

Ulf Saupe

Inmediación

Centro Atlántico de Arte Moderno - CAAM
Sala San Antonio Abad
Las Palmas de Gran Canaria
16 de marzo - 9 de julio de 2023



COMISARIO
Fernando Castro Flórez



Dentro del estudio / Inside the studio, 2022
Una película de / A film by Horst Brandenburg & Benjamin Wistorf
Traducción / Translation Beatriz Sánchez
7' 29"

Orlando Britto Jinorio

Presentación 6

Presentation 8

Fernando Castro Flórez

Territorio enigmático 14

Enigmatic territory 38

Carmen Dalmau Bejarano

La sombra iluminada 62

The illuminated shadow 75

Elizabeth Cronin

**Transforming Elements:
The Photography of Ulf Saupe** 97

**Transformando elementos:
la fotografía de Ulf Saupe** 113

Katharina M. Fackler

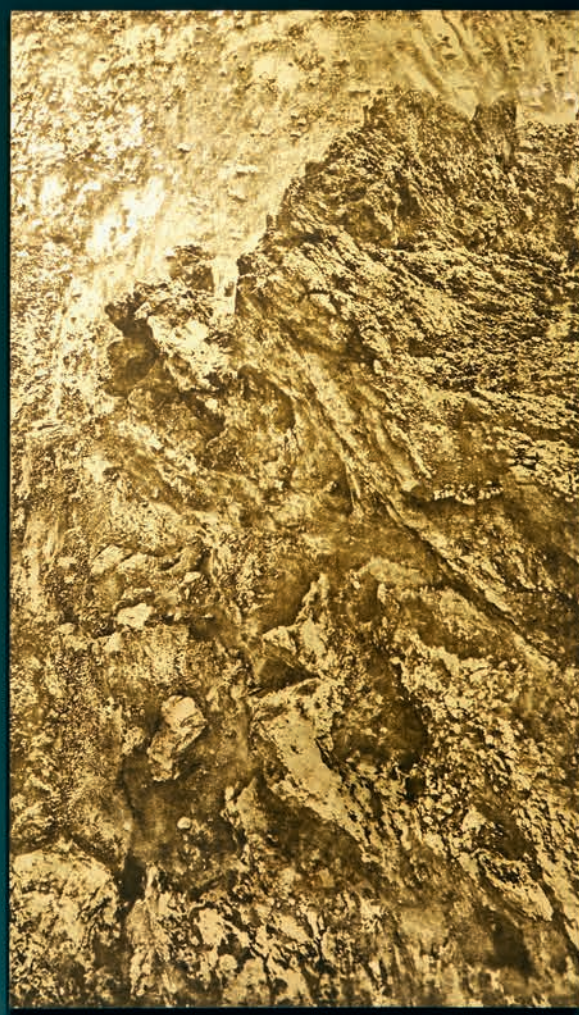
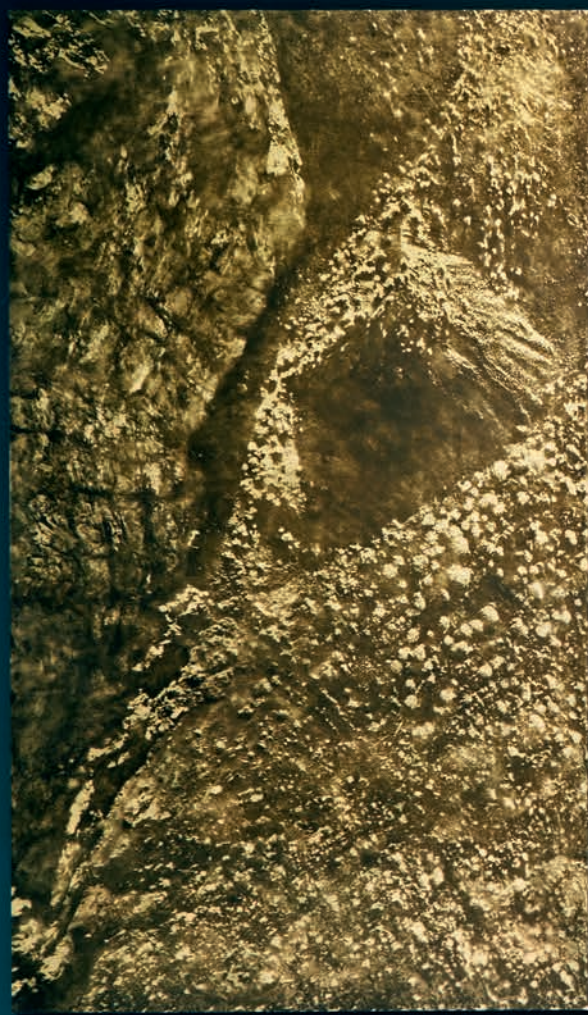
Elemental Engagements 136

Compromisos elementales 150

Biografías / Biographies 166

Índice de obras / Works index 169

**Créditos y agradecimientos /
Credits and acknowledgements** 174



Desde que tuve la oportunidad de conocer en Madrid y luego coincidir con el artista Ulf Saupe en Berlín, hubo dos cosas que me llamaron poderosamente la atención, su fascinación y altísimo conocimiento de la historia y la técnica de la fotografía analógica y su natural irradiación en la comunidad joven artística canaria en ambas ciudades.

En Berlín hemos concurrido en diferentes ocasiones; bien porque estaba de paso preparando algún proyecto y deseaba quedar con él y ponerme así al día de las pulsiones artísticas y culturales de la ciudad, o bien porque pretendía quedar en su estudio y disfrutar viendo sus últimos trabajos, sus procesos analógicos en directo, con la finalidad de invitarle a algún proyecto expositivo, como así fue en el año 2008 para la exposición colectiva que tuve la oportunidad de comisariar en el Centro de Arte La Regenta de Las Palmas de Gran Canaria bajo el nombre de *Distrito Regenta*, hace ahora ya quince años. Ulf Saupe diseñó allí una instalación, una gran cámara con la que fotografiaba en gran formato y en proceso analógico a personas del contexto, entorno de La Regenta y los visitantes.

En el trabajo de Ulf Saupe se da esa conjunción digamos necesaria para generar obras de arte de alta calidad, profundidad conceptual y una técnica depurada de acabados exquisitos. La gran mayoría de las personas que visitan sus exposiciones y observan sus fotografías no se quedan indiferentes. Las imágenes generadas por el artista sorprenden y llevan al espectador a pararse un tiempo ante ellas, acercarse y alejarse, quedar atrapados tanto en la fuerza como en la sutileza de sus imágenes, y preguntarse igualmente cómo han sido elaboradas a nivel técnico.

Así ocurre en esta exposición de Saupe para el espacio de San Antonio Abad-CAAM, *Inmediación*, un neologismo que aúna el presente, la inmediatez, con la mediación de la fotografía o el sistema de representación fotográfico. En una parte importante de las diferentes series presentadas la ceniza volcánica de la última erupción en la isla de

La Palma se convierte en un componente matérico esencial de sus fotogramas de gran formato, otorgando una dimensión pictórica a sus fotografías.

Su conocimiento del territorio de las islas Canarias le ha llevado a incorporar esta serie de obras sobre las texturas volcánicas, anclando así conceptual y emocionalmente su proyecto a nuestras —sus— islas.

Esta exposición ha contado con el comisariado de Fernando Castro Flórez, todo un honor para el CAAM, fruto de un enriquecedor diálogo y transferencias con el artista Ulf Saupe desde su primer y extenso encuentro en el taller montado por el propio artista en nuestra ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, lo que le permitió observar de primera mano el trabajo fundamental fotográfico artesano en gran formato de Saupe.

Junto a nuestro más sincero agradecimiento a Ulf Saupe y Fernando Castro Flórez, deseamos igualmente hacerlo extensivo a las autorías de los textos de este catálogo: Katharina M. Fackler, Carmen Dalmau y Elizabeth Cronin, e igualmente a Mari Carmen Rodríguez, coordinadora de esta exposición y a Isabel Corral, responsable del montaje. A todo el personal profesional y técnico del CAAM, y a todas las personas que han hecho posible este proyecto, muchas gracias.

Orlando Britto Jinorio
Director del CAAM

Having first met the artist Ulf Saupe in Madrid and then later in Berlin, I was struck by two things: His considerable knowledge and fascination for the history and technique of analog photography and its natural influence on the young Canarian artistic community in both cities.

We've met in Berlin on a few different occasions; once because I was in the process of preparing a project and I wanted to get an idea from him on artistic and cultural impulses of the city. On each other occasion we've met in his studio and I have enjoyed seeing his latest works and witnessing his analog processes, with the aim of inviting him to participate in an exhibition that I had the opportunity to curate at the Art Center La Regenta of Las Palmas de Gran Canaria, named Regenta District in 2008, now fifteen years ago. For the exhibition, Ulf Saupe designed a huge camera installation and photographed people and visitors from the region of La Regenta, using a large format analog process.

I have always found that Ulf Saupe's work has a kind of conjunction that allows him to generate high-quality art, conceptual depth, and a refined technique with exquisite finishes. The vast majority of people who visit his exhibitions and observe his photographs cannot fail to remain indifferent. The images the artist creates are surprising, compelling the viewer to stand in front of them for a while, to get closer and step away, entranced by both the strength and subtlety of his images and equally curious about their technical fabrication.

This is just what happened in Saupe's exhibition in the San Antonio Abad-CAAM space, in the show called "Immediacy," a neologism, that combined the present, immediacy, with the mediation of photography or the photographic representation system. In an important part of the series, the volcanic ash from the last eruption on the island of La Palma becomes an essential material component of his large format

Twelve Invernaderos, 2023, vista de sala / exhibition view



photograms, giving a pictorial dimension to his photographs. His vast knowledge of the Canary Islands has led him to incorporate volcanic textures in this series, conceptually and emotionally anchoring his project to our (his) island.

This exhibition has been curated by Fernando Castro Flórez —a true honor for the CAAM— the result of an enriching dialogue he's had with the artist Ulf Saupe. The artist himself set up their first extensive meeting in a workshop in our city of Las Palmas de Gran Canaria, allowing him to observe firsthand the fundamental artisanal photographic work by Saupe.

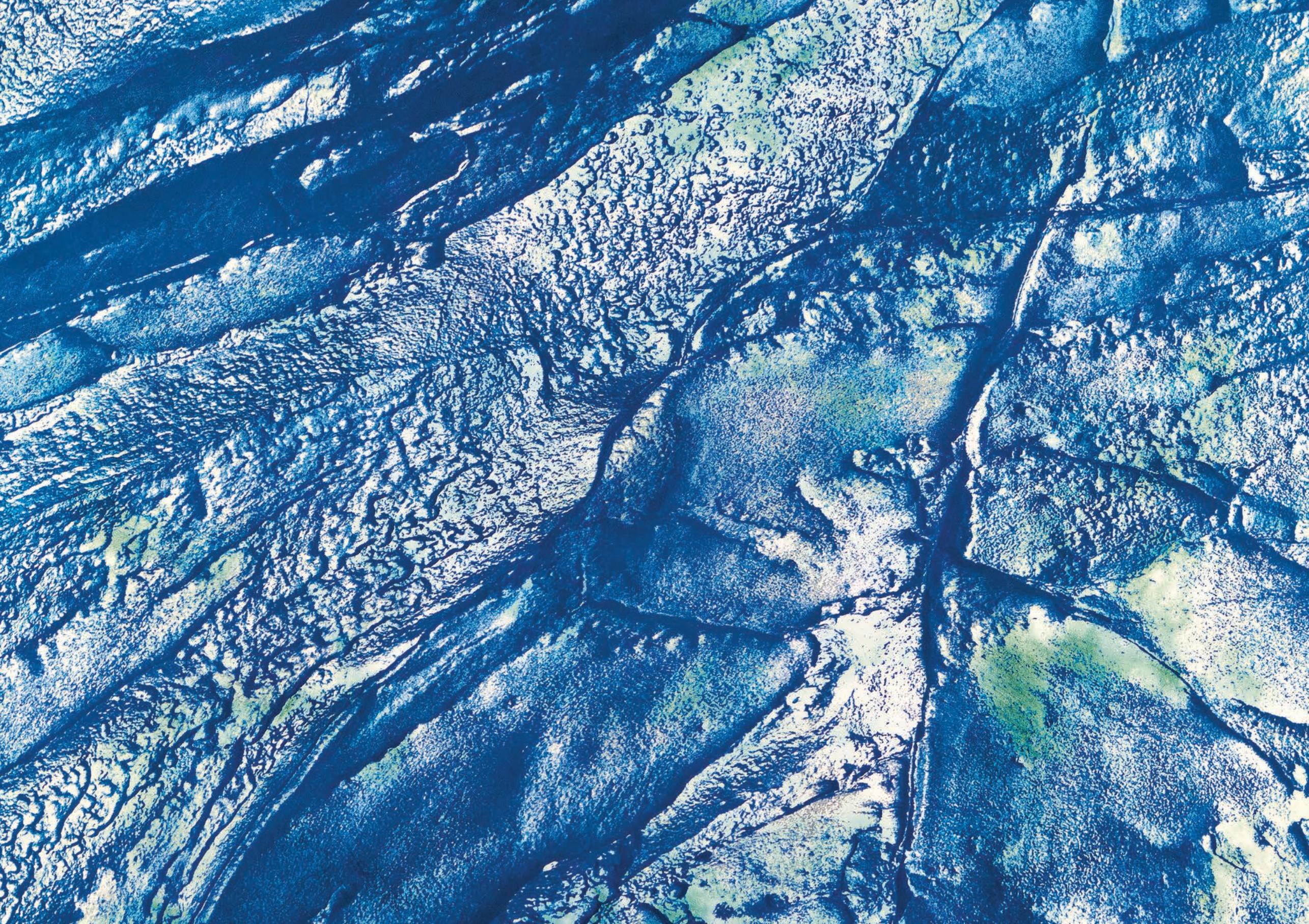
Along with our most sincere thanks to Ulf Saupe and Fernando Castro Flórez, we also want to extend our gratitude to the authors of the catalog texts: Katharina M. Fackler, Carmen Dalmau, and Elizabeth Cronin. Including of course Mari Carmen Rodríguez, the coordinator of this exhibition, and Isabel Corral, who was in charge of the installation of the exhibition. We also want to express our thanks to all the professional and technical staff of the CAAM and to all the people who have made this project possible. Thank you very much.

Orlando Britto Jinorio
Director del CAAM

Waterscape #8 (Green), 2014 detalle / detail

Páginas siguientes *Stein – Blue Silver #1 V1*, 2022, detalle / detail





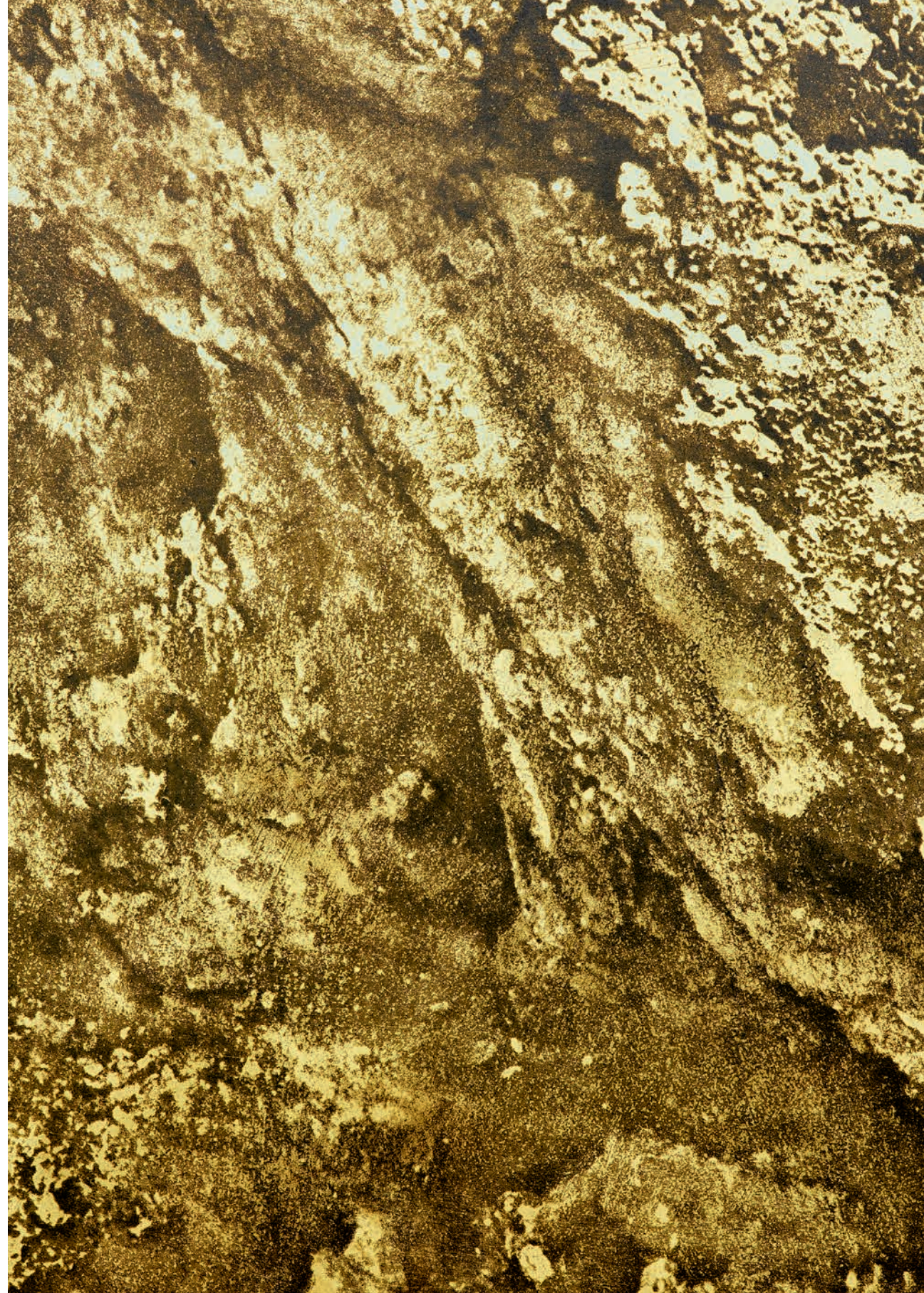
Territorio enigmático

[Consideraciones en torno a la obra de Ulf Saupe]

Fernando Castro Flórez

“Una sociedad que solo le teme a una cosa: al diluvio. No le teme al vacío. No le teme a la penuria ni a la escasez. Sobre ella, sobre su cuerpo social, algo chorrea y no sabe qué es, no está codificado y aparece como no codificable en relación con esa sociedad. Algo que chorrea y arrastra esa sociedad a una especie de desterritorialización, algo que derrite la tierra sobre la que se instala. Este es el drama. Encontramos algo que se derrumba y no sabemos qué es. No responde a ningún código, sino que huye por debajo de ellos”. (Gilles Deleuze: *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2005).

Matamos el tiempo con la “producción de significantes vacíos” y, aunque creemos que estamos desplazándonos aceleradamente, puede que nuestra imaginación esté siendo sometida a un proceso “taxidérmico”. *In Google We Trust*. Convencidos de que podemos encontrar todo lo que buscamos, depuesta la memoria en el archivo, fragmentada la experiencia en las múltiples pantallas, devoramos toda clase de *gadgets* para convertirnos en el perfecto *Homo Ciberneticus*. Provistos, por ejemplo, de un Apple Watch (el reloj inteligente), el iPhone y un Hummer, asumido el argumento post-cartesiano (*iPod Therefore I am*), tratamos de sublimar el hastío por la vida que nos toca vivir, en una completa crisis de presencia. El Comité Invisible nos recuerda en *A nuestros amigos* (Ed. Pepitas de Calabaza, Madrid, 2015) que la nueva sociedad “metropolitana” se distribuye sobre un espacio plano, abierto, expansivo, “menos liso que fundamentalmente *ba boso*”. El rizoma era, a pesar de la cháchara “mesetaria”, un patatal y en este “multiverso” reticular nos empantanamos mientras producimos torrentes o, valga la metáfora oceánica, tsunamis de datos. La datificación atropellada del mundo posibilita el marketing invasivo y la generación de fenómenos *oraculares* (desubicados). “Tras la promesa futurista —leemos en *Fuck off Google* del Comité Invisible— de un mundo lleno de personas y objetos totalmente conectados en el que los coches, los refrigeradores, los relojes, las aspiradoras y los consoladores estarían directamente conectados entre sí, y también a Internet, hoy tenemos algo que ya es directamente observable: el funcionamiento del sensor más polivalente de todos: *yo*”. Vivimos, valga la paradoja, distanciados de nuestro desapego, mientras algunos presumen de ir, a la manera *narodnik*, hacia el pueblo cuando en realidad están “apantallados” en el desierto de las redes sociales. Tenemos, no lo puedo negar, cantidad de amigos (nada “aristotélicos”) *gafapastas*, tropa de choque de la “seductora” distopía de la *smart city* cuando hace tiempo que todos habitamos (si eso es posible) en Detroit.



En su ensayo *Ciudad pánico* (Ed. Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2006), Virilio introduce una cita crucial de Goethe: “cuando me asalta el miedo invento una imagen”. El miedo es, ciertamente, uno de los signos de nuestra época en la que el arte (vocalionalmente profanador y ahora profanado) forma parte del escenario terrorista. La inmediatez del (neo)realismo es solidaria con la telerealidad pánica, en ambos dominios encontramos sobredosis de espanto y obscenidad. Atrás quedaron las *wunderkammer* para dejar sitio a la cámara de las catástrofes. Una y otra vez, Virilio propone la edificación del museo del accidente como vector reflexivo de las ciudades cimentadas, inconscientemente, en el miedo; según este teórico, la catástrofe más grande del siglo XX ha sido la ciudad. De Nueva York a Karachi (con sus innumerables salas de tortura) o de Marbella a Dubai (donde se desarrolla el proyecto *World*: un archipiélago artificial, compuesto por doscientas cincuenta islas semejantes a un mapamundi), asistimos a los desastres del progreso, al balanceo entre la feria de atrocidades y la hortera sin paliativos. Se ha completado la desertificación del mundo, hemos asistido tanto al *black out* de la imaginación cuanto al crepúsculo de los lugares. “¿Qué esperaremos —se pregunta retóricamente Virilio— cuando ya no tengamos necesidad de esperar para llegar? A esta pregunta, ya vieja, podemos responder, hoy: *esperamos la llegada de aquello que se demora*”. No parece suficiente respuesta la de que tendríamos que pasar del *déjà vu* al *déjà la* (de lo ya visto al ya ahí), porque tanto en la claustrofobia cuanto en la agorafobia se produce una suerte de caída libre. La *implosión de los puntos de vista* no puede terminar convertida en mera pirotecnia.

