaz

#### **Vocales**

Olga Barrera Trujillo

Amaya Conde Martínez

Miguel Angel Díaz Llanos Cánovas

Carmen Delia Herrera Priano

Virgilio Gutiérrez Herreros

María Isabel Navarro Segura

Ofelia Reyes Miranda

José Luis Rivero Plasencia

#### **Dirección artística**

#### **Conservador Jefe del Departamento de Colección**

Isidro Hernández Gutiérrez

#### **Conservadora Jefa del Departamento de**

#### **Exposiciones Temporales**

Yolanda Peralta Sierra

#### **Director del Centro de Fotografía Isla de Tenerife,**

#### **CFIT**

Antonio Vela de la Torre

#### **Gerente**

Ignacio Domínguez Paniagua

#### **Jefe del Departamento de Actividades y Audiovisuales**

Emilio Ramal Soriano

#### **Jefa del Departamento de Producción**

Estíbaliz Pérez García

#### **Coordinadora del Departamento de Educación**

Paloma Tudela Caño

#### **Coordinadora de la Colección**

María Dolores Barrena Delgado

#### **Diseño gráfico**

Cristina Saavedra

Lars Amundsen

#### **Director de Mantenimiento**

Ignacio Faura Sánchez

#### **Jefe de Mantenimiento**

Francisco Cuadrado Rodríguez

#### **Departamento Administrativo CFIT**

Rosa M<sup>a</sup> Hernández Suárez

#### **Departamento Técnico CFIT**

Emilio Prieto Pérez

## **EXPOSICIÓN**

### **Comisariado**

Carles Guerra

### **Coordinación**

Antonio Vela de la Torre  
Fundación COFF

### **Gestión**

Rosa M<sup>a</sup> Hernández Suárez

### **Conservación de la Colección**

Isidro Hernández Gutiérrez

### **Documentación e imagen**

Sara Lima Lima  
Marta Fuentes Salas

### **Producción**

Estíbaliz Pérez García

### **Registro**

María Dolores Barrena Delgado

### **Montaje**

Juan Pedro Ayala  
José A. Delgado Domínguez  
Emilio Prieto Pérez (CFIT)

### **Restauración**

Fernanda Guitián (Cúrcuma S.L.)

### **Educación**

Paloma Tudela Caño  
Alejandra Arbizu  
Isabel Díaz Pérez

### **Comunicación**

Mayte Méndez Palomares  
Eugenio Vera Cano

### **Instalaciones y asistencia en sala**

Ignacio Faura Sánchez  
Francisco Cuadrado Rodríguez

### **Seguros**

Aón Gil y Carvajal

## **CATÁLOGO**

### **Edita**

TEA Tenerife Espacio de las Artes

### **Coordinación**

Centro de Fotografía “Isla de Tenerife”  
Fundación COFF

### **Textos**

Manuel Segade

### **Información e imagen**

Sara Lima Lima  
Marta Fuentes Salas

### **Diseño gráfico**

Cristina Saavedra  
Lars Petter Amundsen  
Ana Osa

### **Impresión**

Gráficas Sabater  
© TEA Tenerife Espacio de las Artes  
© De los textos y fotografías: sus autores

**ISBN:** 978-84-937979-5-9

**Depósito legal:** TF 528-2012



**hó**  
Alhóndiga Bilbao

TEA  
tenerife espacio de Las artes