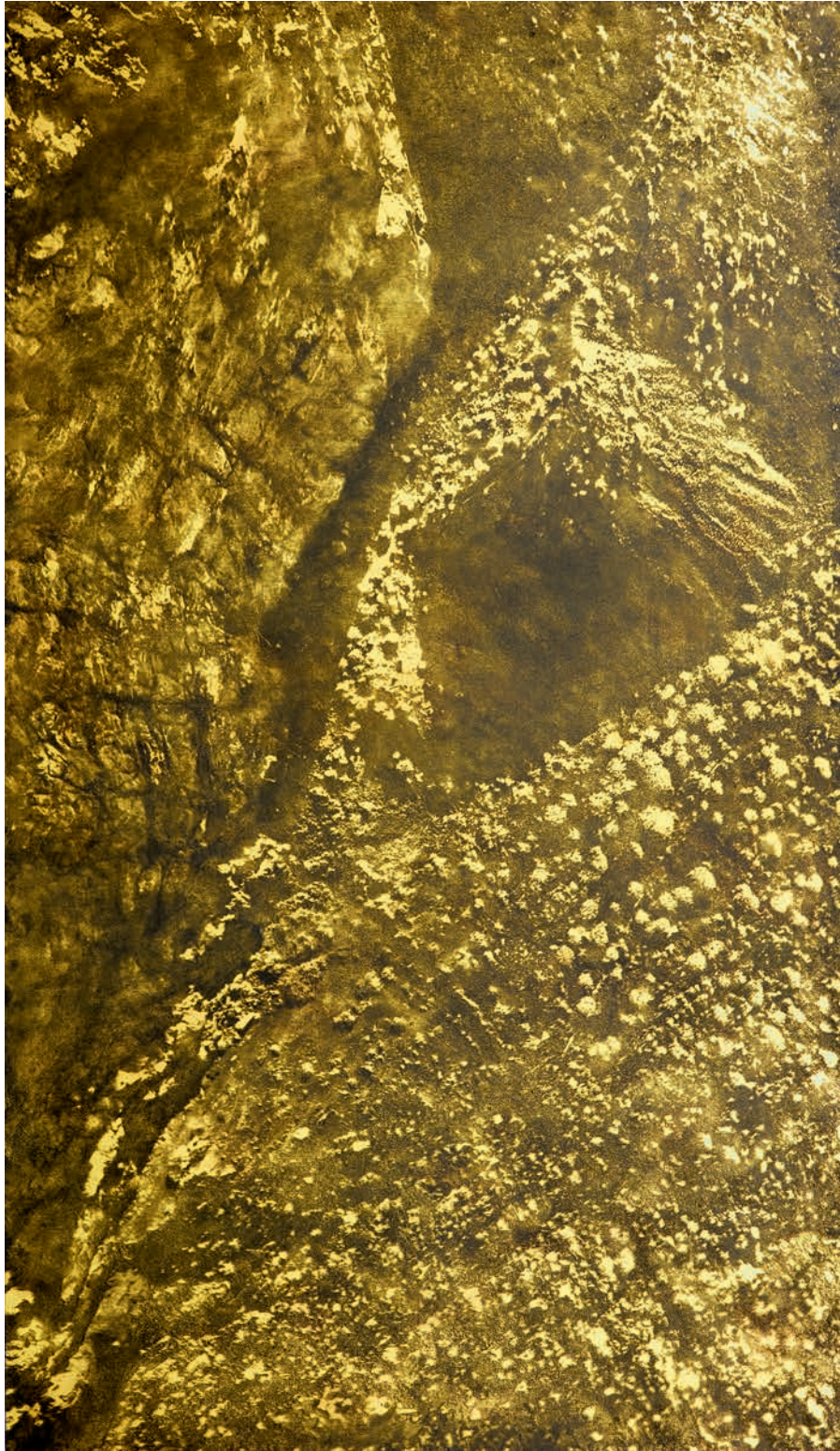
La vivencia contemporánea es, por emplear términos caracterizados por Marc Augé, la del *no lugar* (como se describe en el libro *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993) a partir del cual se establecen distintas actitudes individuales: la huida, el miedo, la intensidad de la experiencia o la rebelión. La historia transformada en espectáculo arroja al olvido todo lo “urgente”. Es como si el espacio estuviera atrapado por el tiempo, como si no hubiera otra historia que las noticias del día o de la víspera, como si cada historia individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia en el presente. El pasajero de los no lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro de sí. En los no-lugares domina lo artificioso y la banalidad de la ilusión. Esa publicidad que está por todas partes ha llegado al agotamiento de sus estrategias; en cierta medida los no lugares sirven, ahora en un singular *detournement*, para que los sueños se proyecten y ahí, por donde únicamente transitamos a toda velocidad o, mejor, donde no queremos *estar*; podría desarrollarse una nueva forma de la *flanerie*, sin dejarnos llevar por la banalización propia de la cultura del espectáculo.

Habitamos, lo sabemos, en plena penuria. Llegamos a entender que la construcción puede ser una enfermedad, la sedimentación del egotismo descomunal. “La transformación más radical —advirtió Gianni Vattimo en *La sociedad transparente* (Ed. Paidós, Barcelona, 1990)— que se ha producido entre los años sesenta y hoy, en lo que respecta a la relación entre arte y vida cotidiana, se puede describir, me parece como paso de la *utopía* a la *heterotopía*”. Esta conciencia de la *alteración del espacio*, causada por una introducción de lo aberrante en el seno de lo real, es compartida por la experiencia del arte y por la práctica lúcida, ajena al cinismo “urbanizante”, de la arquitectura que constata que la ciudad está *perdida* (de la misma forma que en las artes plásticas surgen, antes que nada, fragmentos,



Página anterior *Stein – Gold Volcanic Ash #3 V1*, 2022, detalle / detail

Stein – Silver Black #1 V1, 2022



basuras, materiales de bricolaje, etc.) y que lo que nos queda es un territorio de escombros (sorprendente escenario de emergencia de la “intimidad”) en el que aparecen toda clase de accidentes.

Estamos movilizados por el turismo, esa es *la experiencia estética*. Aquella *espera de lo que se demora* es, en realidad, el banal “tiempo libre” antes de continuar en pos de un destino que se llama *souvenir*. Ciertamente el ángel de la historia, por emplear una imagen benjaminiana, vuelve la cabeza, arrastrado por un viento incontenible, y ve que las ruinas llegan hasta el cielo. Lo que tenemos ante los ojos es la ruina, el desgaste tremendo de las utopías modernas. Acaso el *objeto del siglo*, el referente moderno, sea, como propone Gérard Wajcman, un *campo de ruinas*, el lugar de la demolición, allí donde todo está roto en mil pedazos. “Todo en su lugar. Los restos de los objetos y de los cuerpos y el lugar de estos cuerpos y de estos objetos: es eso lo que importaba. La ruina y el lugar –sin lo cual nada tiene lugar. *Nada tuvo lugar nunca sino el lugar*. Allí donde se encontraba encerrada la totalidad de la memoria y de su arte. La memoria que marcha en el tiempo es, primeramente, asunto de lugar. Haber tenido lugar es tener un lugar. Rotura de cristales, fractura de vajillas, alimentos esparcidos. Desastrosa naturaleza muerta este nacimiento del *ars memoriae* –tal vez el género pictórico de la naturaleza muerta nació también, lejanamente, de eso” (G. Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001). Habría que volver, sin angustia, al campo raso, a aquella visión del nihilismo que es, finalmente, desierto arquitectónico. Necesitamos recordarlo: *en el principio era el calvero*, lo primero que hay que hacer es extirpar, destruir, quemar. Todo acontecimiento está ya mostrando la caída, la ruina, la ceniza son el *destino cierto*. Ulf Saupe intenta recuperar, a través del arte, *la experiencia de los lugares*. Trabajando con técnicas tradicionales analógicas viene a sugerirnos que hemos llegado no a un mundo de “placeres virtuales” sino a un hiperreal desastre.

Ulf Saupe (Halle Saale, 1979) se formó artísticamente en la Universidad de Kassel, especializándose en fotografía con el magisterio de Floris M. Neussüs. Desde 2005 ha expuesto sus obras en museos y galerías internacionales, desarrollando un lenguaje y una técnica propios que tienen algo de “alquímico”. Para su muestra en San Antonio Abad ha preparado obras que tienen como punto de partida su experiencia en Canarias. Desde lo fotográfico, Saupe realiza un desplazamiento estético y conceptual que le permite replantear los límites de la “pintura”. *Inmediación* es, en cierto sentido, una extraordinaria “obra abierta” que ofrece al espectador imágenes que son, al mismo tiempo, cuasi-abstractas e hiper-concretas. Saupe plantea un proceso en el que la cámara genera un documento que luego es sometido a una sedimentación que no lleva tanto a un revelado como a la producción de una forma que evoca la ensoñación de lo acuático en términos de Bachelard. Frente a la obsesión por la conectividad computacional propia de la estética del “más es más” y el tsunami de la *furia de las imágenes*, Ulf Saupe materializa imágenes meditativas que nos invitan a tomar(nos) tiempo. No se trata de una regresión nostálgica ni de un pictoricismo anacronista, sino de la búsqueda de una belleza radicalmente contemporánea en la que lo programado sea tan importante como lo azaroso.

Las obras de Saupe están *vivas* o, por lo menos, transmiten el proceso de metamorfosis de la existencia. Desde la ceniza al pan de oro, de la sombra a la luz, su imaginación dialéctica nos transporta de lo territorial a lo alegórico. Este artista fabrica sus pigmentos con la tierra que ha recorrido, insistiendo en un arte de lo inmediato que nos aparte de lo super-

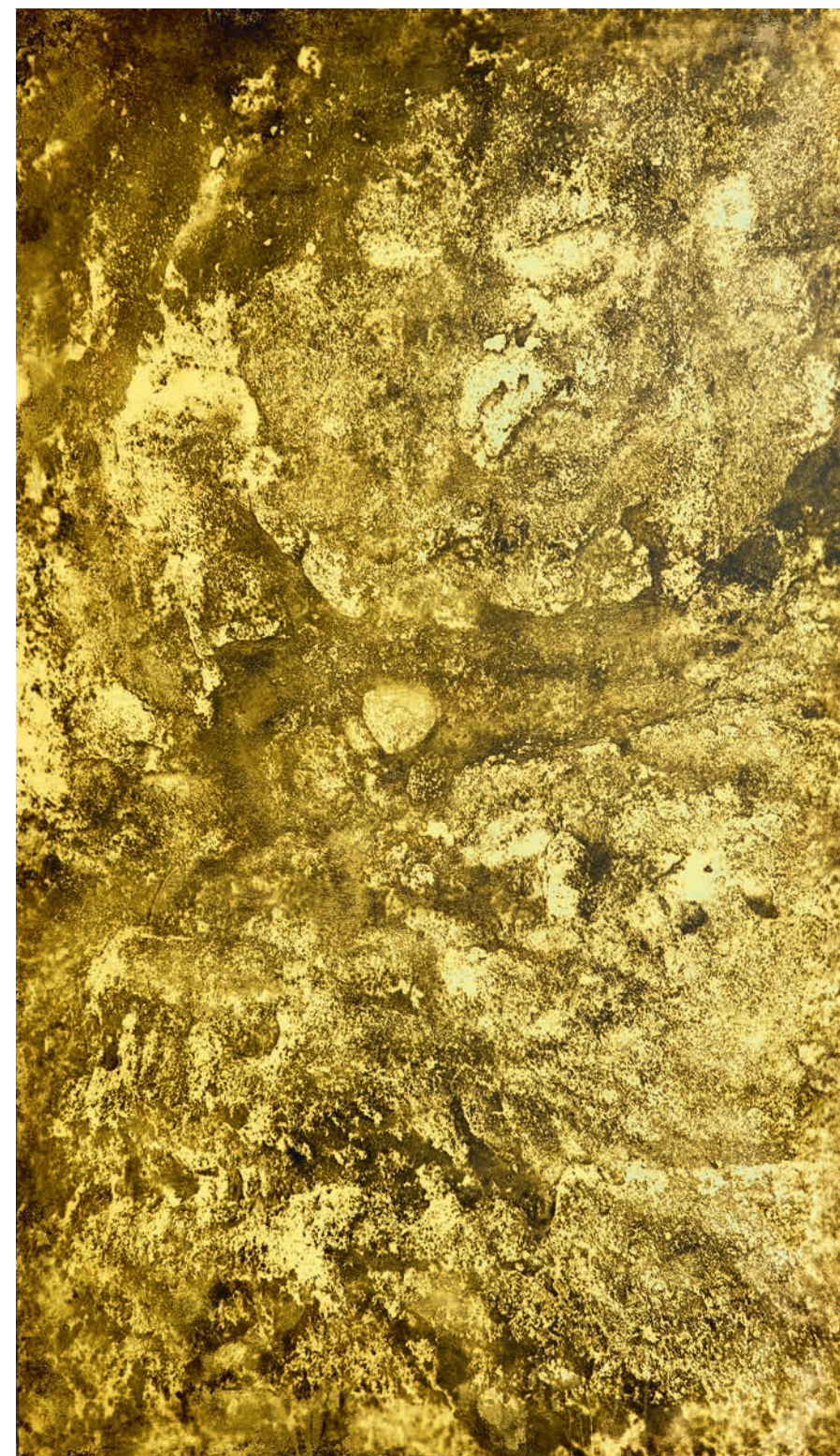
ficial. Sus imágenes están atravesadas por una sincera preocupación ecológica, ofreciendo (a pesar de todo) un horizonte de esperanza.

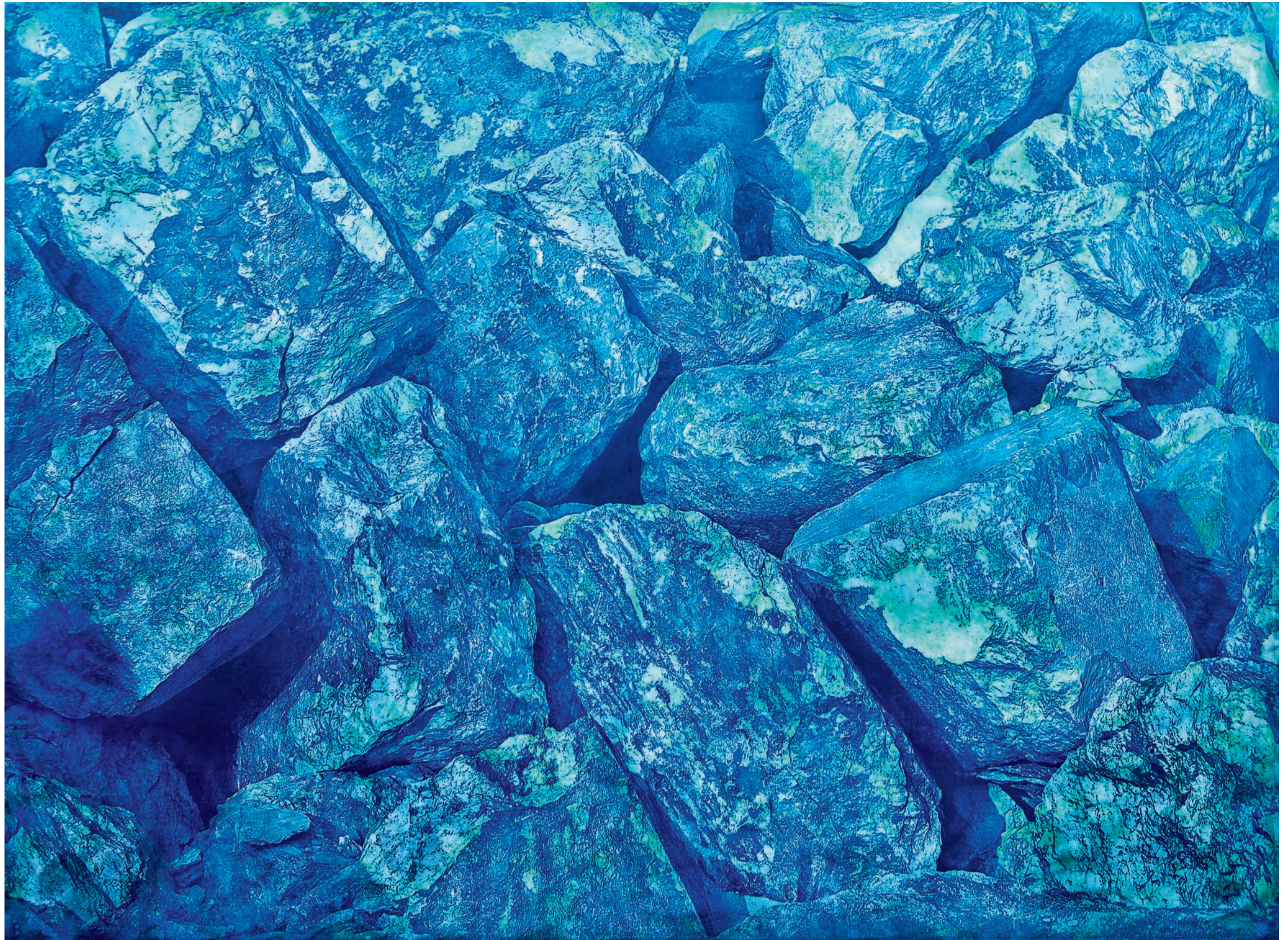
En buena medida, la estética de Ulf Saupe reformula la *suspensión del sentido* propia de lo sublime, ese raptó de lo físico a lo psíquico, aquel asombro en el límite del horror del que habla Burke. Recordemos que Kant reformuló la idea de lo sublime como placer negativo: “lo sublime es un placer que nace solo indirectamente del modo siguiente: produciéndose por medio del sentimiento una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas; y así, como emoción, parece ser, no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación. De aquí que no pueda unirse con encanto; y siendo el espíritu, no solo atraído por el objeto, sino sucesivamente también rechazado por él, la satisfacción en lo sublime merece llamarse [...] placer negativo” (I. Kant: *Crítica del juicio*, Ed. Espasa, Madrid, 2006). Dicha génesis de lo sublime afecta no solo a los sentidos sino también *absorbe y desborda* psicológicamente al sujeto. Lo sublime se mantiene como punto de tensión, es decir, como espacio de imposibilidad e inmovilidad, de *complejidad inimaginable*. Este espacio es definido por Thomas Weiskel como *zona de ansiedad*: el espacio de aparición de un vacío entre un mundo dado, en buena medida, despreciable, y un presente que no podemos describir ni mucho menos proyectar hacia el futuro. En la sublimidad romántica se encuentra una ansiedad que pone desnudamente ante nosotros una circunstancia ordinaria y su desproporcionada respuesta, y deja que nos asombremos de compartir su revelación. Esta zona de ansiedad es también una zona de revelación: se ofrece un mundo desligado de órdenes lógicos, un universo vacío y terrorífico. En el caso de las fotografías de Ulf Saupe no hay tanto un efecto angustioso en la imposibilidad de someter a concepto la experiencia, sino una aceptación del *devenir* en una clave netamente schopenhaueriana, dejando que el instinto vital desborde los límites de la representación. Esos paisajes sin nadie acentúan la experiencia de lo efímero, nos regalan visiones de una belleza que tiene algo de *intempestivo*.

Sigfried Kracauer señaló en su ensayo *Fotografía* (Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006), publicado en 1927, que el pensamiento historicista surgió más o menos en la misma época en la que hizo aparición la moderna tecnología fotográfica; en cierto sentido, el recurso a la fotografía es el juego de vida y muerte del proceso histórico: “Lo que las fotografías, con su pura acumulación intentan proscribir es la recolección de muerte, que forma parte de toda imagen-memoria... El mundo se ha convertido en un presente fotografiable, y el presente fotografiado parece que se hubiera vuelto completamente eterno. Aparentemente arrancado de las garras de la muerte, en realidad ha sucumbido más aún a ella”. Lo que la fotografía capta es el componente residual que la historia ha despedido. Es en los resquicios entre la plenitud de la experiencia y la escasez del simbolismo donde nace el deseo; sin duda, las fotografías atrapan la *ocasión*, aquello que *nos toca*, algo que tuvo

Página anterior Stein – Gold Volcanic Ash #1 V1, 2022

Stein – Gold Volcanic Ash #2 V1, 2022





lugar una vez y se mantiene para siempre. “Una fotografía —dice Susan Sontag (*Sobre la fotografía*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1981)— es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia”.

En la obra de Ulf Saupe es muy importante el proceso, sus peculiares cianotipias sedimentan *sentimientos paisajísticos*; por medio de reacciones químicas consigue materializar, como me dijo, “algo inmaterial”. En el estudio de Las Palmas de Gran Canaria en el que realizó gran parte de las piezas que presenta en la muestra del CAAM en San Antonio Abad, pude contemplar *todo el proceso* en el que es determinante el agua. Frente a la inmaterialidad de lo digital, Saupe quiere *tocar la materia*. Este artista confiesa que “hacer experimentos físicos es muy importante” y, sobre todo, lo que él hace es conseguir *resultados únicos* en lo que es tan importante la planificación cuanto la aceptación del azar.

Al comienzo de *La cámara lúcida* (Ed. Paidós, Barcelona, 1990), Barthes vincula la fotografía con lo que Lacan llama *tuché*, el encuentro, lo Real “en su expresión infatigable”. Tenemos que tener claro que se trata de un encuentro perdido, como aquel objeto que solo se recupera en la pérdida. Ahí está lo traumático: lo real yace siempre tras el *autómata-ton*. La fotografía, como en el caso de Ulf Saupe, *produce lo real*, creando unas condiciones fabulosas de visión, pero también vela, en su enfoque, aspectos del mundo marginales. La imagen fotográfica (una suerte de pantalla) tiene una relación explícita con el deseo y la memoria, pero también con aquello que no se quiere ver, con un inconsciente colectivo o con la *parte maldita*, el reverso de aquella realidad que habitamos. Saupe busca tanto alegorizar cuanto *territorializar* con sus imágenes, manteniendo el contacto con los lugares que fotografió, pero, al mismo tiempo, generando una “abstracción”, acaso sugiriendo que la imaginación poética nos lleva siempre hasta otros espacios.

Nuestra imaginación está habituada, no cabe duda, a la *distopía crítica*, habitamos, anticipadamente, el desastre metropolitano; estamos tan abotargados que ni siquiera tememos al Diluvio. Tenemos una suerte de lengua *babelico-mediática*, su precario archivo está tan destinado al fracaso como aquella Torre que desafió al cielo. “Si la torre de Babel se hubiera concluido —escribe Jacques Derrida en “La metáfora arquitectónica” (*No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999)—, no existiría la arquitectura. Sólo la imposibilidad de terminarla hizo posible que la arquitectura, así como muchos lenguajes tengan una historia. Esta historia debe entenderse siempre con relación a un ser divino que es finito. Quizá una de las características de la corriente posmoderna sea tener en cuenta este *fracaso*”. Estamos *acomodados en lo inhóspito* lo que no supone, necesariamente, que hayamos aceptado la angustia. Vivimos y transitamos por lo que Rem Koolhaas definiera como “espacio basura”, encontramos, como también sedimenta Ulf Saupe, detritus por doquier. *Time is out of joint*. Nuestro destino ya es la *tierra quemada*, como viene a sugerir la hermosa serie *Fire* de este creador alemán.

Georges Didi-Huberman ha recordado que la “vida otra” jamás nos viene dada de antemano. Para que tome forma es necesario que *despertemos a los sueños mismos*. Como si en el despertar el sueño mismo se revelara ya deseoso de salir de sí. Tenemos que tener la

Páginas anteriores *Stein – Ultramarine #4 V1*, 2022

Stein – Silver Black #2 V1, 2022, detalle / detail





Stein – Orange Black Silver #1 V1, 2022

mente abierta a todo. Ser capaces de establecer, en términos freudianos, una permanente “asociación libre”, esto es, trabajar en la dirección de una *radical excitación del sueño*, sin dejar de tener conciencia que, al *interpretar los sueños*, sencillamente, termina uno por destruirlos. En *Más allá del principio del placer*, advierte Freud que la conciencia surge en la huella de un recuerdo, esto es, del impulso tanático y de la degradación de la vivencia; tras la completa interpretación, todo sueño se revela como el cumplimiento de un deseo, esto es, el sueño es la realización alucinatoria de un deseo inconsciente. Ulf Saupe materializa, por ejemplo, su ensoñación de la naturaleza en *Golden Forest* sin caer en la ilusión sublimatoria, consciente de que el desastre planetario ya ha acontecido.

Tenemos que aceptar (valga la clave heideggeriana) la pérdida de la imagen del mundo o, en otros términos, hay que asumir (sin melancolía) que hemos olvidado la experiencia del “todo”. En esta situación crítica no podemos dejarnos llevar por la euforia “retro-nómada” o la retórica de las líneas de fuga, comprendiendo, de la mano de Prigogine y Stengers, que cuanto más rápida es la comunicación en el sistema, más grande es la proporción de fluctuaciones insignificantes, incapaces de transformar el estado del sistema: más estable es ese estado. Tal vez el “tamaño crítico” (la relación entre el volumen donde tienen lugar las reacciones y la superficie de contacto o el lugar de acoplamiento) de las cacareadas prácticas de *resistencia artística* sea descomunadamente insignificante. En el caso de Ulf Saupe, sus paisajes eluden las “consignas” o esas (presuntas) tomas de partido que, a la postre, tienen bastante de “radicalismo subvencionado”.

Vivimos en el *presentismo*, un tiempo suspendido entre un pasado indomeñable y un futuro negado, entre “un pasado que no pasa” y un futuro que no puede inventarse ni predecirse (salvo catástrofe). La tarea del historiador, *en el instante del peligro*, es la de generar imágenes dialécticas y, sobre todo, como dijera Benjamin, “hacer prender en el pasado las chispas de la esperanza”. El neoliberalismo ha impuesto su modo de *acumulación por desposesión* y así es cada vez mayor la fractura entre los millonarios y aquellos que carecen de todo. No exageramos al sugerir que nuestro mundo tiene algo de neofeudal, con las grandes empresas tecnológicas convirtiéndonos a todos en vasallos, pagando con nuestra *vida-datificada*.

Franco “Bifo” Berardi encuentra una *impotencia sintomática* en las vidas ultra-aceleradas, algo que es, sin ningún género de dudas, un problema de ritmo que aparece cuando la relación entre el tiempo encarnado y el automatizado se intensifica. La hiperestimulación nos lleva al límite de lo *soportable*, el “déficit de atención” se ha generalizado tanto que pronto dejará de ser diagnosticado. Nos deslizamos hacia la frigidez, entre otras cosas, por tanto *calentón* “social”. “La estetización de la cultura contemporánea —leemos en el libro *Futurabilidad* (Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2017) de Berardi— puede ser leída como un síntoma y una metáfora de la frigidez: la huida incesante de un objeto de deseo a otro, la sobrecarga de estimulación estética, la invasión del espacio público por anuncios publicitarios estéticamente excitantes”. La anestesia es un efecto de saturación sensorial y el camino hacia la *an-empatía*: la catástrofe ética de nuestro tiempo se basa en la incapacidad de percibir al otro como una extensión sensible de nuestra propia sensibilidad. Seguimos “escalando pasiones” en Facebook, retuiteando insultos, colgando fotos de gatos y otros horizontes patéticos, *actualizando* nuestro narcisismo supersónico. “Si la sociedad ideal de los posmodernos era un entretenimiento infinito entre varias Sherezades y otros tantos sultanes que antes o después se morían de sueño, la sociedad real de los postruitas

-indica Maurizio Ferraris en *Posverdad y otros enigmas* (Ed. Alianza, Madrid, 2019)- es una cacofonía de tuits y de posts en la que todos se mandan callar entre sí, silenciando la conversación de la humanidad, a la que los posmodernos habían sacrificado la verdad”. La incredulidad posmoderna ante los “grandes relatos” no ha propiciado una *disensión fértil* sino enfrentamientos entre *voceros*, “negacionismos” in-verosímiles y una enorme crispación social.

Como señaló Michaux, el artista es el que se resiste a la pulsión de no dejar rastros, disponiendo los materiales en una situación territorial equivalente a la de la escena de un crimen; el rastro es lo que señala y no se borra, lo que nunca está presente de una forma definitiva. En una época en la que hemos asumido, acaso con demasiada tranquilidad, la *destinerrancia*, frente a la ideología de la virtualización del “mundo”, aparecen numerosas prácticas veladas, rastros de lo diferente, indicaciones que nos empujan a una deriva creadora: “dejamos por todas partes huellas —virus, *lapsus*, gérmenes, catástrofes—, signos de la imperfección que son como la firma del hombre en el corazón de ese mundo artificial” (Jean Baudrillard: “La escritura automática del mundo” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997). La obra de arte se entiende como *función del velo*, instaurada como captura imaginaria y lugar del deseo, la relación con un más allá, fundamental en toda articulación de la relación simbólica: “se trata del descenso al plano imaginario del ritmo ternario sujeto-objeto-más allá, fundamental en la relación simbólica. Dicho de otra manera, en la función del velo se trata de la proyección de la posición intermedia del objeto” (Jacques Lacan: “La función del velo” en *La Relación de Objeto. El Seminario 4*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994).

Ulf Saupe no es un “emboscado”, esto es, no considera ingenuamente que podamos escaparnos fácilmente de la *vigilancia planetaria*. Al contrario, sus obras hacen que nos *localicemos en el complejo laberinto* de la existencia, cuando todo está conectado y, al mismo tiempo, sentimos que nada está en su sitio. “En la edad de la globalización y la “u-topicalidad” de la red, cada vez más se concibe el tiempo como capaz de comprimir, o aún de aniquilar el espacio” (Harmut Rosa: *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Ed. Katz, Buenos Aires, 2016). El espacio se “contrae” virtualmente por efecto de la velocidad del transporte y de la comunicación. Sabemos que siempre hay algo fuera de un medio. Cada medio construye una zona correspondiente de inmediatez, de lo no mediado y transparente en contraste con el propio medio. De las ventanas de los edificios hemos pasado a las del ordenador, de las formas de habitar a la computación, en una mutación de aquello que vemos “afuera” pero también en un complejo juego de transparencia y opacidad. La (presunta) era del *acceso* no es otra cosa que una economía de las experiencias (pretendidamente) “auténticas”. Acaso nuestra “aceleración” no sea otra cosa que un empantanamiento sedentario en el catálogo ubicuo de la “teletienda” en un tiempo que es manifiestamente complejo o, sencillamente, desquiciado.

La pregunta de *qué quieren las imágenes*, puede llevarnos al “efecto Medusa”. Aunque, tal vez, podamos responder con una grosera simplificación: las imágenes quieren aparecer, desean *singularidad*. “Sin duda —apunta Jacques Derrida (en *El gusto del secreto*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2009)— hablar de estrategia significa tener en cuenta un “ahora irreductible”. Hacerse cargo de la singularidad de este “ahora” no forzosamente quiere decir renunciar a lo que decía de la disyunción, y de lo inactual. Hay un “ahora”

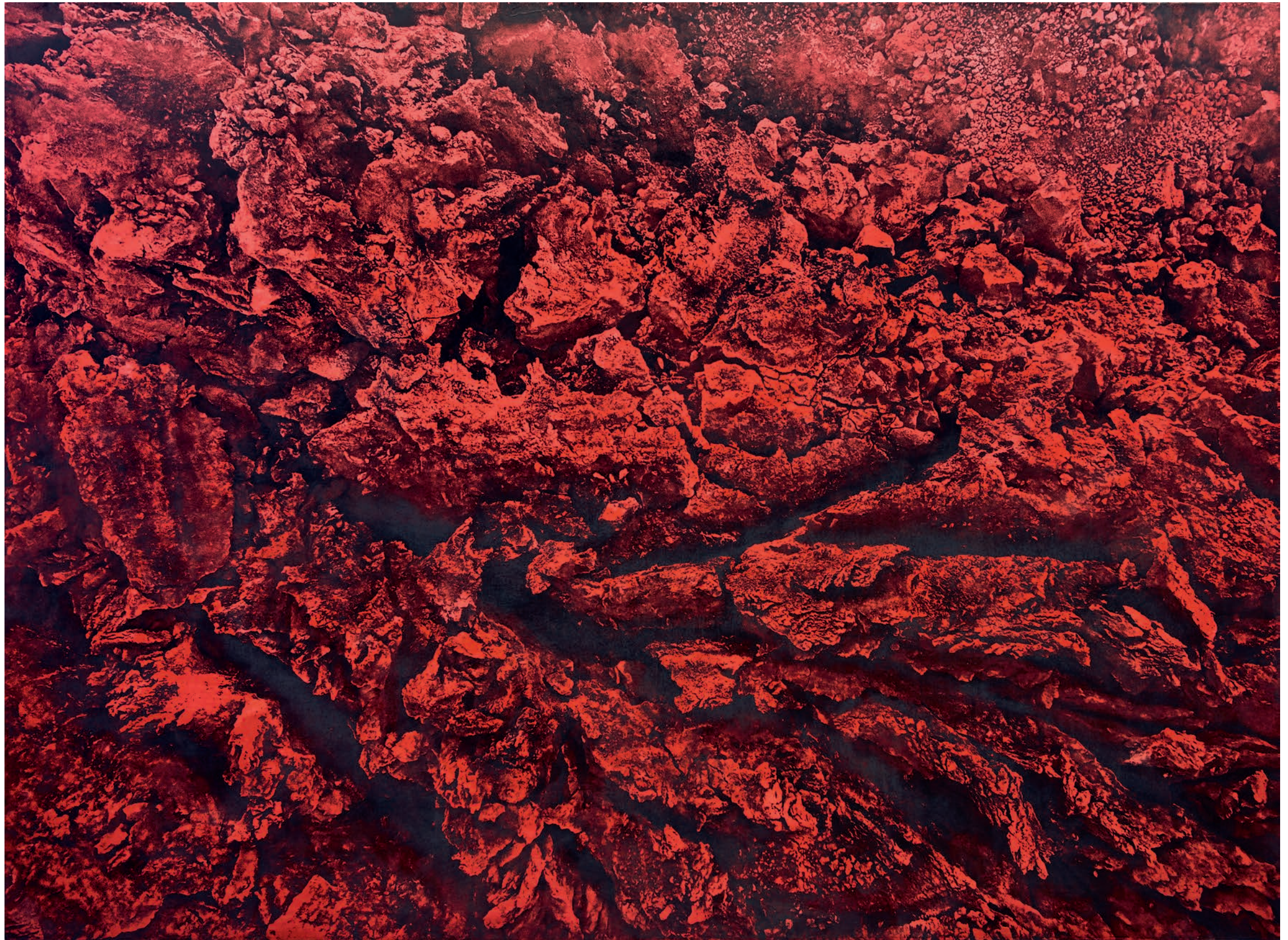


Waterscape #48, 2020

Stein – Ultramarine #2 V1, 2022

Páginas siguientes *Stein – Red Black #3 V1, 2022*









Stein – Red Black #2 V1, 2022

de lo inactual, hay una singularidad: la de la disyunción del presente”. Nuestra mente puede entenderse como un *wunderblock*, ese lugar donde queda la huella de todo lo que, en algún momento, fue trazado. Las fotografías de Ulf Saupe son, al mismo tiempo, *velos y revelaciones*, signos de resistencia estética y modos del reciclaje cultural, paisajes “pictóricos” que oscilan entre lo sublime y la ruina, signos inquietantes que dan que pensar. Este artista no quiere, en ningún sentido, “explicarlo todo”, al contrario, para él es fundamental mantener, en sus obras, la atmósfera de *misterio*, ese enigma que no es otra cosa, como apuntara Aristóteles, que la densidad de las metáforas. Así, las bolsas de plástico que son testimonios de la contaminación de los mares también tienen la apariencia de medusas y nuestra mirada hechizada pasa, súbitamente, de lo bello a lo inquietante.

Frente al “arte ruidoso” y la estética de la “politización” (retorizada), Ulf Saupe plantea imágenes *meditativas* en las que los pigmentos han sido fabricados por él mezclando tierra o ceniza de los lugares recorridos, ofreciéndonos sedimentos de una extraña belleza. Más allá de la cámara fotográfica, Saupe literalmente *pega* emociones, consigue con procedimientos analógicos generar analogías. Fija su mirada, por ejemplo, en invernaderos de plásticos destrozados, en esos territorios artificiales que nos hacen pensar en la crisis del Antropoceno tanto como en la poesía de lo residual. *Inmediación*, una exposición de obras absolutamente *territorializadas*, puede sugerir que necesitamos un *impacto estético* para aprender a ver el mundo, pero, sobre todo, para cuidarlo. Nos va la vida en ello.

Enigmatic territory

[Reflections on Ulf Saupe's work]

Fernando Castro Flórez

"A society is only afraid of one thing: the flood; it is not afraid of the void, it is not afraid of dearth or scarcity. Over a society, over its social body, something flows and we do not know what it is, something flows that is not coded, and something which, in relation to this society, even appears as the uncoded. Something which would flow and which would carry away this society to a kind of deterritorialization which would make the earth upon which it has set itself up dissolve: this, then, is the crisis". (Gilles Deleuze: *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2005).

We kill time through the "production of empty signifiers" and, though we believe that we are being pushed forward accelerationally, perhaps our imagination is instead undergoing a thorough "taxidermic" process. *In Google We Trust*. Resolved as we are that we can find anything we seek, with memory deposited into archive, and our experience fragmented into multiple screens, we devour all kinds of gadgets, becoming the perfect *Homo Ciberneticus*. Wielding, for instance, our latest Apple Watch, iPhone and a Hummer, resigned to the post-Cartesian argument (*iPod Therefore I Am*), we try to sublimate the weariness of life, in a complete crisis of presence. The Invisible Committee reminds us in *To Our Friends* (Semiotext(e), 2015) that the new "metropolitan" society is distributed upon a flat, open expansive space, "not so much smooth but rather *drooly*." The rhizome was, despite the yackety-yack about plateaus, a field of potatoes and we are stranded in that reticular "multiverse" while we produce currents or, in oceanic terms, tsunamis of data. The ravaging data-fying of the world makes invasive marketing possible, and breeds a generation of *oracular* (crestfallen) phenomena. "Behind the futuristic promise," we read in The Invisible Committee's "Fuck Off Google," "of a world of fully linked people and objects, when cars, fridges, watches, vacuums, and dildos are directly connected to each other and to the Internet, there is what is already here: the fact that the most polyvalent of sensors is already in operation: myself."

We live, paradoxically, detached from our own detachment, while some affect to return, in a *narodnik* fashion, to the people when they are in fact "screened" in the desert of social networks. We have, I can't lie, countless hipster (and in no way "Aristotelian") friends, shock paratroops issuing from the "seductive" dystopia of the *smart city* when for a long time we have all been living (if possible) in Detroit.

In his book *City of Panic* (Berg Publishers, London, 2007), Virilio introduces a crucial quotation by Goethe: "When panic assaults me, I invent an image." Fear is certainly one



Stein – Green Silver #1 V1, 2022



Stein – Red Black #1 V1, 2022

Página siguiente *Nach dem Sturm #1 V1*, 2022, detalle / detail

of the signs of our age, an age where art (desecrational by vocation, though currently desecrated) has taken its place in the terroristic landscape. The immediacy of (neo)realism is concomitant with panic reality TV—in both fields we find an overdose of fright and obscenity. We have left behind the *wunderkammer* and opened up a new hall to atrocities and catastrophes. Once again, Virilio calls for the construction of a Museum of Accidents as a reflexive vector of the cities, unconsciously built on fear; according to this theorist, the greatest catastrophe of the 20th century has been the city. From New York to Karachi (with its innumerable torture chambers), from Marbella to Dubai (where the project *World* is underway: an artificial archipelago, made up of two hundred and fifty islands resembling a *mapamundi*), we are witnessing a disaster in progress, swinging between a carousel of atrocities, and an untold mudsling of tackiness. The desertification of the world is now complete, we have assisted to the *black out* of imagination and to the twilight of places. “What will we wait for,” asks Virilio rhetorically, “when we no longer have to wait to arrive? This question, a fairly old one, can be today be answered: *we are waiting for that which delays itself*.” It is not enough to answer that we ought to move from the *déjà vu* to the *déjà la* (from the “already seen” to the “already there”), because both claustrophobia as much as agoraphobia produces a kind of free fall. The *implosion of viewpoints* cannot end up transformed into mere pyrotechnics.

Contemporary life is, as Marc Augé puts it, the *no-place* (as noted in his book *Non-Places. An Introduction to Supermodernity*, Verso, London, 1995) from which a number of various individual attitudes are established: the flight, the fear, the intensity of experience or rebellion. History transformed in spectacle casts into oblivion everything “urgent.” It is as if space had been trapped by time, as if there were no other history but today’s and yesterday’s news, as if each individual history exhausted its motives, its words, and its images in the inexhaustible stock of an unending history in the present tense. The passenger of these enjoys the simultaneous experience of the perpetual present and the meeting with the self. In no-places, artifice, and the banality of illusion, rule. The full extent of contemporary life has reached the exhaustion of its own strategies; to a degree, these no-places serve, in a singular *detournement*, for dreams to project themselves and it is there, in these spaces we move at unnerving high speed or rather, where we cannot *be*, that we develop a new form of *flanerie*, without letting ourselves be knocked sideways by the banalization so congenial to the culture of spectacle.

We live, whether we know it or not, in sheer penury, we barely manage to understand that construction can be a disease, the sedimentation of colossal egotism. “The most radical transformation,” warns Gianni Vattimo in *The Transparent Society* (John Hopkins University Press, New York, 1992) “which has taken place since the 1970s, in what pertains to the relation between art and everyday life, can be described, it seems to me, as the passage from *utopia* to *heterotopia*.” This consciousness of the *alteration of space*, caused by an introduction of the abhorrent in the bosom of the real, is shared by the experience of art and by the lucid practice, foreign to any “urbanizing” cynicism, of an architecture that confirms that the city is *lost* (in the same way that the plastic arts are mired by fragments, trash, bricolage materials, etc.). What is left is a territory of debris, (a surprising scene upon which to witness the emergence of “intimacy”) breeding all kinds of accidents.

We are mobilized by tourism, that is the *aesthetic experience*. That practice of *waiting for what delays itself* is, in fact, the banality of “free time” which precedes our quest

towards a destiny that is called *souvenir*. The angel of history, to use an image dear to Benjamin, turns its face, dragged by an unstoppable wind to see the ruins piled up to the sky. What we have before our eyes is the ruin, the debris of modern utopias. Perhaps the object of the century, as Gérard Wajcman suggested, is a field in ruins, a place of demolition, where everything is torn to pieces: “Everything in its place. The remains of objects and bodies: that is what mattered. The ruin and the place—without which there is nothing. Nothing ever took place but place. Where all memory and art is enclosed. The memory in time is, firstly, a matter of place. Having taken place is to have a place. Broken glass, splintered crockery, spilled food. Disastrous still life this birth of the *ars memoriae*—the pictorial genre of still life may also possibly have been born from that” (G. Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001). We would have to return, without anxiety, to that level playing field, to that vision of nihilism which is ultimately the architectonic desert. We need to remember: *in the beginning was the glade*, the first thing that we have to do is extirpate, destroy, burn. All events already betray their own fall, the ruin, the ash—their *unequivocal destiny*. Through his art, Ulf Saupe tries to recuperate *the experience of place*. Working with traditional, analog techniques, he comes to suggest that we have reached not so much a world of “virtual pleasures” but a hyper-real disaster.

Ulf Saupe (Halle Saale, 1979) received his artistic education at the University of Kassel, majoring in photography under the mentorship of Floris M. Neusüss. Since 2005 he has exhibited his work in international museums and galleries, developing his own “alchemical” language and technique. For his show in San Antonio Abad he prepared works that reflect, as a starting point, his own experience in the Canary Islands. From the photographic, Saupe has produced an aesthetic and conceptual translation which allows him to reconceptualize the limits of “painting.” *Inmediación* is, to a certain extent, an extraordinary “open work”, that offers the spectator images which are both quasi-abstract and hyper-concrete. In his process, Saupe’s camera generates a document which is then subject to a sedimentation which does not so much reveal but rather produces a form that evokes the watery reveries of Bachelard. Against the obsession for computational connectivity of the “more is more” aesthetic, and the tsunami of *the fury of the images*, Saupe materializes meditative, reflective images which invite us to take (our) time. It’s not so much nostalgic regression that we find here, nor an anachronic pictorialism, but a quest for a radically contemporary beauty where what has been conceived is as important as what has been left to chance.

Saupe’s works are *alive* or, at least, they convey the process of a metamorphosis of existence. From ash to gold leaf, from shadow to light, his dialectic imagination drives us from the territorial to the allegorical. This artist uncovers his pigments from the earth he walks upon, insisting in an art of the immediate which take us out of the superficial. His images are pervaded by a sincere ecological preoccupation, offering (after all) a horizon of hope.

To a great extent, Saupe’s aesthetic reformulates the sublime’s *suspension of meaning*, that rapture of the physical by the psychical, that awe bordering on horror that Burke wrote about. It is important to remember that Kant formulated the idea of the sublime as negative pleasure: “the feeling of the sublime is a pleasure that only arises indirectly, being brought about by the feeling of a momentary check to the vital forces followed at once by a discharge all the more powerful, and so it is an emotion that seems to be no sport,



but dead earnest in the affairs of the imagination. Hence charms are repugnant to it; and, since the mind is not simply attracted by the object, but is also alternately repelled, thereby, the delight in the sublime does not so much involve positive pleasure as admiration or respect, and merits the name of a negative pleasure.” (I. Kant: *Critique of the Power of Judgment*, Cambridge University Press, London, 2001). This genesis of the sublime affects not only the senses but moreover *absorbs and psychologically overflows* the subject. The sublime lingers in a point of tension, that is, as a space of impossibility and immobility, of *inimaginable complexity*. This space has been defined by Thomas Weiskel as a *zone of anxiety*: the apparition of a void between a given world (to a great extent contemptible), and a present which we cannot describe let alone project towards the future. In Romantic sublimity we find an anxiety which lays bare before us an ordinary circumstance and its unwieldy response, allowing us to stand in awe by joining in the revelation. This zone of anxiety is also a zone of revelation: it offers up a world untrammelled by logical commands, an universe both empty and horrific. In the case of Saupe’s photographs, there is not so much an effect of anxiety in the impossibility of submitting a concept to experience, but rather an acceptance of *becoming* in a veritable Schopenhaurian fashion, leaving vital instinct to overflow the limits of representation. Devoid of human presence, these landscapes accentuate the experience of the ephemeral, presenting us with a vision of beauty tinged by *untimeliness*.

Siegfried Kracauer pointed out in his essay “Photography” (*Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3 (Spring, 1993)), published in 1927, that historicist thinking arose more or less at the same time as the appearance of modern photographic technology; to a certain extent, the recourse to photography is the beginning and end of the historical process: “What photographs by their sheer accumulation attempt to banish is the collection of death, which is part and parcel of every memory image. In the illustrated magazines the world has become a photographable present and the photographed present has been entirely eternalized. Seemingly ripped from the clutch of death, in reality it has succumbed to it.” What photography captures is the residual component that history has expelled. It is in the crevices between the plenitude of experience and the scarcity of symbolism that desire is born; without a doubt, photography captures the *occasion*, that which *touches us*, something that happened once and stays forever. “A photograph”, writes Susan Sontag (*On Photography*, FSG, New York, 1977) “is both a pseudo-presence and a token of absence.”

For Saupe, the process is central to his work, all its peculiar cyanotypes sediment a *feeling for landscape*; through chemical reactions, he manages to materialize, as he told me in private conversation, “something immaterial.” In the studio of Las Palmas de Gran Canaria where he produced a great number of the pieces that he is now presenting at CAAM in San Antonio Abad, I was able to contemplate how central a role water plays in *the whole process*. Against the immateriality of the digital, Saupe wants to *touch matter*. This artist confesses that “making physical experiments is important” and, above all else, what he manages to produce is *unique*, highlighting both the importance of planification as much as an acceptance of chance.

In the opening section of *Camera Lucida* (Hill and Wang, London, 1981), Barthes ties photography with what Lacan called *tuché*, the encounter, the Real “in its indefatigable expression.” We have to bear in mind that photography entails a lost encounter, like an object that is only recuperated after the loss. That’s the source of trauma: the real always





Página anterior *Invernadero – Purple Brown #2 V1*, 2022, detalle / detail

Nach dem Sturm #2 V1, 2022

lurks behind the *automaton*. Photography, as demonstrated by Saupe, *produces the real*, creating a set of fabulous conditions for vision, though it also veils, in its focus, marginal aspects of the world. The photographic image (a kind of screen) has an explicit relation with desire and memory, but also with that which does not want to be seen, with a collective unconscious or with the *accursed part*, the underbelly of the reality we inhabit. Saupe seeks to allegorize as much as *territorialize* his images, by keeping contact with the places he photographed, but, at the same time, generating an “abstraction,” perhaps suggesting that the poetic imagination always leads us to other spaces.

Our imagination is undoubtedly familiar with *critical dystopia*, we inhabit, anticipatorily, the metropolitan disaster; we are so stupefied that we no longer fear The Flood. We have a kind of *Babel-mediatic* tongue, and its precarious archive is as destined to failure as that Tower which defied the sky. “If the Tower of Babel had been completed,” writes Jacques Derrida in “The Architectural Metaphor in the Discourse of the Method,” “architecture wouldn’t exist. And so only the impossibility of its conclusion made it possible for architecture, as well as many languages, to have a history. This history must be always understood in relation to a divine being which is finite. Perhaps one of the characteristics of the postmodern movement is taking stock of that *failure*.” We *accommodate in the inhospitable*, which does not entail, necessarily, a wholesale submission to anxiety. We are living and traveling through what Rem Koolhaas defined as “junk-space,” finding, as Saupe bears witness in his works, debris everywhere. *Time is out of joint*. Our fate is the *scorched earth*, as the beautiful series *Fire* by this German creator seems to suggest.

Georges Didi-Huberman has pointed out that “the other life” is never given to us beforehand. To shape it, it’s first necessary *to wake up to dreams themselves*. As if in waking up, the dream revealed that it was already at pains to go beyond itself. We have to keep an open mind, be capable of establishing, in Freudian terms, a permanent “free association,” that is, to work in the direction of a *radical excitation of dreams*, without forgetting that in interpreting dreams we simply end up destroying them. In *Beyond the Pleasure Principle*, Freud warns that consciousness comes after the trace of a memory, that is, from the thanatic impulse and from the degradation of lived experiences; after complete interpretation, every dream reveals itself as the accomplishment of a desire, the dream becomes the hallucinating accomplishment of an unconscious desire. Ulf Saupe materializes, for instance, his reverie of nature in *Golden Forest* without falling in a sublimatory illusion, conscious as he is that the planetary disaster has already taken place.

We have to accept (in a Heideggerian manner) the loss of the image of the world, or, in other words, we have to assume (without melancholy) that we have forgotten the experience of the “whole.” In this critical situation we cannot let ourselves be dragged by “retro-nomadic” euphoria, or the rhetoric of the vanishing points, understanding that, as Prigogine and Stengers would have it, the faster the communication within the system, the greater the proportion of meaningless fluctuations that are incapable of transforming the state into a system. Ultimately making the state more stable. Perhaps the “critical mass” (the relationship between volume where the reactions and the surface of contact or, rather, the site of coupling takes place) of disseminated practices of *artistic resistance* are astoundingly meaningless. In the case of Ulf Saupe, his landscapes avoid the slogans or those (alleged) position-takers which, ultimately, ring hollow like “funded radicalism.”



We live in a presentism, “in a time suspended between an untamable past and a denied future”, between “a past which doesn’t pass” and a future which can’t invent nor predict itself (except in catastrophe).” The task of the historian, in the instant of danger, is that of creating dialectic images and, above all else, as Benjamin would have it, “fanning the spark of hope in the past.” Neoliberalism has imposed its mode of *accumulation by dispossession*, increasing by leaps and bounds the gap between millionaires and those who lack everything. It’s no exaggeration to suggest that our world has something neo-feudal about it, with the great technological enterprises turning their consumers into vassals, paying tribute to the end of our *datified-lives*.

Franco “Bifo” Berardi finds a *symptomatic impotence* in the hyper-accelerated lives, something which is, without a doubt, a problem of rhythm which appears when the relationship between embodied and automatized time is intensified. Hyperstimulation drives us to the limit of the *unbearable*, “attention deficit” is now generalized so much that it will soon stop being diagnosed. We slide towards frigidity, among other things, because of so much “social” horniness [*calentón*]. “The aestheticization of contemporary culture,” we read in the book *Futurability* (Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2017), “can be read as a symptom and a metaphor of frigidity: the endless flight of one object of desire to another, the excess of aesthetic stimulation, the invasion of the public space by aesthetically arousing advertisements.” Anesthesia is one collateral effect of the sensorial saturation and the path towards *an-empathy*: the ethical catastrophe of our time is based on the incapacity to perceive the other as a sensible extension of our own sensibility. We keep on “escalating passions” in Facebook, retweeting insults, posting cat pictures, and other pathetic horizons, *updating* our super-sonic narcissism. “If the ideal society of postmodernism was an infinite entertainment between various Sherezades and their concomitant sultans who, sooner or later, would fall asleep, the real society of post-truthers,” writes Ferraris in *Posverdad y otros enigmas* (Ed. Alianza, Madrid, 2019), “is a cacophony of tweets and posts where everybody tells everybody else to be silent, ending the conversation of humanity, to which the postmoderns have sacrificed truth.” Postmodern incredulity before the “great narratives” has not propitiated a *fertile dissension* but a clash between different spokespersons, im-plausible “negationisms” paired with an outsized social bristliness.

As Michaux pointed out, the artist is someone who resists the urge to leave no trace, arranging materials in a territorial situation like that of a crime scene; the traces point at something that can’t be erased: what is never present in a definitive manner. In an age when we have resigned ourselves—perhaps too easily—to *desinterrence*, against the ideology of an increasing virtualization of the “world,” many veiled practices emerge; traces of difference, indications that push us in a creative drift: “we leave traces all over—virus, lapses, germs, catastrophes—signs of imperfection that are like the human being’s signature in the heart of the artificial world.” (Jean Baudrillard: “The Virtual Illusion Or the Automatic Writing of the World” in *The Conspiracy of Art*, Semiotext(e), New York, 2005). The work of art is understood as a function of the veil, established as an imaginary capture and a site of desire, the relationship with the beyond, fundamental in every articulation of the symbolic relation: “It is a matter here of the incursion upon the imaginary plane of the ternary rhythm subject-object beyond, which is fundamental to the symbolic relation. In other words, within the function of the veil it is a matter of the projection of the intermediary position of the object” (Jacques Lacan:

“The Function of the Veil” in *The Object Relation. The Seminars of Jacques Lacan Book IV*, Polity, New York, 2021).

Ulf Saupe does not “lie in ambush,” he doesn’t think that we can naively escape, by a stroke of magic, our condition of *planetary vigilance*. On the contrary, his works make us *locate ourselves in the complex labyrinth* of existence, when everything is connected, and, at the same time, we feel that nothing is in its place. “In the age of globalization and the web’s “u-topicality”, time is increasingly conceived as capable of compressing, or even of annihilating, space” (Hartmut Rosa: *Alienation and Acceleration: Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*, NSU Press, New York, 2016). Space is virtually “contracted” by the speed of transportation and communication. We know that there is always something outside a medium. Each medium constructs a zone of corresponding immediacy, of the unmediated and transparent in contrast with the medium itself. From the windows of the buildings we have passed to those of the computer, from the forms of inhabiting to those of computation, in a mutation of that which we see “outside” but also in a complex game of transparency and opacity. The (alleged) age of *access* is nothing but an economy of (supposedly) “authentic” experiences. Perhaps our “acceleration” is nothing but a sedentary swamp in the ubiquitous catalog of home shopping networks, in an age that is markedly complex, or rather, simply unhinged.

The question concerning *what do images want*, can lead us to a “Medusa effect.” Though, perhaps, we can answer it by a gross simplification: images want to appear, they desire *singularity*. “Without a doubt,” remarks Jacques Derrida (in *A Taste for the Secret*, Polity, New York, 2001), “to speak of strategies means to take in account an irreducible now. To take care of the disjunction of the present does not necessarily mean renouncing what I said about disjunction, and the in-actual. There is a “now” of the in-actual, a singularity: that of the disjunction of the present.” Our mind can be understood as a *wunderblock*, that place where the trace remains, bearing witness to everything that at some point was once outlined there. Saupe’s photographs are, at the same time, *veils and revelations*, signs of aesthetic resistance and modes of cultural recycling, “pictoric” landscapes which oscillate between the sublime and the ruin, disquieting signs that give food for thought. This artist has no interest, in any meaning of the term, “to explain it all,” on the contrary, for him it is crucial to retain, in his work, an atmosphere of *mystery*, that enigma that is nothing but, as Aristotle noted, a density of metaphors. Thus, the bags of plastic which are testimony to the pollution of the seas also put us in mind of jellyfish—and our bewitched gaze moves, suddenly, from the beautiful to the uncanny.

Against “rowdy art” and the aesthetic of (rhetorized) “politicization,” Saupe posits *meditative* images where the pigments have been produced by himself by mixing earth or ash from places he’s traveled, offering the viewer sediments of strange beauty. Beyond the photographic camera, Saupe literally *fixes* emotions, managing, by way of analog methods, to produce analogies. He directs his gaze, for instance, upon torn plastic greenhouses, those artificial territories that make us think about the crisis of the Anthropocene, as much as it evokes the poetry of the residual. *Immediación*, an exhibition of resolutely *territorialized* works, seems to suggest that an *aesthetic impact* is needed if we are to learn how to see the world, and, above all else, how to take care of it. Our life depends on it.



Página anterior *Invernadero – Red Black Green #5 V1, 2022*, detalle / detail

Invernadero – Blue Silver Grey #5 V1, 2022

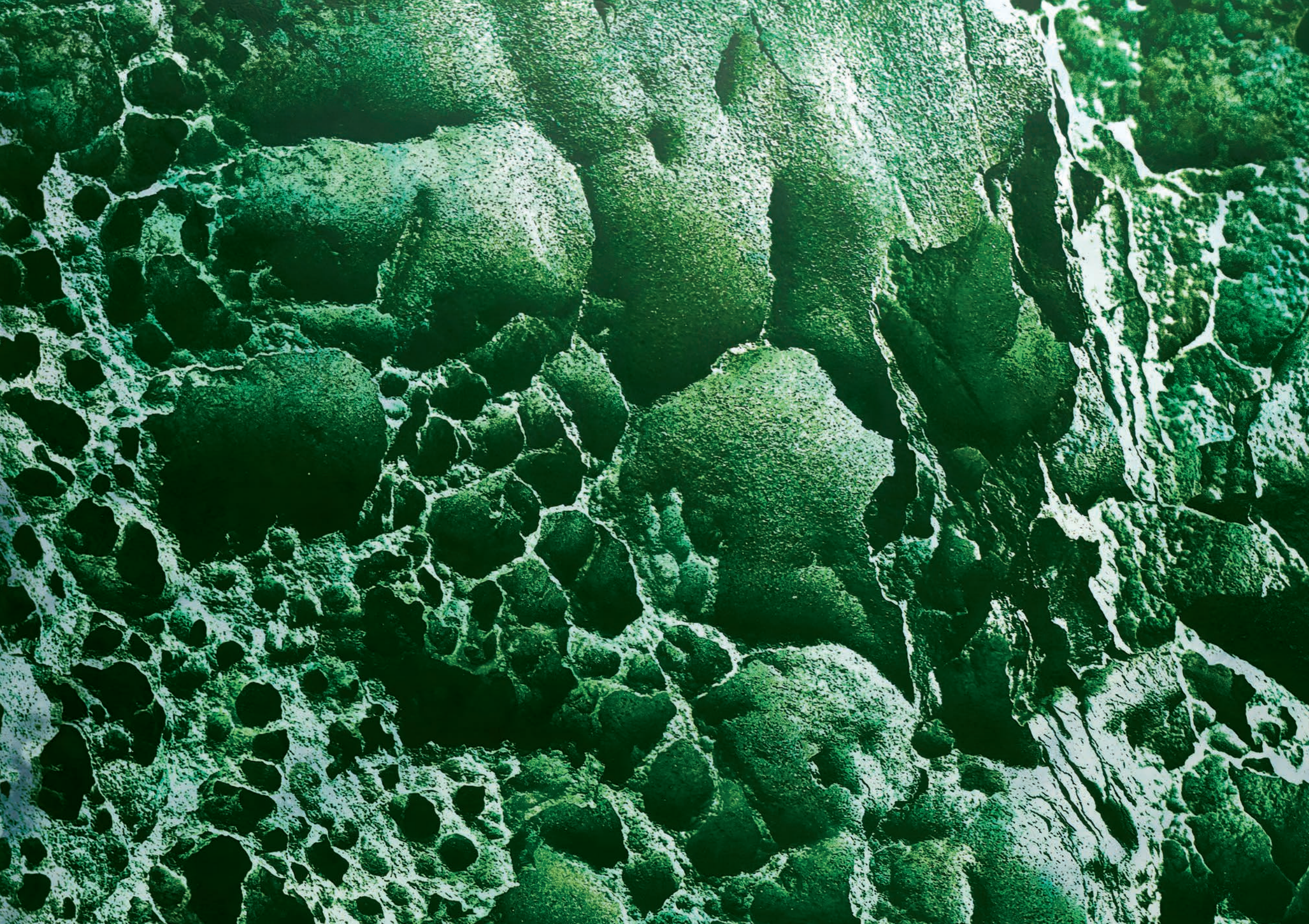


Invernadero – Purple Brown #3 V1, 2022



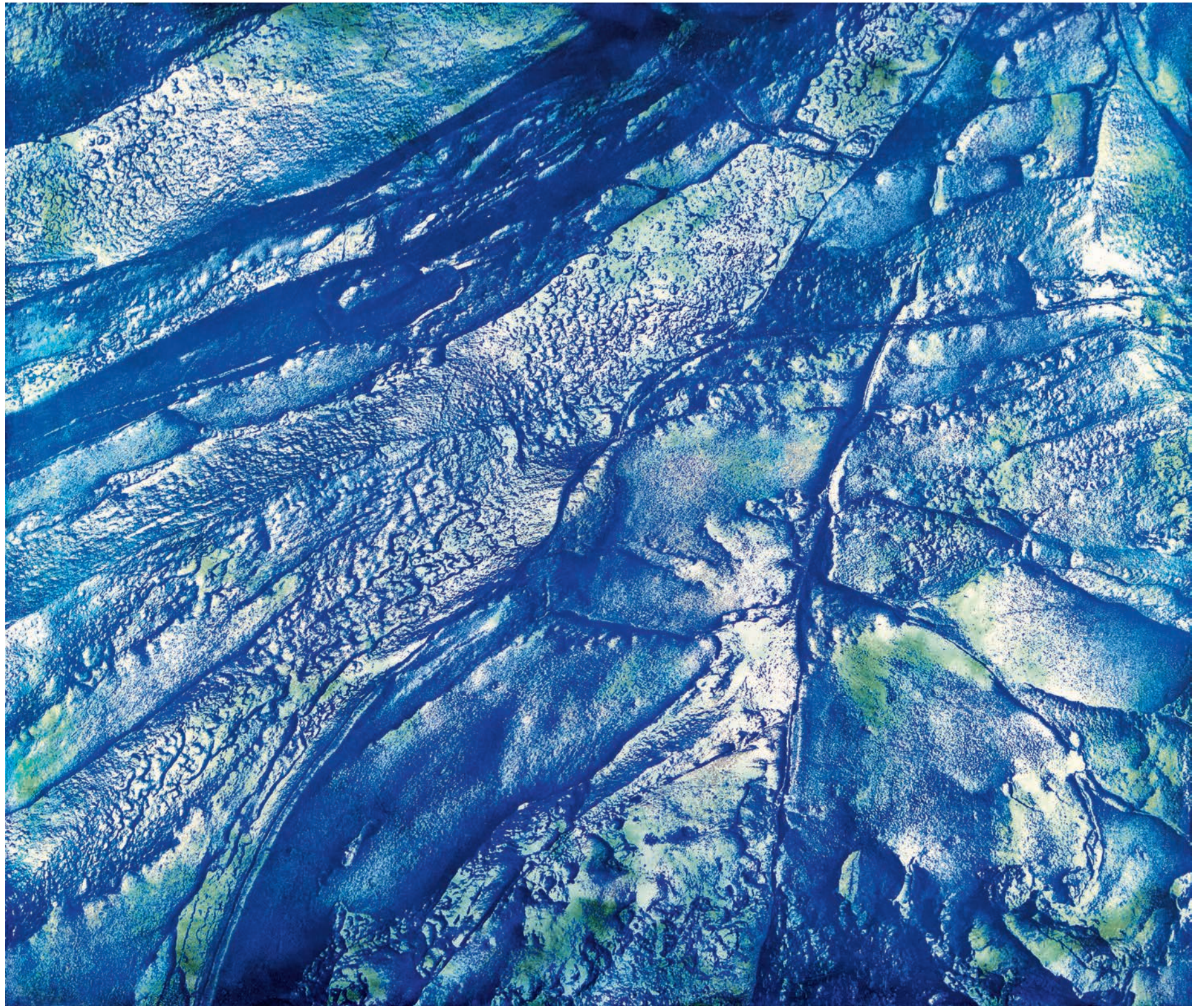
Nach dem Sturm #1 V1, 2022

Páginas siguientes *Stein – Green Silver #3 V1, 2022*

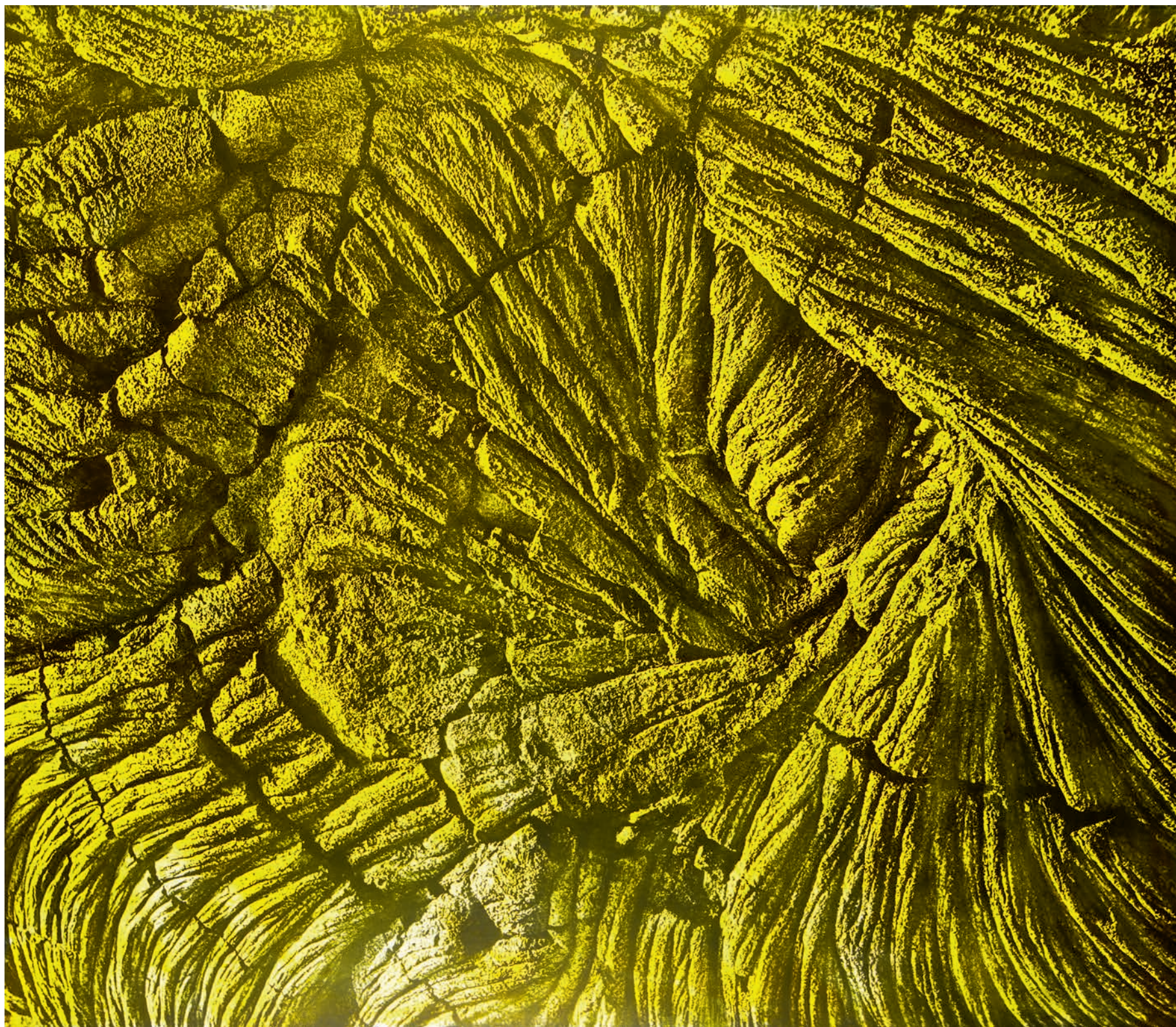




Stein – Orange Black Silver #3 V1, 2022



Stein – Blue Silver #1 V1, 2022



Stein – Yellow Black #1 V1, 2022

La sombra iluminada

Carmen Dalmau

Existen artistas que pertenecen a la estirpe de quienes se adentran en selvas oscuras para llegar a los claros luminosos del bosque. Implican su cuerpo, sus manos, su caminar, para hallar la imagen mental que van a plasmar. Su espacio de trabajo se transforma en una isla donde arribar guiados por corrientes y golpes de mar.

Ulf Saupe es un fotógrafo sin cámara que habita un espacio a medio camino entre el estudio de pintor, el taller de artesano y el laboratorio de alquimia. De sus manos nacen esculturas, instalaciones sonoras o fotografías, y parece modelar los fogonazos creadores con una densa cualidad táctil.

Saupe puede considerarse heredero de una larga tradición de fotografía experimental que procede de las vanguardias históricas —Man Ray, László Moholy-Nagy, Christian Schad— transmitida a través de su maestro Floris Michael Neusüss (Lennep, 1937- Kassel, 2020), profesor de fotografía experimental en la Universidad de Kassel desde los años setenta del pasado siglo. Los *Paisajes artificiales* de Neusüss son abstracciones que mutan en paisajes, acciones que le sitúan desde la década de los años ochenta en la denuncia de la contaminación y destrucción de nuestro ecosistema. Su actividad docente, su desarrollo teórico y su trabajo creativo le han convertido en un fotógrafo clave de la fotografía experimental, libre, abstracta y sin cámara.

Pertenece al linaje de fotógrafos sin cámara, amantes del laboratorio y de los cuartos oscuros, figuras como: Adam Fuss, que investiga el territorio al borde de la percepción de figuras líquidas y manipulaciones fantasmales; Garry Fabian Miller, generando espacios intermedios al jugar con la luz, la acumulación del tiempo y el espacio entendido como naturaleza y paisaje, y Susan Derges, cuyos estudios sobre los movimientos del agua constituyen la llave para indagar nuestro modo de relación con la naturaleza.

Las imágenes de algo aún invisible en el mundo, la preocupación por la imagen latente es el nexo de Saupe con estos fotógrafos experimentales. Así como la división entre el fotograma como imagen de contacto y la fotografía con cámara —que conceptualizó su maestro Neusüss— es esencial para comprender los métodos de trabajo de Saupe.

Ulf Saupe nació en un Estado que ya no existe. A la caída del muro de Berlín contaba diez años, e intuyó que las fronteras eran porosas y solo líneas trazadas en los mapas.

Consciente de que todo arte es político, detesta el uso descarnado del arte social que lo transforma en propaganda. Y quizá por ello una aproximación previa a sus trabajos nos seduce por su impecable estructura estética. Más adelante comenzamos a apreciar que todo orbita en torno a nuestra relación con la naturaleza.

Rojo tierra, óxido de hierro, azul cianotipo, verde bronce, dorado Goethe. Colores que no se pueden replicar fuera de procesos químicos en el laboratorio. Nos dejamos atrapar por el color y las sensaciones que suscita.



Golden Forest #4, 2020

El uso del color en fotografía provoca disonancias que se arrastran desde su invención, ya que existieron fotos en color desde la segunda mitad del siglo XIX, y a comienzos del siglo XX el químico y fotógrafo Sergéi Prokudin-Gorski, por encargo del zar Nicolás II, recorría *el imperio que fue Rusia* dejando testimonios de su gama cromática. Roland Barthes, al elogiar la luz de los haluros de plata, *metal viviente de la Alquimia* que vibra en la fotografía de su madre, manifiesta que no le gusta demasiado el color en fotografía: “siempre tengo la impresión (importa poco lo que suceda realmente) de que, del mismo modo, en toda fotografía el color es una capa fijada ulteriormente sobre la verdad original del Blanco y Negro”¹.

Extraño principio rector articulado alrededor de una imagen en blanco y negro cuando nuestro ojo permite distinguir una realidad infinita de variaciones cromáticas. La verdad, lo real, es precisamente uno de los principios que cuestiona Ulf Saupe.

El fotógrafo Saul Leiter es un virtuoso del uso del color en fotografía y lo emplea para generar abstracciones cromáticas en las que utiliza la realidad representada como pretexto necesario para su meditación. Saupe utiliza una lógica contraria; el color es abstracción que emplea como subterfugio para representar el mundo físico. El uso del color parece requerir una percepción táctil, una representación de texturas. Necesitamos tocar para sentir las vibraciones de las ondas cromáticas que depositan emociones en el paisaje.

Las manchas de color en el pavimento de su estudio responden a los límites físicos del ancho de los negativos y a las constantes pruebas de color sobre las placas negras con los tintes que investiga, ya sean los pigmentos empleados en la industria automovilística o el carbón de las minas alemanas, el grano de café molido o el polvo de las tierras volcánicas. Persigue los continuos cambios de tonalidad, verde virado al rojo, turquesa virado al violeta. En la exposición de sus piezas el espectador se enfrenta a la contradicción entre una verdad preconcebida como documento que certifica la realidad, y la ambigüedad que le permite ser percibida con múltiples y cambiantes vibraciones cromáticas.

Sus reflexiones en torno a la imagen fotográfica y la plasticidad de la materia con la que trabaja le llevan a desvelar las cualidades del soporte, a respetar los accidentes y los ruidos surgidos en el proceso de revelado, que carga de densidad, rugosidades y texturas la superficie de sus imágenes.

Es frecuente en la historia de la fotografía percibir el eco de la dialéctica entre color o blanco y negro, entre lo matérico y lo pulido, que en ocasiones ha despojado a las fotografías de su aportación matérica a favor de superficies planas y brillantes, como puede apreciarse en las imágenes difundidas en las redes sociales o en las creaciones de fotógrafos de moda y publicidad a la manera de David LaChapelle.

Giorgione, con ambigüedad de luces y sombras, ya advirtió que la esencia de la pintura se encuentra en los ojos del espectador. Siguiendo su estela, Tiziano hizo entrar a la naturaleza en el lienzo, y como señala el lema de su sello “el arte puede más que la naturaleza”, con sus borrones y una visible materia pictórica en los focos de luz, o con el gesto atrapado en los trazos con los dedos y la fluida pincelada que deja entrever la trama del lienzo.

Así, tanto Rubens como Velázquez, prosiguieron aquel camino, y cuando nos acercamos a *Las Meninas* apreciamos la libertad de la pincelada, las figuras como manchas de color que parecen flotar. Una obra impecable en su atmósfera de perspectiva aérea, que contemplada de lejos se convierte casi en fotográfica, se disuelve en la cercanía en *pentimenti*, gestos del pincel, e imprimaciones al descubierto, que apela a la mirada, que es la que articula la



1. Barthes, Roland. (1980) *La cámara lúcida*. Paidós comunicación. Barcelona, 1989, p. 144

Golden Forest #5, 2020

imagen y que es, en definitiva, el asunto del cuadro. Este misterio que anida en la pintura es el que el artista intenta trasladar a sus piezas fotográficas.

Ulf Saupe escucha lo que la materia cuenta, su memoria de la luz, y en ese descubrir —esencial en su forma de trabajar— va trazando un camino, y es entonces cuando germina la obra. Pigmentos, madera, hierro, oro, carbón, cenizas, cristal.

Toda su obra está afiladamente justificada: desde el destello primigenio, pasando por los procesos que incluyen el error y el azar en los resultados finales, los soportes y los formatos elegidos. Así, la idea, el concepto, el proceso, la técnica y la estética germinan y crecen indisolublemente unidos. La estética funciona como un cuestionamiento moral de lo que quiere plantear.

La fotografía, nacida para certificar y documentar la realidad, esa categoría ontológica tan útil para comprender las cosas que existen, fue edificando verdades diferentes. La verdad en un artista como Saupe, como la de la mayoría de los fotógrafos experimentales, se ordena cuestionando la representación de la realidad y renegociando el carácter documental del medio.

Nos permite como mirantes ser conscientes del proceso que le conduce a la creación de sus piezas. El resultado final, impecablemente estético, viene determinado por la materialización de los conceptos que desarrolla. Observando detenidamente sus imágenes, apreciamos que estas han sufrido los sutiles movimientos del líquido, porque el papel de la imprimación ha estado un largo tiempo sumergido en el agua que las hace mutar del verde al azul y que se ondulen.

Dejando las imperfecciones para que nuestro ojo negocie lo que ve, el artista elimina las distancias entre el objeto creado y los que contemplamos la creación. Los ruidos y los accidentes en el proceso de revelado nos descubren que lo que se cuenta a través de la plasticidad de la materia es importante y modifica el resultado y lo percibido.

Amparado bajo los principios de la escuela de Kassel Saupe ejerce el discurso contrario a otra gran corriente fotográfica alemana, la escuela de Düsseldorf, a la que se adscriben artistas como Andreas Gursky o Candida Höfer, que buscan una casi imposible perfección en la reproducción de espacios o paisajes.

El artista es consciente de que debe encontrar soluciones que funcionen, artesanales y que se acoplen a las ideas que previamente se ha trazado. Las piedras volcánicas de la isla de La Palma son necesarias porque son el pigmento negro, pero además porque son el suelo que pisa quien va a contemplar el resultado negro y plata del paisaje final.

Podríamos pensar en los cuatro elementos de la naturaleza, el agua, la tierra, el fuego y el aire, a los que se suma un quinto, el éter, como el eje de su creación. Pero el agua, el fuego, no están aquí en calidad de constituyentes esenciales de la materia como lo eran para el mundo antiguo, sino como alegorías plenas de significados simbólicos.

Cuando aparece el agua surge como reflexión sobre los problemas acuciantes en la era del Antropoceno. El acceso al agua, las limitaciones del uso del agua, los usos del agua, el agua embotellada.

Este es su modo de conectar con lo político e intentar explicar la multiplicidad de puntos de vista sobre un bien imprescindible como es el agua.

En *Jardín del Edén*, Saupe (p. 173) muestra un laberinto de cañerías cuyos soportes son cajas de contenedores de los supermercados, que conecta el agua con la economía y la logística establecidas en la sociedad actual de 24/7, veinticuatro horas al día, siete días a la semana.



Golden Forest #1, 2020

Páginas siguientes *Golden Forest #7, 2020*



Zonas sin agua cubiertas de mares de plásticos que asemejan olas. Plásticos como placentas que darán vida a nuevas criaturas, sumergidos en un mar azul cian, y que se tornan frágiles al ser trasladados a un soporte de cristal. Ese cristal sostenido sobre un pedestal de cemento que evidencia la sutil delicadeza de la imagen.

Fuego es una serie inspirada en los incendios desbocados en Australia y California durante 2018 y 2019. Sobre imágenes publicadas en la prensa, utiliza pan de oro que se incendia en rojo como las llamas y con formato de chimenea francesa, porque el tamaño modifica la percepción; provoca empleando la belleza de lo sublime para denunciar los desastres que nos azotan como supuesta consecuencia del calentamiento global.

La constante búsqueda de soluciones técnicas para juntar los conceptos sobre los que reflexiona, como podría ser el agua a través de la elaboración de paisajes emocionales, le conduce a trazar un puente invisible entre la materia y la idea.

Sus imágenes son pura luz, a la vez que muy plásticas. La belleza del desastre presente en pinturas bajo la impronta del Romanticismo como *La balsa de la Medusa* de Géricault, se detecta en la estética de muchos de sus trabajos. Los claroscuros de Caravaggio enfatizan los misterios que desea que reverberen en la retina del mirante.

Comprender su amor y el estudio por la pintura, que no lo aíslan de sus imágenes fotográficas, sino que le sirven para explicarlas dentro de la historia cultural común, es otra de las claves que anida en la obra de Ulf Saupe. Se emociona ante *Amor victorioso* de Caravaggio al perseguir el enigma que encierra, queriendo que sea el que también se guarde en sus obras. Ese pequeño Cupido sujeta las flechas con una mano mientras oculta la otra detrás de sus alas, y en ella late el secreto de una vánitas con símbolos caídos que aluden a las artes, las ciencias y el gobierno.

Lo pictórico se manifiesta también en los formatos. Emplea un gran formato que coincide con los de la época azul y rosa de Picasso. Estas grandes medidas son una forma de rebeldía contra la tradición fotográfica de los pioneros de la historia de la fotografía —como William Fox Talbot— a quienes atribuye el peso de la culpa de que la fotografía no obtuviera categoría de arte desde sus inicios.

Estos primeros fotógrafos, ya fueran con vocación pictórica, artesana o simplemente testimonial, y con voluntad de dejar registro incluso de los detalles más insignificantes del mundo reproducible, se alejan de nuestro fotógrafo, que se define a sí mismo como un artista que trabaja con técnicas fotográficas.

Entre los primeros aventureros del siglo XIX y los usos del siglo XXI considera que la mayoría de las veces la fotografía ha sido maltratada. La fotografía, cuajada en la Revolución Industrial sigue siendo un territorio casi virgen, un mar a explorar.

Al tiempo que se fundamenta en teorías rigurosas, cada serie que desarrolla contiene el azar y es germen de nuevos proyectos que solo se pueden vislumbrar como eslabones de una misma cadena.

El bosque de oro recuerda a *Nodí* de la fotógrafa española Paula Anta, ya que emplea el pan de oro para transformar un paisaje plano, sin horizonte, en un espacio que cambia según se refleja en él la luz. Las vibraciones del pan de oro hacen que el brillo emerja del interior del bosque umbrío al que apenas llega la luz solar. Es un bosque animado en peligro, cuya extinción nos amenaza a todos.



Golden Forest #6, 2020



Golden Forest #11, 2020

Golden Forest #10, 2020

Golden Forest #13, 2020

Golden Forest #15, 2020

Al trabajar con fondos de oro, le atrapa observar que la imagen se trasmuta según cambian las luces del día o de la noche, lo que le lleva a experimentar con el carbón que hace referencia a la industria alemana y que emplea como pigmento negro. Además, con el uso de brochas modula, suaviza, da volumen a los troncos de los árboles.

El contraste entre el brillo dorado y el negro del carbón lo conduce a dialogar sobre la contradicción entre tradición y progreso, ese delicado equilibrio entre desarrollo y conservación del planeta, el torbellino insaciable de destrucción que intenta reflejar a través del uso de la madera, el oro, el carbón y el craquelado de la imagen resultante, que recuerda a nuestra piel, a nuestros pulmones, al aire que necesitamos para respirar.

Su obra se convierte en tátil, imprimada sobre un papel de lija. El modo en que está resuelto el bosque con el pan de oro y el carbón transforma las piezas en fotografías muy estables para su conservación, produciéndose la paradoja que a generaciones que quizá no les sea concedido conocer las selvas amazónicas guarden la imagen viva del bosque de oro.

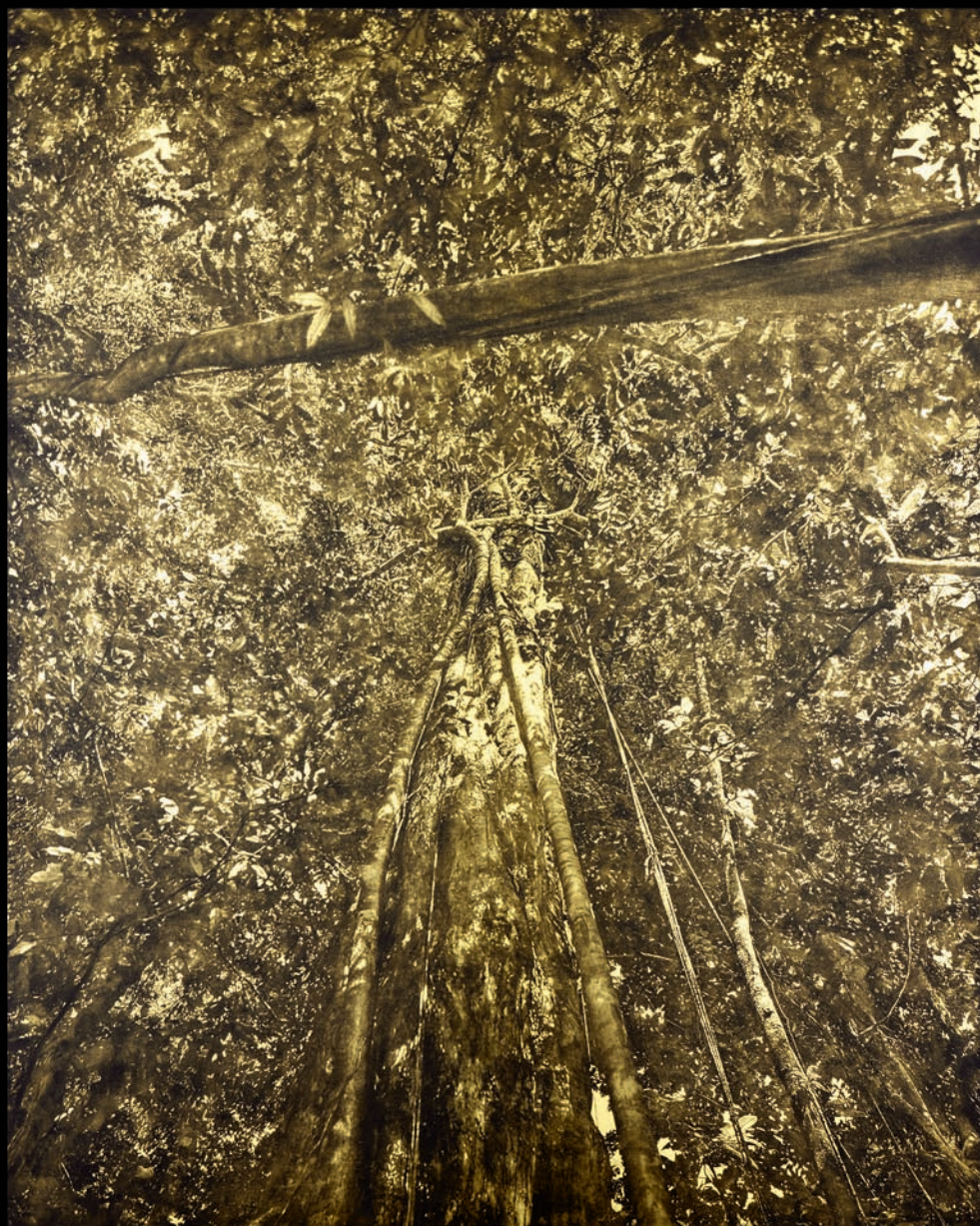
Ulf Saupe busca generar un impacto indirecto que multiplique las direcciones para pensar las imágenes en los que contemplan. La lentitud de los procesos permite trabajar mentalmente al autor, al tiempo que interpela al mirante para que se demore en las imágenes. Las imágenes emergen lentamente y se pide a quien las mire un ejercicio de necesaria calma contemplativa, un deseo de dejar suspendido el mundo.

Siri Hustvedt en *Los misterios del rectángulo* reivindica la necesidad de ese observador que necesitan las piezas de Ulf Saupe. Ese sujeto que, dentro de los límites impuestos por el marco y el tamaño, se sitúa como si estuviera fuera del tiempo, silencioso ante la contemplación de una obra de arte.

"El cuadro lleva dentro de sí los restos de un yo o un tú. En el arte, el encuentro entre observador y objeto implica intersubjetividad. (...) La intersubjetividad inherente a la contemplación de una obra de arte significa que es un acto personal, no impersonal. A menudo he pensado en los cuadros como fantasmas, espectros de un cuerpo vivo, porque en ellos percibimos y vemos no sólo los rigores del pensamiento, sino las huellas dejadas por los gestos físicos de una persona: pinceladas, gotas, manchones. De hecho, el cuadro es el recuerdo inmóvil de ese movimiento humano, y nuestras respuestas individuales a él dependen de quienes somos, de nuestro carácter (...)".²

Saupe necesita de ese observador con un cuerpo que perciba los gestos físicos que ha empleado, provocando la gran paradoja de que siendo la fotografía el medio que borró ese gesto, lo matérico, las pinceladas, los grumos de pintura, los accidentes del *pentimento*, reivindique la necesidad de su retorno. Un mirante dotado de la capacidad de taladrar el cuerpo pleno del artista.

2. Hustvedt, Siri. *Los misterios del rectángulo*. Circe. Barcelona, 2007, p. 16



Golden Forest #22, 2020

The illuminated shadow

Carmen Dalmau

There are some artists who belong to a long ancestry of adventurers who journey into the darkest jungles to reach the glade. They involve their body in their creative process, their hands, their stride, to hit upon the mental image they want to convey. Their workspace becomes an island that is only reached through the guidance of the currents and lunges of the sea.

Ulf Saupe is a photographer without a camera, who inhabits a space halfway between a painter's studio, a craftsman's workshop, and an alchemist's laboratory. His hands produce sculptures, sound installations, or photographs, shaping his creative bursts with a dense tactile quality.

Saupe can be regarded as the inheritor of a long tradition of experimental photography which originates in the historical avant-gardes—Man Ray, László Moholy Nagy, Christian Schad—and was handed down by his master Floris Michael Neusüss (Lennep 1937-Kassel 2020), the professor of experimental photography at the University of Kassel from the 1970s. The *Artificial Landscapes* of Neusüss are abstractions that mutate into landscapes, works which place him as one of the earliest denouncers of the ongoing pollution and destruction of our global ecosystem. His educational background, theoretical development, and creative output have transformed him into one of the key photographers of the experimental, free, abstract, and camera-less tradition.

He belongs to the lineage of camera-less photographers, lab hermits, confined to dark rooms. Figures like Adam Fuss who investigate the territory that borders on the perception of liquid figures and ghostly manipulations; Garry Fabian Miller, who evokes intermediate spaces with his play of light and the accumulation of time and space; and also, Susan Derges whose studies of the movements of water constitute the key to interrogate our relationship with nature.

Images of things kept invisible in the world, latent images, are the link between Saupe and those experimental photographers. Just as the division between the frame as contact-image, and the camera-less photography that his master Neusüss theorized, is essential to the understanding of Saupe's work methodology.

Ulf Saupe was born in a country that no longer exists. When the Berlin Wall fell, he was ten years of age, and by then he already intuited that frontiers were a porous notion, thin lines traced on maps.

Aware, as he's always been, that all art is political, he deplores the brazen deployment of social art which transforms into propaganda. And perhaps for that reason, upon first encountering his work, we are seduced by its impeccable aesthetic structure. As we venture deeper into it, we appreciate that everything orbits around our relationship with nature.

Earth red, iron rust, cyanotype blue, bronze green, Goethe golden. Colors that cannot be replicated outside of the chemical processes of the laboratory. We let ourselves be captivated by the color and the sensations it stirs upon us.

The use of color in photography conveys dissonances which refer back to the dawn of the medium. Since the second half of the 19th century, and in the first decade of the 20th-century, the chemist and photographer Sergéi Prokudin-Gorski was commissioned by the Tsar Nicholas II to travel *the Empire that was Russia* to produce a testimony of its chromatic history. Roland Barthes, in his praise of the light of silver halides, *living metal of Alchemy* which vibrates in the photograph of his mother, expresses his distaste for color in photography—“I always feel (unimportant what actually occurs) that in the same way, color is a coating applied later on to the original truth of the black-and-white photograph.”¹

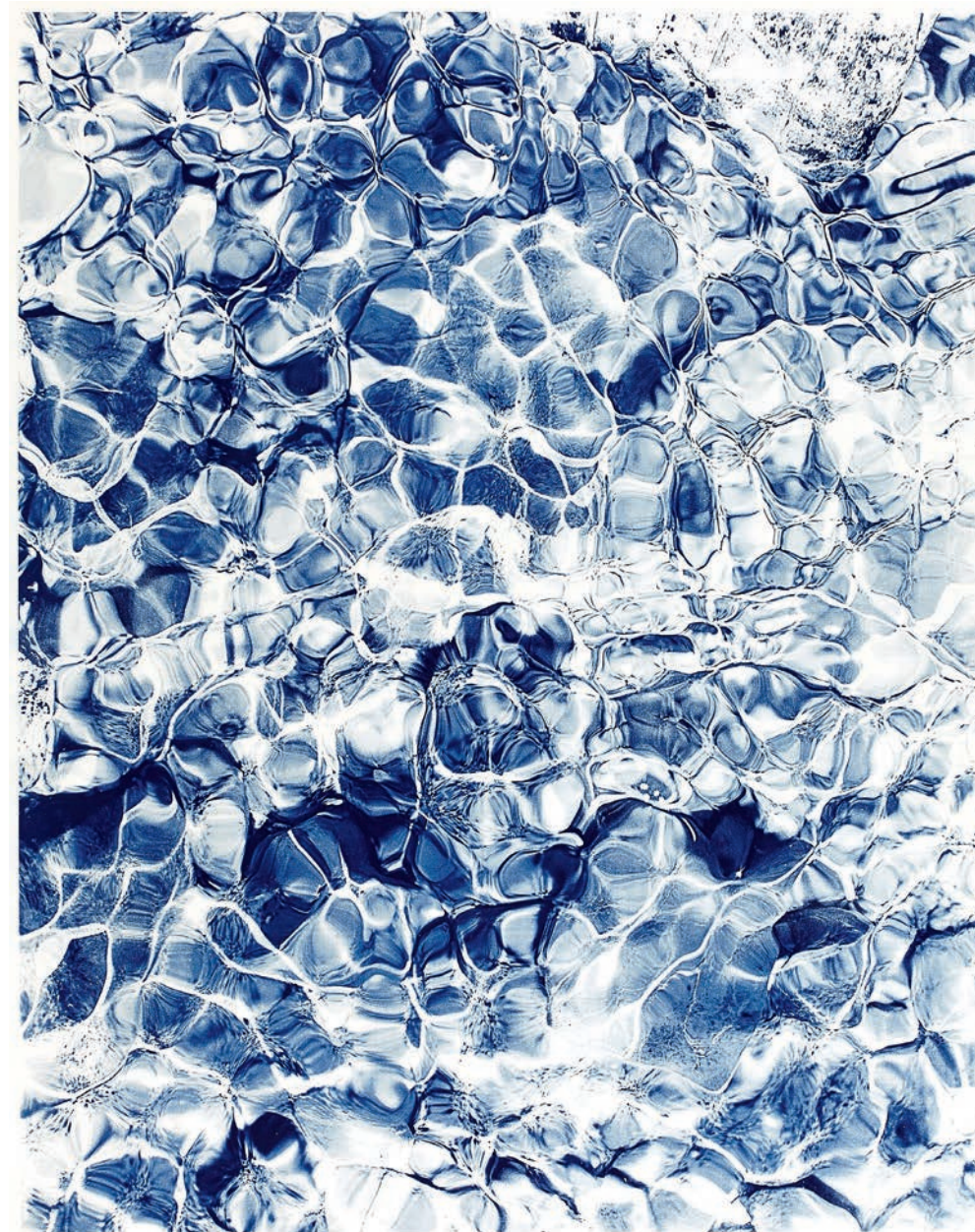
That strange overarching principle, articulated around a black and white image, when our eyes allow us to distinguish between an infinite reality of chromatic variations. The truth, the real, is precisely one of the principles that Saupe seeks to question.

The photographer Saul Leiter is a master of the use of color in photography, deploying it to engender a myriad of chromatic abstractions, as a means to represent realities as a necessary pretext to reflect upon them. Saupe entertains the opposite logic, color is an abstraction he introduces as a subterfuge to represent the physical world. The use of color seems to require a tactile perception, a representation of textures. Touch is needed if we are to feel the vibrations of the chromatic waves which sediment emotions upon the landscape.

The stains of color on his studio floor stand as the physical limits of his negatives, and are the result of the constant color testing over black plates. They reveal his investigations into the pigments used by car manufacturers or the German coal industry, the hues of ground coffee beans or the dust of volcanic soil. He tirelessly follows the changes of tonality, from green veering to red, to turquoise green edging on violet. In the current exhibition of his works, the spectator faces a contradiction between a preconceived truth as a document certifying reality which, endowed with these visual ambiguities, can be perceived in its multitude of twisting chromatic vibrations.

His reflections on the photographic image and the plasticity of the very material on which he works, draws him to reveal the qualities of the medium, respecting the accidents and the noises that arise in the development process that fills the surface of his images with such density, roughness and textures.

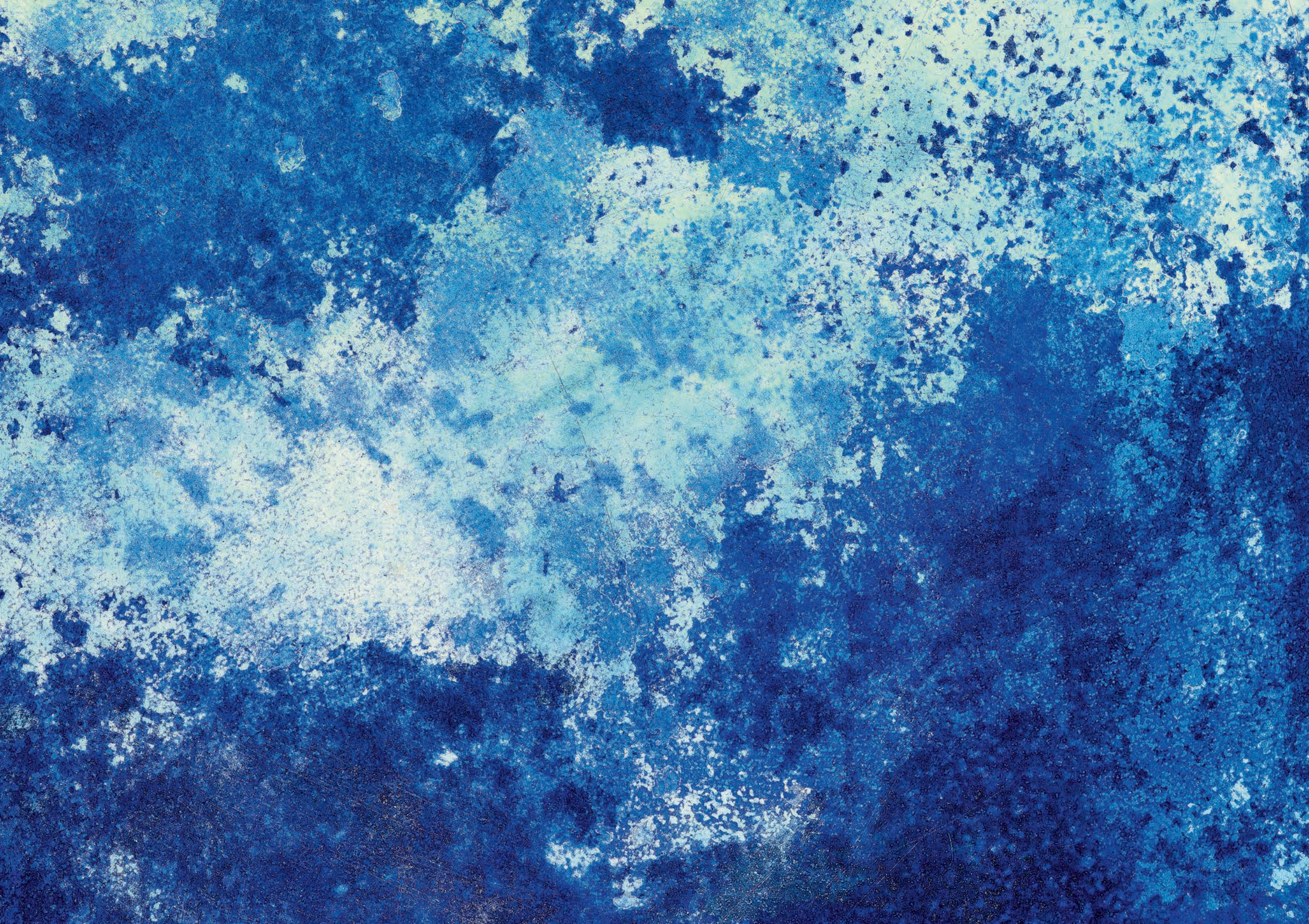
The history of photography has frequently played out a dialectic between black and white and color, between the impasto and the polished, which has sometimes stripped photographs of its material surplus in favor of flat and glossy surfaces, as can be seen in the images that populate our social networks and our fashion outlets and the world of advertisement, in the manner, for instance, of David LaChapelle.



Waterscape #1, 2014

Páginas siguientes *Waterscape #59*, 2022

1. Barthes, Roland. (1980) *La cámara lúcida*. Paidós comunicación. Barcelona, 1989, p. 144



Giorgione, with his ambiguity of light and shadow, once noted that the essence of painting depends upon the eye of the spectator. Later, Titian brought nature onto the canvas with his smudges and the visible pictorial matter in the sources of light, the gesture captured with finger strokes over the painting, and the fluid stroke which insinuates the weave of the canvas below, making true his motto that “art is stronger than nature.”

Similarly, Rubens and Velázquez followed down this same path, and when we approach *Las Meninas* we are struck by the freedom of the painter’s brush stroke, the figures standing as floating islands of color. An impeccable work in its atmosphere of aerial perspective which, from a distance, shapes itself up almost like a photograph but dissolves into penitenti as we move closer, as gestures of the brush, imprimaturs are uncovered and appeal to the spectator’s eye, which ultimately articulates the image and becomes the very subject of the painting. That mystery which painting harbors in its bosom is precisely what Saupe conveys in his photographic pieces. He listens to the story of the material, its memory of light and in that discovery, crucial to his artistic process, he traces a path which germinates into the work. Pigments, wood, iron, gold, coal, ash, glass.

His finished work is emphatically realised. After the first primeval spark, his process involves chance and multiple instances of trial and error before settling on a format and choice of surface. So, the idea, the concept, the process, the technique, and the aesthetical principles germinate and grow. The work’s aesthetic functions as a moral questioning of what is ultimately being presented.

Photography, born out of an élan to certify and document reality, that ontological category so intrinsic to the understanding of things that exist, continues to build different truths. Truth for an artist like Saupe, as with many experimental photographers, is arranged as an interrogation upon the representation of reality and as a renegotiation of the documentary nature of the medium.

As on-lookers, he allows us to be conscious of the process that leads to the creation of his pieces. The final result, impeccable at the aesthetic level, is determined by a materialization of his concepts. As we leisurely contemplate these images, we appreciate that they have been affected by the subtle movements of the liquid, because the printing paper has been submerged in water during prolonged periods which makes the green mutate into an undulating blue.

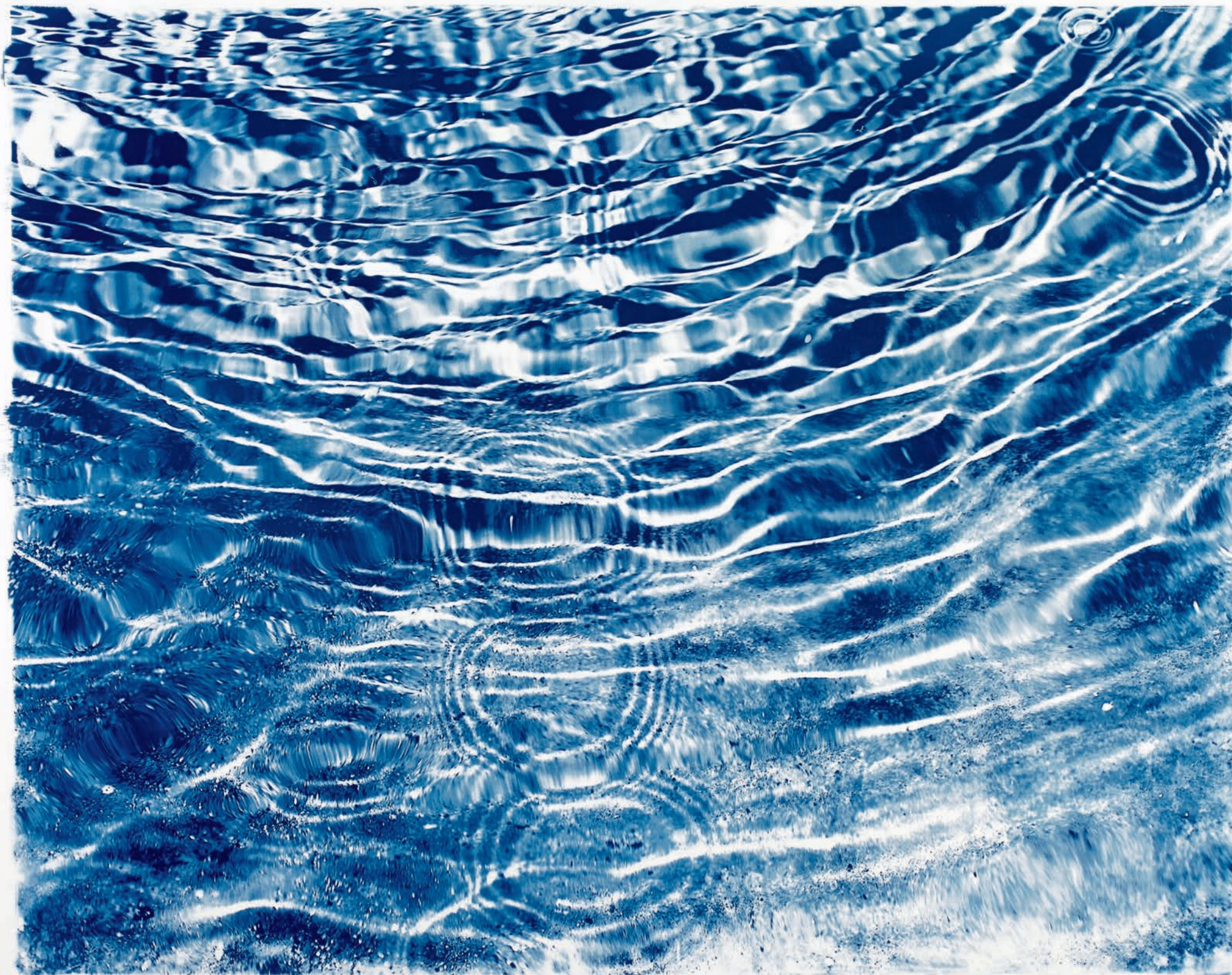
Leaving the imperfections upon the image, so that our eye may better negotiate what it is seeing, he eliminates the distance between the created object and those contemplating the creation. The noises and the accidents that arise in the developing process are important and modify the results we perceive, revealing to the viewer what is being related through the very plasticity of the material.

Saupe, sheltered in the principles of the Kassel school, practices a discourse that counters the other great tradition of German photography, the Düsseldorf school, which includes among its members the artists Andreas Gursky and Candida Höfer, who seek an almost impossible perfection in the reproduction of spaces or landscapes.

The artist is aware that he requires functioning artisanal solutions, arrangements that match his conceptual ideas. The volcanic rocks from the island of La Palma are necessary

Waterscape #33, 2015, detail / detail





because they are indeed the black pigment, but also because they constitute the very soil which the viewer must tread upon in their journey to contemplate the black and silver of the final landscape.

We could understand the four elements of nature, water, earth, fire, and air, to which a fifth is added, ether, as the axis of Saupe's work. But water and fire are not here by virtue of their being essential constituents of matter (as they were in the ancient world) but as allegories overflowing with symbolic meaning.

Water appears here, rather, as a reflection upon the pressing emergencies of the age of the Anthropocene. Access to water, the limitations of its use, and the problem of bottled water—this is Saupe's way of connecting with the political and presenting a variety of viewpoints about so essential a resource.

In *Garden Eden* (p. 173), Saupe shows us a labyrinth of piping, supported by supermarket cardboard boxes—an image which connects water with economy and the entrenched social logic of 24/7/365 life.

Areas covered by seas of plastic that resemble waves. Plastic as placentas giving birth to new creatures, submerged in a cyan blue sea become vulnerable in their translation into a glass format. Standing upon a cement pedestal, the glass enhances the subtle frailty of the image.

Fire is a series inspired by the uncontrolled wildfires in Australia and California between 2018 and 2019. Over press-published pictures, in gold leaf that ignites into fiery red, with a French fireplace format (let's not forget that size modifies our perception), he delves into the beauty of the sublime to denounce the disasters that batter our world as an alleged consequence of climate change.

The constant technical research, whose purpose is to further unite the concepts he reflects upon, such as the element of water as seen through a composition of emotional landscapes, leads him to trace an invisible bridge between matter and the idea.

At the same time, his images are pure light and markedly plastic. The beauty of disaster, present in paintings under the aegis of Romanticism à la *The Raft of the Medusa* by Géricault, is present in the aesthetic of many of his works. The *chiaroscuros* of Caravaggio emphasize the mysteries which then ricochet into the gaze of the viewer.

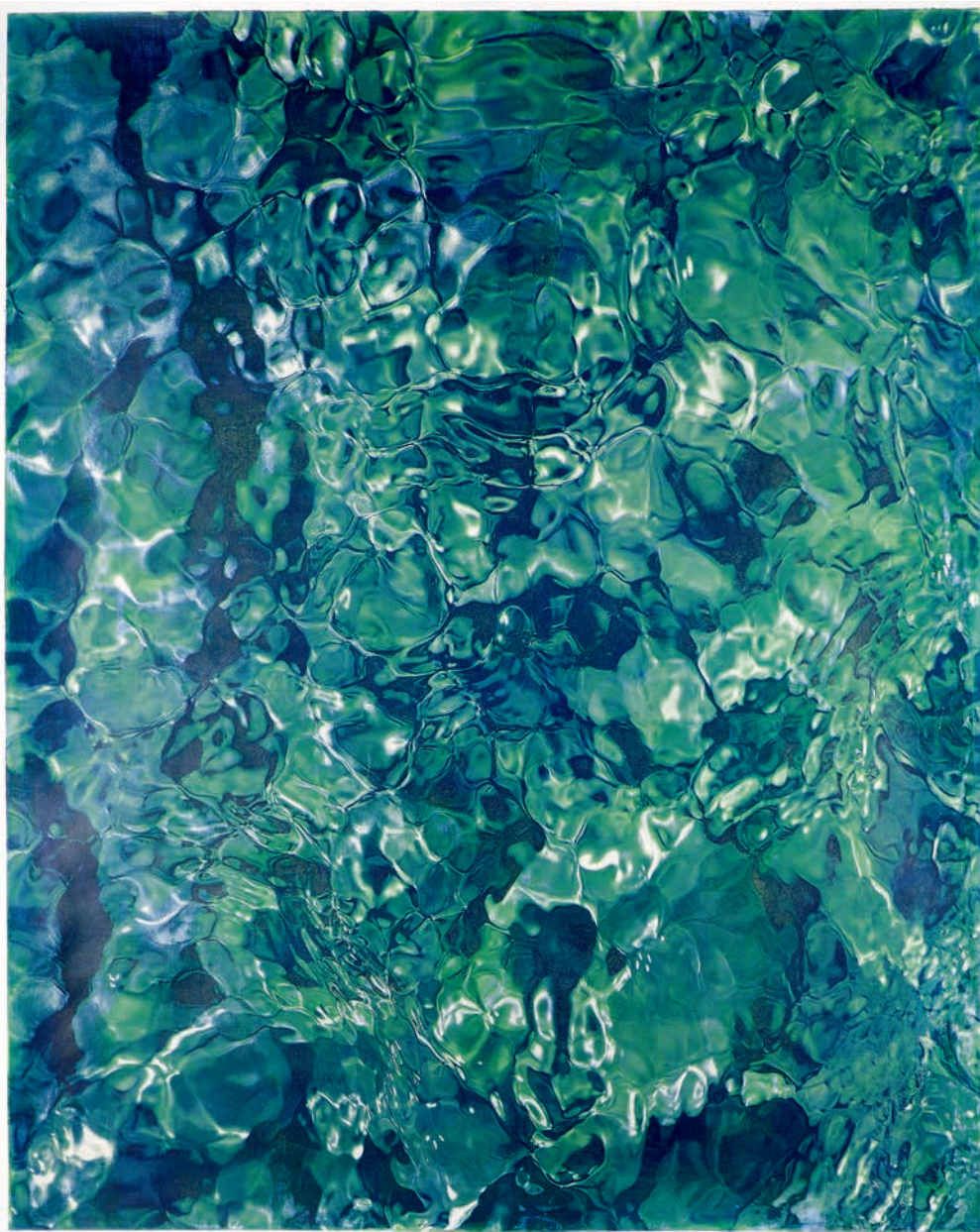
Another aesthetic key hidden in Ulf Saupe's oeuvre, is his love and careful study of painting, which doesn't detract from his photographic images but rather allows him to contextualize them within a shared cultural history. He is moved by Caravaggio's *Amor Victorious* to chase the enigma that is harbored in that work, translating the same mystery into his work. That small cupid with a hand holding the arrows, while concealing the other hand behind his wings, hides the secret of a Vanitas with fallen symbols that allude to the arts, the sciences, and the government.

The pictoric is manifested also in his choice of format. Saupe uses large proportions that echo Picasso's Blue and Rose Period. Those large surfaces operate as a rebellion against the photographic tradition of some of the pioneers of the medium such as William Fox Talbot, who Saupe considers to have first elevated photography to the category of art.



Páginas anteriores *Waterscape #2*, 2022

Waterscape #31, 2014



Waterscape #8 Green, 2014

These early photographers, whether spurred by a pictorial, artisanal, or simply testimonial vocation, and with a will to record even the most meaningless details of the representable world, are a far cry from our photographer, who defines himself as an artist who works with photographic techniques.

In Saupe's opinion, photography, from its beginnings in the 19th-century right the way through to its 21st-century practitioners, has been marginalized and greatly underestimated. Although invented during the industrial revolution, it continues to be an almost virgin territory, an unexplored sea of potential.

At the same time that he buttresses his work in rigorous theoretical frameworks, each new series contains chance, and it is this which continuously breeds projects that can only be regarded as links within the same continuous chain.

In *Golden Forest*, which references *Nodí* by the Spanish photographer Paula Anta, he applies gold leaf to transform a flat, horizonless plane into a space which changes according to the reflection of the light. Though in reality it barely receives any sunlight at all, the resonance of the gold leaf gives the impression that this umber forest radiates light. It is a forest stirred by danger, whose extinction threatens us all.

It was working with gold and being captivated by the image's mutation according to the passage of light from day to night, that led Saupe to experiment with the use of coal. A black pigment that ultimately references the German fossil fuel industry. Moreover, by using a broad brush, he modulates, softens, and gives volume to the tree trunks.

The contrast between the golden glow and the pitch-black coal raise an enduring discussion about tradition and progress, that delicate balance between development and conservation of the planet, the insatiable whirlwind of destruction which he seeks to reflect through the use of wood, gold, coal, and the craquelure of the resulting image, which reminds us of our skin, our lungs, the air we must breathe.

It becomes a tactile work, as though primed on sandpaper. The way the gold leaf forest achieves its shape against black coal, transforms these works into conservable pieces and creates an interesting paradox: generations to come who might never visit the jungles of the Amazon, will retain this vivid image of the forest in gold leaf.

Ulf Saupe wants to produce an indirect impact on those who contemplate his works, a multiplication of the perspectives through which his images can be considered. The slowness of his process allows the artist to work whilst, at the same time, give consideration to the viewer, encouraging them to linger before his images. So that the images themselves emerge slowly, and ask those who look to practice a necessary contemplative quietude, a desire to momentarily suspend the world.

Siri Hustvedt in *The Mysteries of the Rectangle* captivates the same kind of viewer that Saupe's work catches too. That subject, in regards to the limits imposed by the frame and the size, is placed, as it were, out of time, silent before the contemplation of a work of art.

"The painting carries within it the traces of an "I" and a "You." In art, the meeting between a viewer and thing implies intersubjectivity. (...) The intersubjectivity inherent in looking at art means that it is a personal, not impersonal act. I have often thought of paintings as ghosts, the specters of a living body, because in them we feel and see not

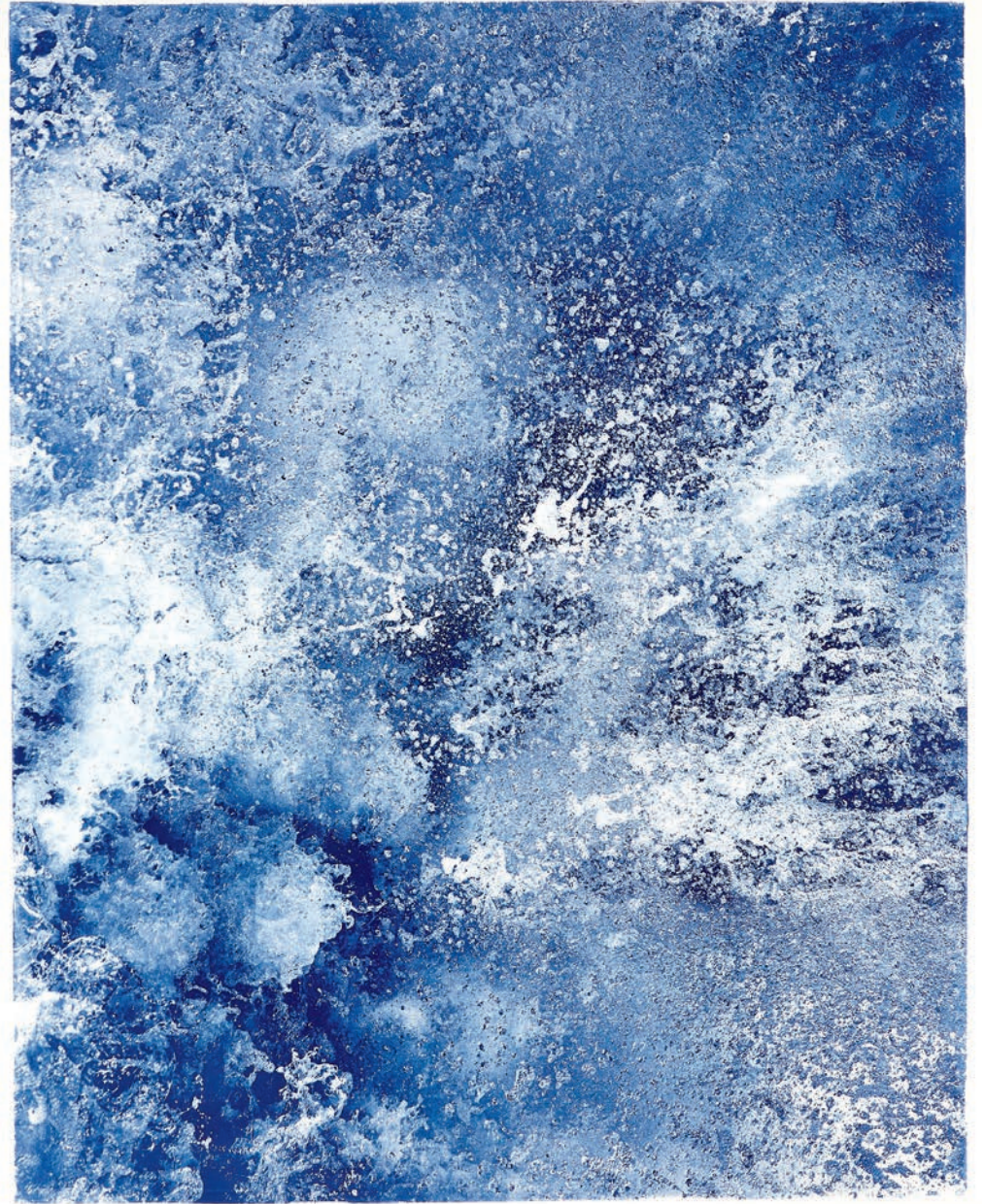
only the rigors of thought, but the marks left by a person's physical gestures-strokes, dabs, smudges. In effect, painting is the still memory of that human motion, and our individual responses to it depend on who we are, on our character, which underlines the simple truth that no person leaves himself behind in order to look at a painting (...)."².

And so, paradoxically, just as photography was the medium that banished the gesture, it is material, the brush strokes, the blobs of paint, the pentimenti and its accidents, which vindicate its return. Saupe needs an observer with the capability of perceiving the physical gestures he has used, a viewer endowed with the ability to pierce into the very essence of the artist.



2. Siri Hustvedt, *Los misterios del rectángulo*. Circe. Barcelona, 2007), p. 16.

Waterscape #28, 2015

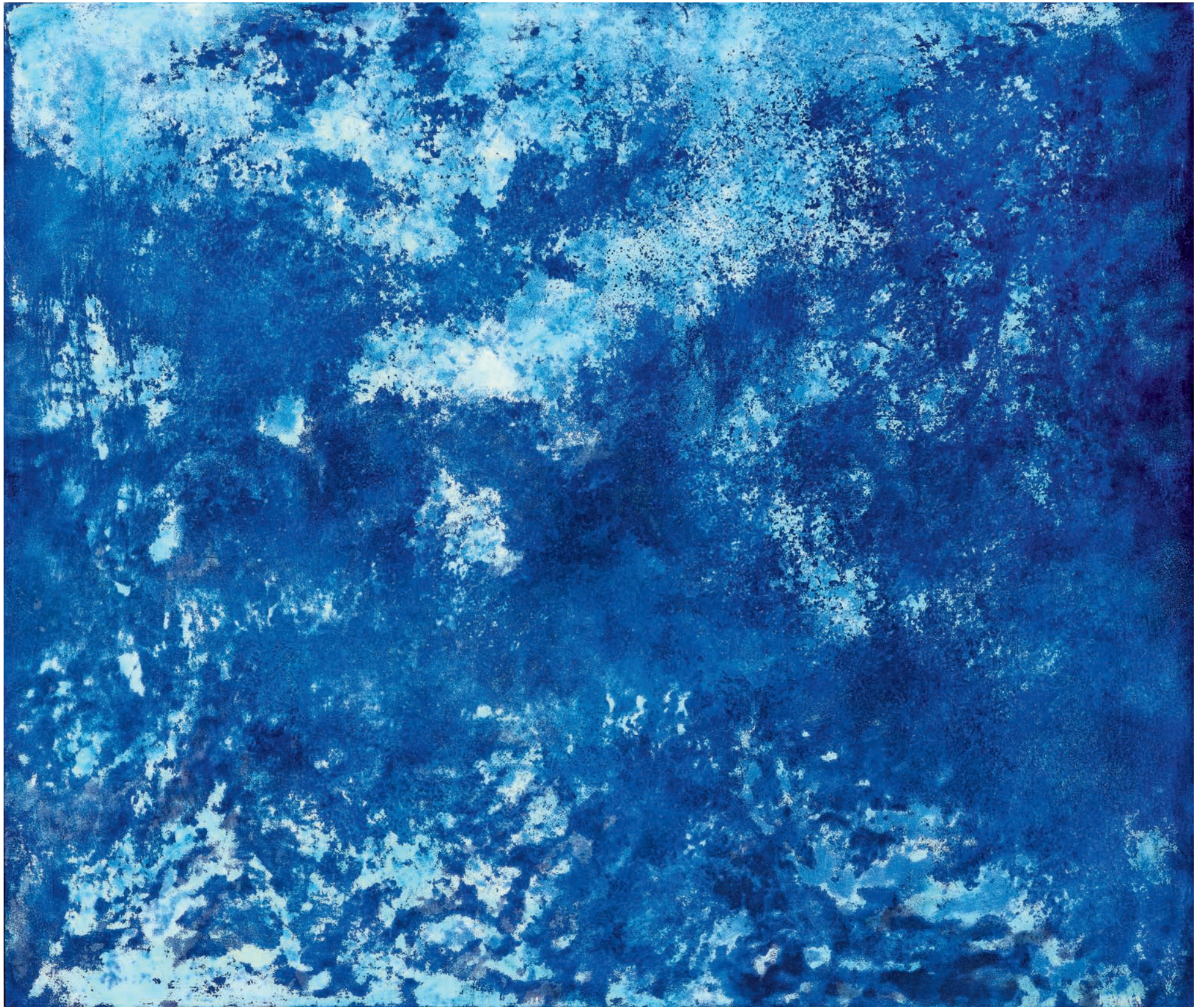


Waterscape #50, 2018



Waterscape #22, 2015

Páginas siguientes *Waterscape #52*, 2022



Transforming Elements: The Photography of Ulf Saupe

Elizabeth Cronin

For Ulf Saupe, the laborious process of creating a work of art is just as important as the motif. Saupe is an artist who uses photography, and a photographer who knows how to experiment with the medium. He finds the easiest part is taking the photograph, while the most challenging and rewarding is making the final product. The craft of photography fascinates Saupe because it requires patience, skill, active participation, and imaginative solutions.

Nineteenth-century photographers were incredibly inventive as they sought to improve and perfect results. Many also sought to validate their work as art and, more importantly, to have it achieve the status of painting. In order to gain acceptance by the broader art world, they took advantage of the manual steps of photography—variations in the mixture of chemicals, exposure, developing, and printing—to demonstrate their artistry. More than a century later, Saupe, too, favors older less common processes, which allow him to incorporate unusual materials and think innovatively about what photography can be.

Photographs, regardless of the technique used in making and printing them, can be art. Motivation, intent, process, and subject matter can all define the work. They need not physically show the hand of the artist. Many artists produce straightforward documentary photographs and hand them off to a professional lab to be printed. Saupe, however, is not trying to reproduce reality and he prints his photographs himself. In this context, he sees himself as opting out of the photographic industrial complex. He constructs his images not in terms of arranging a scene to be photographed or altering a negative, but rather in terms of their final physical appearance as multilayered photographic objects. Extremely time consuming to produce, his works emphasize photography as a method and photographs as meaningfully created objects. They are not only about how parts of the world can look, but also about its physicality, what it is made up of, and what it might convey.

Saupe finds inspiration in our contemporary surroundings, which is deeply affected by and continues to affect the changing climate. The environment as a concern is a connective thread. He recognizes an absurdity in how we have come to live with our planet and finds it disturbing. Most of his series comment on this problem in some way, revolving around subtle environmental and political issues. More visibly present, however, in uniting all of Saupe's projects is the representation of nature as such and his embrace of it as both a focus and material. Each series aligns with one or more of the four classical elements: water, fire, air, and earth. Ancient thought developed these categories to make sense of the world. In a similar manner, Saupe's art uses an ostensibly simple subject to convey ideas that are less straightforward. Collectively seen and considered, his series show nature in its aesthetic magnificence, as well as humanity's infinitely complex relationship to it.

Waterscapes is Saupe's largest body of work and beginning in 2014, it is his longest-lasting series. His continuation of *Waterscapes* to the present reflects water's critical place within



Waterscape #61, 2022

his oeuvre. The movement of water captivates Saupe, and his photographs depict flowing, crashing, and rippling as they highlight lines and patterns through light and shadow. They are a series of investigations into the beauty of aqueous form.

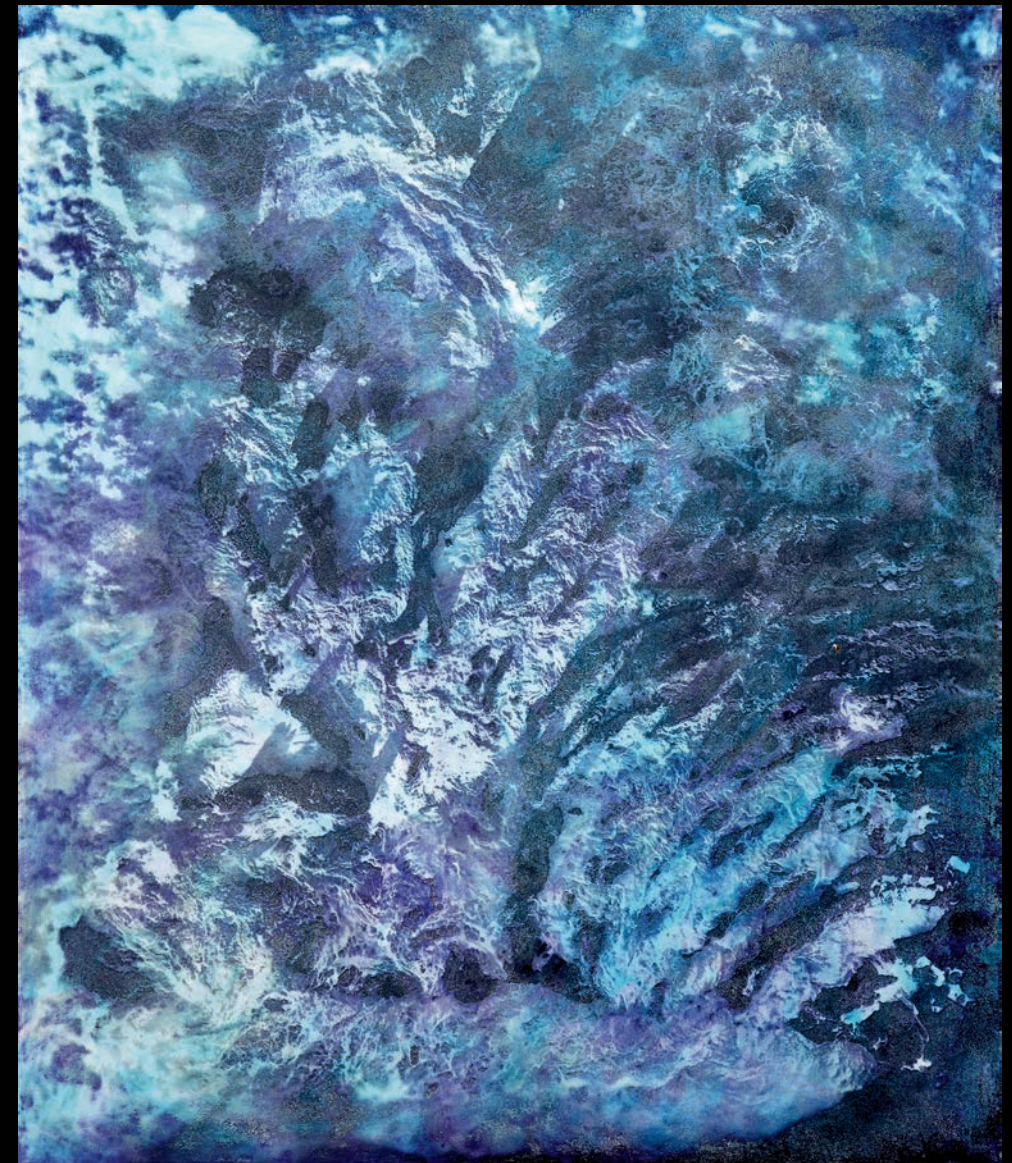
Most *Waterscapes* are done in cyanotype, a photographic process easily recognizable by its signature color, Prussian blue. The color stems from the chemical mixture of iron salts (potassium ferrocyanide and ferric ammonium citrate) that make the paper light sensitive. It is one of the simplest ways of creating analogue photographs. To make one, an object—or in Saupe's case, a photographic negative—is laid on photosensitive paper and exposed to light. When the paper is then washed in water, the image appears as the exposed areas darken to permanent. Discovered by Sir John Herschel in 1842, the cyanotype was most famously used by Anna Atkins in her multipart photobook *British Algae: Cyanotype Impressions* (1843-53). With its cerulean tones, the medium is as fitting a choice for Saupe's *Waterscapes* as it was for Atkins's aquatic specimens.

Saupe's interest in water lies not only in its mesmerizing movement, but also in its abundance and significance for our world. His photographs force us to notice what many of us might take for granted because it is ubiquitous. In Saupe's series *Fading Ground* (2017), water is an important theme, even if it remains unseen. Depicting the greenhouses of Andalusia in southern Spain, the project begins with a close-up view of a sun-bleached tarp, which has been stretched horizontally and reinforced loosely by a large grid of wire. Its sagging folds create a pattern of deep shadows that highlight the intensity of the sun. In this way, *Sunny Side #1* (pp. 118-119) shows a clear appreciation for textural patterns and abstraction while also introducing us to the complexity of indoor farming as a theme.

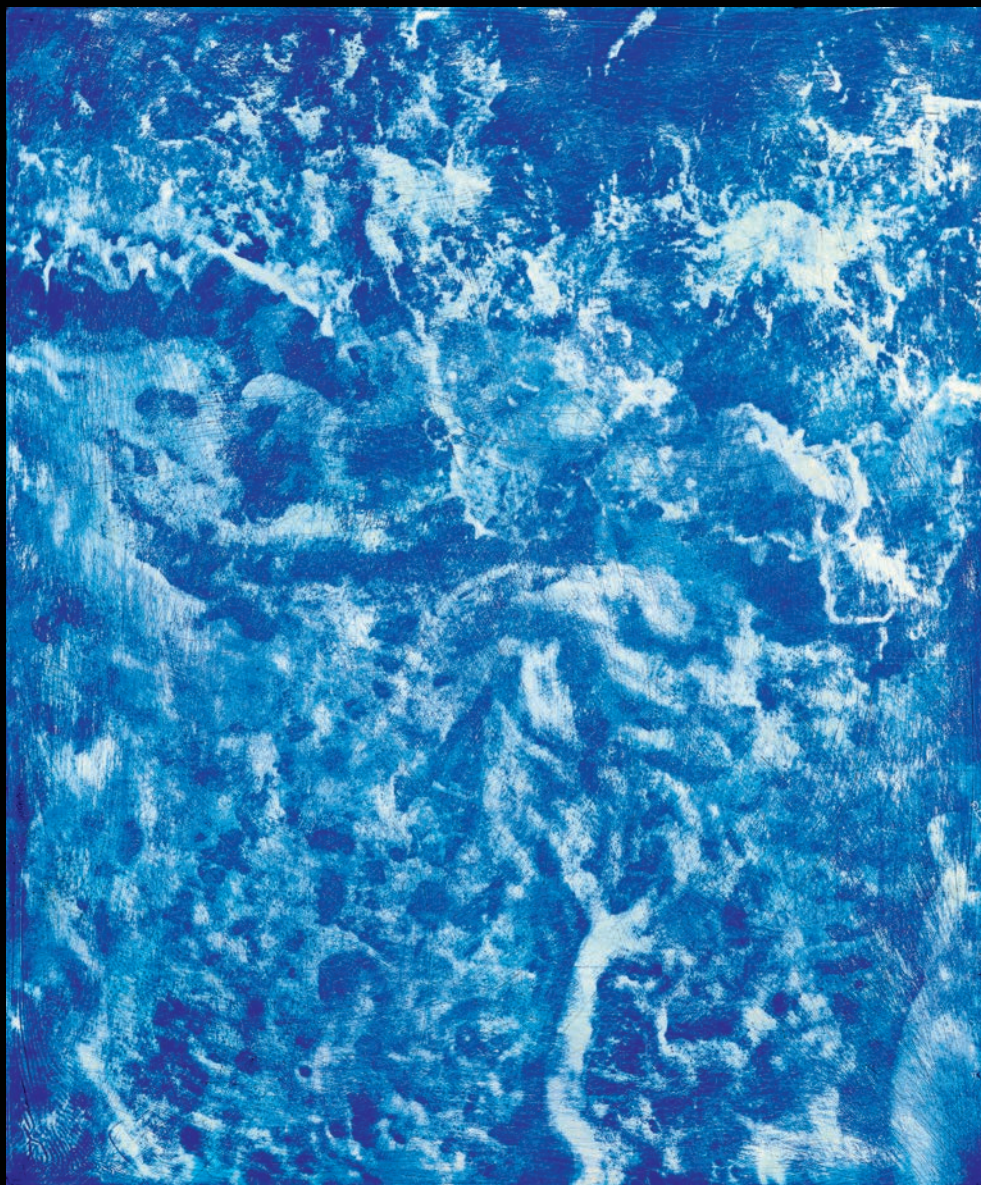
Fading Ground began as an investigation into the usage of water in this perpetually sunny and dry region. In Andalusia, water must be brought in to irrigate the vast number of crops grown. #10 (pp. 114-115) encourages the viewer to think about the enormous scale of an operation that covers the natural landscape and transforms it into a seemingly never-ending succession of rectangular structures, the ground barely visible. In contrast, photographs #2-7 (pp. 107-112) depict singular plants. Yet they also emphasize a constructed environment because they have been photographed through the plastic that encloses them. The lack of definition in the images enhances the fragility already apparent in the thin stalks and sparse vegetation.

As a whole, the series only offers a hazy glimpse of what it purports to document. None of the photographs in *Fading Ground* offer us a privileged view into the operations of factory agriculture. They show us barriers. We see that we are not supposed to see. Perhaps the veiled critique is that we also do not want to see. The works seem to be more about the transformation of the earth and its soil than about a particular system of irrigation or the types of crops it supports.

Fading Ground notably does not depict any water. It is a scarce resource, absent from these images, but necessary for the creation of them. Just as light and water give life to the plants, they are also vital for the photographic process of cyanotype, which requires thorough washing. In *Fading Ground*, as in *Waterscapes*, the water bath adds to the significance of the images as objects. All of the prints in *Fading Ground* are cyanotypes, but only *Sunny Side #1* (pp. 118-119) exhibits the characteristic deep blue color. The rest have been intentionally partially bleached out, transforming the original blue into muddy yellow and green hues. These rusty colors more closely resemble the soil and plants, but in a way that is drab, muted, and faded, as the title suggests.



Waterscape #62, 2022



Waterscape #58, 2022

Páginas siguientes *Waterscape #58, 2022, detalle / detail*

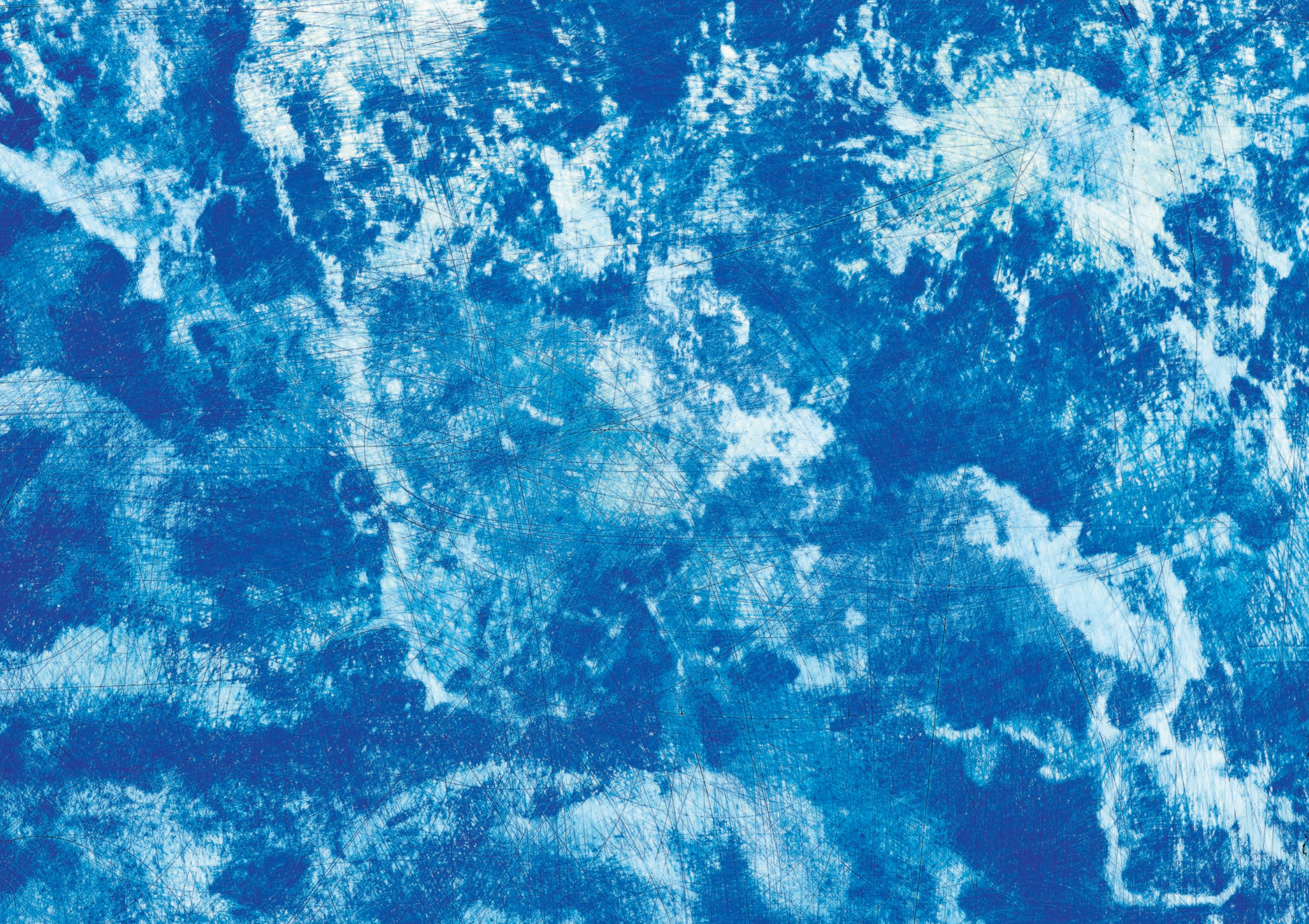
Most photographic images are inherently fragile because they can fade beyond recognition. Cyanotypes are unique in that although light can cause them to fade, they can be revived when placed in a dark environment. To emphasize their ephemeral nature, Saupe presents *Fading Ground* as sheets of paper hung by clips and without a protective frame, as if still drying.

For his series *Res Navalis* (2018, pp. 121-133), Saupe uses glass as the support. His subject is again water and the process cyanotype. As in *Fading Ground*, the pollution of our environment serves as a jumping-off point to investigate form and light. The translucent, amorphous shapes in the photographs appear living, and yet they are only plastic bags, inanimate objects. Because the blue cyanotype is laid on a plate of glass that allows light to pass through it, the bag appears to be floating in water—a sight all too familiar in modern waterways and oceans, where waves and currents continually transform discarded detritus. Saupe pushes his illusion by classifying his invented beings with a Latin name, as if they were scientific specimens to be examined. *Res Navalis* means “sea creature.” Thus the name, despite initially appearing to lend specificity, is quite generic. Likewise, the photograms give the impression of incredibly delicate creatures, but the plastic bag is the antithesis of fragility. While it can be torn and broken, it never degrades.

Continually exploring and reflecting on photography is part of Saupe’s creative work ethic. In an effort to move away from the cyanotype, he turned to gum printing. This time- and labor-intensive method involves coating paper with pigment mixed with gum arabic. The sensitized and coated paper is then contact printed from a negative, after which a photographer can manipulate the print if desired, before drying it. In addition to manipulating the print by hand, the artist can also combine gum with other processes, like cyanotype, which Saupe does in *Waterscape #8 Green* (p. 86). Or the artist can repeat the process using different pigments, which Saupe does in *Waterscape #48* (p. 29), a work he considers as key to the beginning of his investigation into gum printing and color. #48 was made using four negatives and eight layers of watercolor pigment: ultramarine, cadmium yellow, citric yellow, two different reds, and black. For each layer of pigment printed, the paper is developed, floating in a bath for an hour. Throughout the procedure, the paper changes form, which makes the printing progressively more challenging.

The ability to influence gum printing in multiple ways—to use a brush for lightening and darkening areas, add color, or mix processes—made it a favorite among late nineteenth-century art photographers. They employed these tools to lend mood and atmosphere to their work. Saupe likewise takes advantage of the medium’s malleability to heighten visual effects, but he also embraces it because it allows him to use unconventional materials. This practice is most apparent in his 2020 series *Golden Forest*.

Saupe’s passion for water and its critical place in his art led him to the Amazon River, the longest in the world and a place he had always wanted to visit. In carefully planning this *Golden Forest*, Saupe chose two new materials to work with: gold leaf and coal briquettes, both of which are highly symbolic. Prized since ancient times, gold is associated with beauty and wealth. Alluvial gold is also found within the immense territory of the Amazon; however, it is only one of the region’s many resources. Coal deposits are similarly present, and Saupe notes the connection between coal and vegetation. Swamp environments that have succumbed to heat and pressure over millions of years are transformed into coal. A valuable commodity that can produce heat and energy, coal drove large-scale industrialization. Both gold and coal are mined, and both are associated with colonization, unjust labor, and environmental destruction. Humans never appear in Saupe’s photographs, but here in the Amazon their absence is more poignant.



The lack of human presence contributes to a sense of timelessness, but it is illusory. Humans are there now, and worse, they continue to inflict damage.

Golden Forest appears both antiquated and new. Though the color is not exactly like that of nineteenth-century photographs, they suggest a bygone era. The 24-karat gold is shiny and smooth, while the ground coal from briquettes is opaque and rough. Through the many layers of pigment, which in this case is made solely of pulverized coal, the image is formed. Printed on wood, the photographs recall Renaissance panel paintings and religious icons. The surface bears cracks reminiscent of aging paintings. All this is intentional. Saupe wants these images to remind the viewer of something older. Photography is understood to document a specific moment and place in time. It then stands as a record and as a memory of that place and time. Here, Saupe plays with that function, subtly suggesting that these depictions will outlive the Amazon. His gum prints are in fact incredibly stable works of art. In using wood that is lacquered to withstand water; gold, which does not oxidize; and coal, which is millions of years old and stable as a carbon material, Saupe ensures the durability of these objects. Light cannot alter or fade these images. They are meant to last, possibly longer than the rainforest.

The scale of the works in *Golden Forest* is important because it provides us with a sense of the environment. #1–7 (pp. 63–71) reflect the breadth and height of the rainforest, situating us in its sublime grandiosity. In contrast, #10–15 (p. 72) are small and provide intimate close-up views. The beauty of the rainforest is seen in the forms and textures: the tangle of vines, the rough bark of trees, and the thick canopy of lush vegetation, all of which sustain the ecosystem.

The irony of *Golden Forest* and other works by Saupe is that the photographs are made from the very materials whose exploitation by humans has led to large-scale destruction of nature. The irony is deliberate. Saupe recognizes and points to dilemmas, questions, and contradictions. These are materials that continue to provide humans with warmth and aesthetic pleasure even while playing a damaging role.

Destruction is seen most clearly in Saupe's 2020 series *Fire* (pp. 134–149). Moved by the news of catastrophic forest fires amid a global pandemic, the artist appropriated internet images of burning houses and cars. Here, too, Saupe used a wood support for gum prints. He also incorporated pulverized coal, gold leaf, and watercolor pigments. The relationship between the materials and the images is again multifarious. Burning wood and coal have contributed to climate change and continue to increase the likelihood of such devastating fires.

Mesmerizing and reflective, the gold leaf makes the images more enticing. In using it, Saupe sought to mimic the experience of staring into a fire. He also calculated the size of the finished pieces to be exactly that of an open French fireplace. Gold again stands for wealth and its potentially destructive force. The images appear like biblical warnings and the crackling of the surface (again pulverized coal) mirrors the content, as if these objects were in the fires themselves. With *Fire*, we are witnessing ruin and we are drawn to its spectacle—however horrible it may appear.

After working on *Fire*, Saupe became interested in volcanic rock and ash. Photographing in the Canary Islands, he made gum prints that incorporate ash as pigment. Instead of using a wood support, which might have been inappropriate for the subject matter, Saupe turned to alu-dibond plates. Coated with watercolor and pigment, the resulting series, *Stone*, is jarring because the colors are unnatural. They are not how we picture rock, and apart from the *Red Black* images, they are far from the colors of volcanoes. All the bright



Waterscape #54, 2020

hues found in the *Stone* series have the effect of making the viewer look more closely. The green silver prints draw our attention to the complex structure of the porous rock, while the gold volcanic ash prints suggest rapid movement. Each color was chosen to represent a certain type of stone, how it is shaped, and how it appears. Saupe's study also includes cut stones from a quarry near Valencia. These *Ultramarine* photographs (pp. 22-23, 31, 35) also show us patterns and textures.

Invernaderos (Greenhouses), Saupe's most recent series, is made from photographs he took of derelict greenhouses on the Canary Islands. Thematically, these both relate and stand in contrast to Saupe's earlier *Fading Ground* series of active agriculture. In the greenhouses of *Invernaderos*, there is a visible interest in the air that moves and shapes these abandoned structures. The woven plastic canvases in *Nach dem Sturm I* and *II* (*After the Storm*, pp. 43, 46 and 53) are tattered and torn. Fluttering in the wind with a tangle of strings and wires, they become testaments to the force and power of wind.

All the photographs in this series are of ruins. Eventually, these structures will disappear into the earth. They fall apart slowly and will be engulfed by the landscape. Included in each work is soil from the area. Again, in using atypical pigments, Saupe highlights form and line even as he blurs the context. *Invernadero – Blue, Silver, Grey #5 V1* (p. 51) stands out as the most abstracted. The brushstrokes are noticeable as are the drops of color refusing to mix with the oily surface, a product of Saupe's continual experimentation. The unusual colors together with Saupe's tactile manipulation distance the images from documentary reality, interventions that seem to parallel the ruins' artificial place in the landscape.

Across his artistic practice, Saupe is challenging contemporary audiences to think about the meaning of photography and art. He abstracts, alters, and expands, but the works all remain photographic. Importantly, he holds on to photography's relationship with the real—its documentary nature—while remodeling it to force us to study what we are seeing, what it might mean, and how it affects us. Saupe always assesses how the visual image relates to the materials used. Connections are there, but not immediately so because he wants their subtle presences to provoke thought.

Opposing forces are at play in many of Saupe's series —dichotomies between fragility and stability, beauty and destruction, organic and inorganic. He does not seek to provide answers, but to find and pose good questions, questions that he himself is unable to answer easily. All his works engage us in looking more closely. They push us to examine our environment, to notice the textures and forms, and to realize the interconnectedness of nature. Running throughout much of his photography is an underlying critique of humanity and the ways we have treated our environment; yet this critique is delicate and a bit distanced, because Saupe realizes, too, that even his own art comes at a price.



Fading Ground #2, 2017



Fading Ground #3, 2017



Fading Ground #7, 2017

Página siguiente *Fading Ground #5, 2017*



Transformando elementos: la fotografía de Ulf Saupe

Elizabeth Cronin

Para Ulf Saupe, el laborioso proceso de crear una obra de arte resulta ser tan importante como el motivo. Saupe es un artista que utiliza la fotografía y un fotógrafo que sabe cómo experimentar con el medio. Para él, hacer la fotografía es la parte más fácil, mientras que la más desafiante y gratificante es realizar el producto final. La artesanía de la fotografía fascina a Saupe porque requiere paciencia, habilidad, participación activa y soluciones imaginativas.

Los fotógrafos del XIX eran increíblemente inventivos en su afán por mejorar y perfeccionar los resultados. Muchos también buscaban validar su trabajo como arte y, lo que es más importante, que alcanzara el estatus de pintura. Con el fin de obtener la aceptación del mundo del arte en general, aprovecharon los diferentes pasos manuales del procedimiento de la fotografía —variaciones en la mezcla de productos químicos, exposición, revelado e impresión— para demostrar su arte. Más de un siglo después, Saupe también se decanta por procesos más antiguos y menos comunes, que le permiten incorporar materiales inusuales y pensar de manera innovadora sobre lo que puede ser la fotografía.

Las fotografías, independientemente de la técnica utilizada para hacerlas e imprimirlas, pueden ser arte. La motivación, la intención, el proceso y el tema pueden definir la obra. No necesitan mostrar físicamente la mano del artista. Muchos de ellos producen fotografías documentales sencillas y las entregan a un laboratorio profesional para que las impriman. Saupe, sin embargo, no pretende reproducir la realidad y es él mismo quien imprime sus fotografías. En este contexto, se autopercibe al margen del complejo industrial fotográfico. No construye sus imágenes organizando una escena para fotografiarla, o alterando un negativo, sino en función de su aspecto físico final como objetos fotográficos de múltiples capas. Sus obras, en cuya producción emplea muchísimo tiempo, hacen hincapié en la fotografía como método y las fotografías como objetos creados con una fuerte intencionalidad. No solo reflejan el aspecto que tienen algunas partes del mundo, sino también su fisicidad, su composición y lo que podrían transmitir.

Saupe encuentra inspiración en nuestro entorno contemporáneo, afectado de forma constante y severa por el clima cambiante. El medioambiente como preocupación es un hilo conductor. Percibe absurda la forma en la que hemos llegado a convivir con nuestro planeta, y lo encuentra perturbador. La mayor parte de sus series critica este problema de alguna manera, girando en torno a sutiles cuestiones ambientales y políticas. Sin embargo, lo más visible y vertebrador en la obra de Saupe resulta ser la representación de la naturaleza y su asunción como objetivo y como material. Cada serie se alinea con uno o más de los cuatro elementos clásicos: agua, fuego, aire y tierra. El pensamiento antiguo desarrolló estas categorías para dar sentido al mundo. De manera similar, el arte de Saupe utiliza



un tema aparentemente simple para transmitir ideas que son menos directas. Analizadas desde un punto de vista colectivo, sus series muestran la naturaleza en su magnificencia estética, así como la relación infinitamente compleja entre la humanidad y ella.

La serie *Waterscapes*, es el conjunto de obras más grande de Saupe y, desde 2014, su serie en progreso más longeva. La continuidad de *Waterscapes* hasta el presente refleja el predominio que tiene el agua dentro de su *oeuvre*. El movimiento del agua cautiva a Saupe, y sus fotografías representan cómo fluye, cómo azota y cómo ondea, mientras resaltan líneas y patrones a través de la luz y la sombra. Son una serie de investigaciones sobre la belleza de la forma acuosa.

La mayoría de *Waterscapes* han sido realizados mediante la técnica de la cianotipia, un proceso fotográfico fácilmente reconocible por su color característico, el azul prusiano. El color proviene de la mezcla química de sales de hierro —ferrocianuro de potasio y citrato de amonio férrico— que hacen que el papel sea sensible a la luz. Es una de las formas más sencillas de crear fotografías analógicas. Para hacer una, se coloca un objeto —o en el caso de Saupe, un negativo fotográfico— sobre el papel fotosensible y se expone a la luz. Cuando el papel se lava con agua, la imagen aparece a medida que las áreas expuestas se oscurecen a permanente. Descubierta por Sir John Herschel en 1842, la cianotipia ganó popularidad al ser utilizada por Anna Atkins en su fotolibro, dividido en varios tomos, *British Algae: Cyanotype Impressions* (1843-53). Con sus tonos cerúleos, el medio es una opción tan adecuada para los *Waterscapes* de Saupe como lo fue para los especímenes acuáticos de Atkins.

El interés de Saupe por el agua no solo radica en sus fascinantes movimientos, sino también en su abundancia e importancia para nuestro mundo. Sus fotografías nos obligan a reparar en lo que muchos de nosotros damos por sentado porque es omnipresente. En la serie de Saupe *Fading Ground* (2017), el agua es un tema importante, aunque permanezca invisible. El proyecto, que representa los invernaderos de Andalucía en el sur de España, comienza con una visión detallada de una lona de plástico blanqueada por el sol, que ha sido estirada horizontalmente y reforzada de manera laxa por una gran rejilla de alambre. Sus pliegues sueltos crean un patrón de sombras profundas que resaltan la intensidad del sol. De esta manera, *Sunny Side #1* (pp. 118-119) muestra una clara apreciación por los patrones que forma la propia textura y por la abstracción, al tiempo que nos presenta la complejidad de la agricultura intensiva de invernadero como tema.

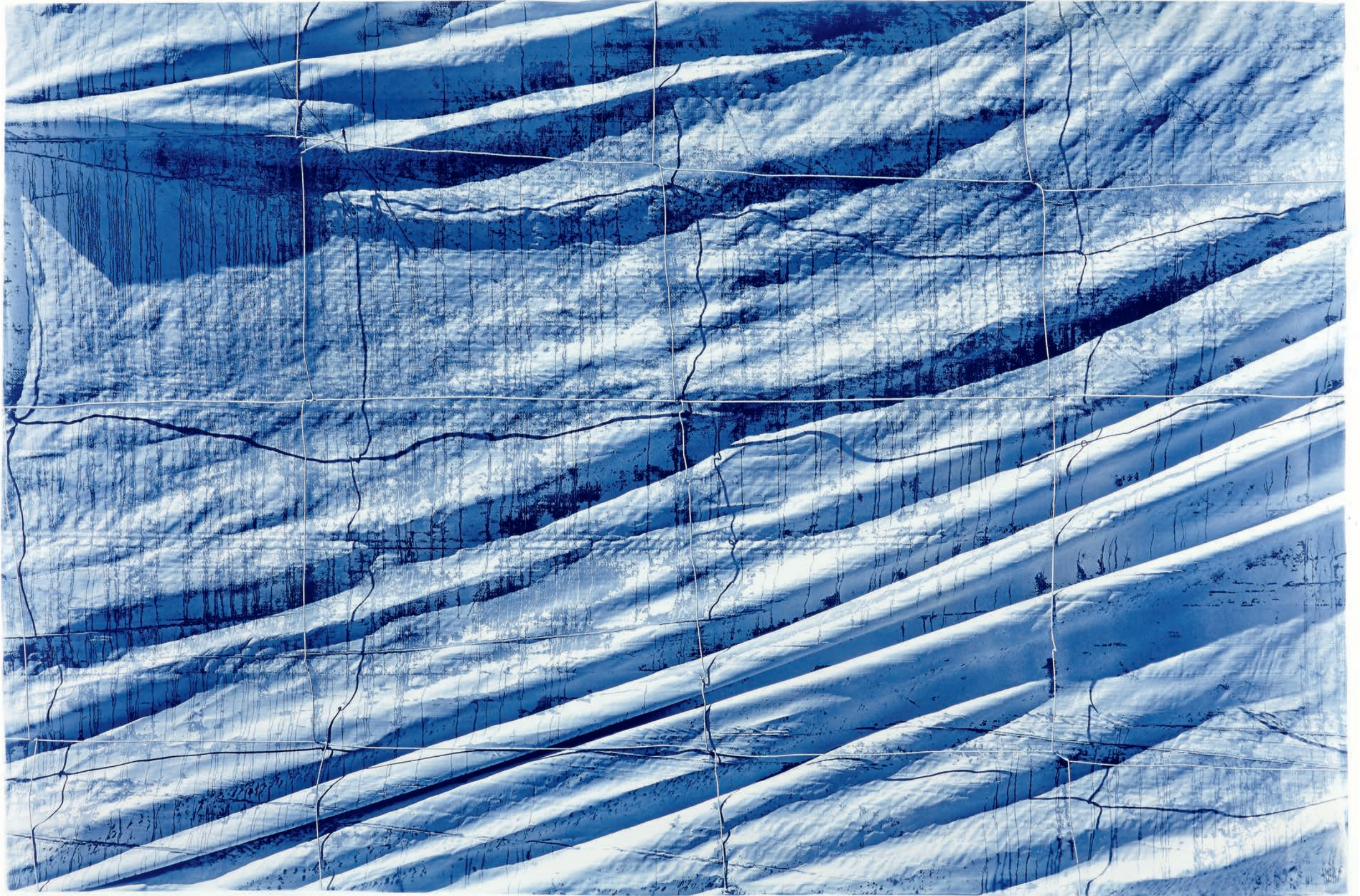
Fading Ground comenzó como una investigación sobre el uso del agua en esta región seca y soleada a perpetuidad. En Andalucía, es necesario traer agua para regar la gran cantidad de cultivos. *#10* (pp. 114-115) invita al espectador a reflexionar acerca de la descomunal escala de una operación que cubre el paisaje natural y lo transforma en una sucesión aparentemente interminable de estructuras rectangulares, donde el suelo apenas visible. Por el contrario, las fotografías *#2 - 7* (pp. 107-112) muestran plantas singulares, pero también enfatizan un entorno construido pues han sido fotografiadas a través del plástico que las cubre. La falta de definición en las imágenes realza la fragilidad ya evidente en los tallos delgados y la escasa vegetación.

Páginas anteriores *Fading Ground #10*, 2017

Fading Ground & Waterscape #18. Vista de la instalación. Installation view. Frankfurt

Páginas siguientes *Fading Ground Sunny Side #1*, 2017





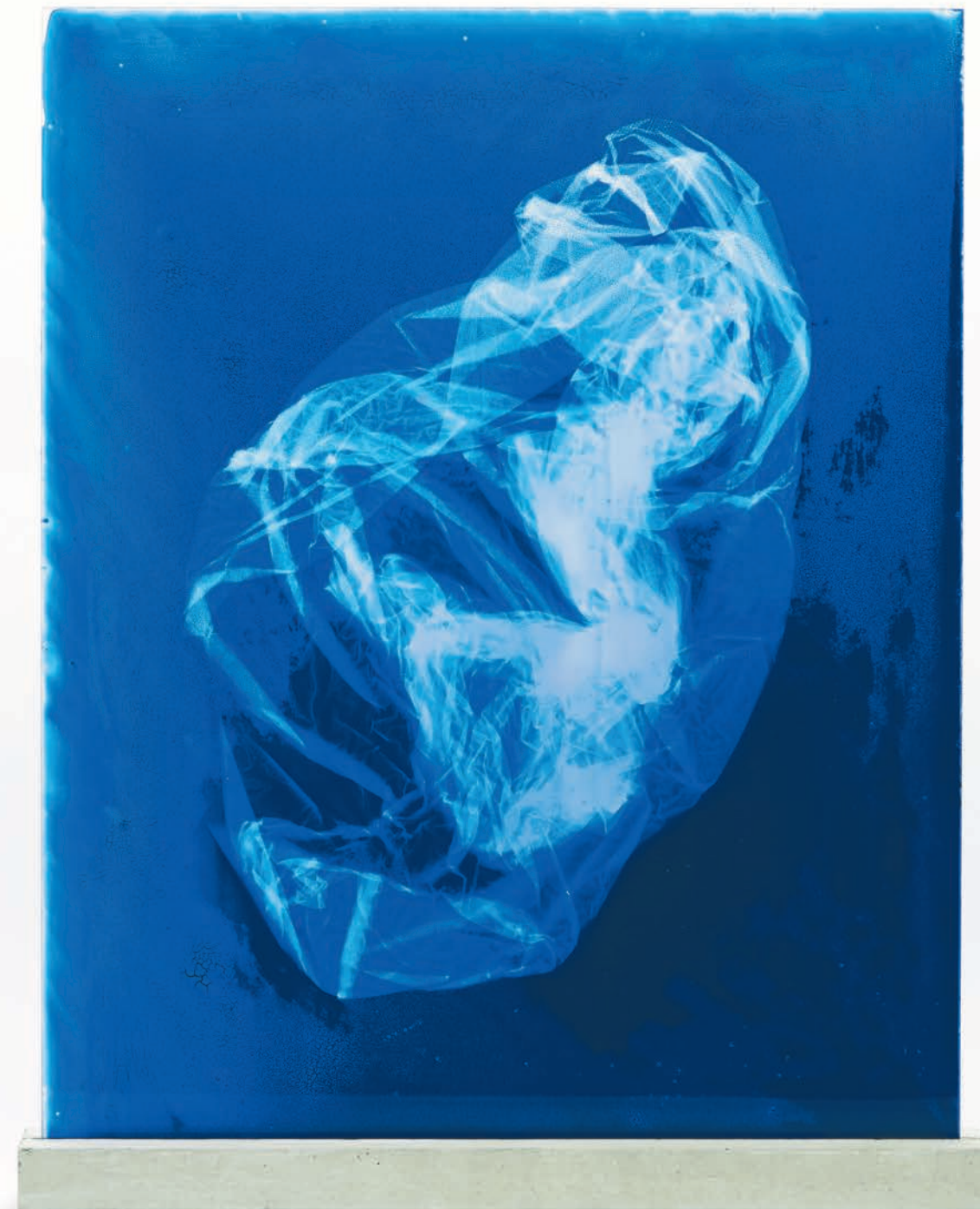
En conjunto, la serie solo ofrece una vaga visión de lo que pretende documentar. Ninguna de las fotografías de *Fading Ground* nos ofrece una vista privilegiada de las operaciones de la agricultura industrial. Más bien nos muestran barreras. Vemos lo que se supone que no debemos ver. Quizá la crítica velada radica en que tampoco queremos ver. Las obras parecen tratar más sobre la transformación de la tierra y su suelo que sobre un sistema de riego en particular o los tipos de cultivos que sustenta.

Fading Ground, en particular, no plasma el agua. Es un recurso escaso, ausente en estas imágenes, pero necesario para su creación. Así como la luz y el agua dan vida a las plantas, también son vitales para el proceso fotográfico de la cianotipia, que requiere un lavado minucioso. En *Fading Ground*, como en *Waterscapes*, el baño de agua intensifica la importancia de las imágenes como objetos. Todas las impresiones en *Fading Ground* son cianotipos, pero solo *Sunny Side #1* (pp. 118-119) exhibe el característico color azul intenso. El resto se ha blanqueado parcialmente de manera intencional, transformando el azul original en turbios tonos amarillos y verdes. Estos colores oxidados se asemejan más a los de la tierra y las plantas, pero de una manera monótona, apagada y descolorida, como sugiere el título.

La mayoría de las imágenes fotográficas son inherentemente frágiles porque pueden desvanecerse más allá del reconocimiento. Los cianotipos son únicos en el sentido de que, aunque la luz puede hacer que se desvanezcan, pueden también “revivir” cuando se colocan en un ambiente oscuro. Para enfatizar su carácter efímero, Saupe presenta *Fading Ground* como hojas de papel colgadas de clips y sin marco protector, como si aún se estuvieran secando.

Para su serie *Res Navalís* (2018, pp. 121-133), Saupe utiliza el vidrio como soporte. Su tema vuelve a ser el agua y el proceso de la cianotipia. Como en *Fading Ground*, la contaminación de nuestro entorno sirve como punto de partida para investigar la forma y la luz. Las figuras translúcidas y amorfas de las fotografías parecen vivas y, sin embargo, no son más que bolsas de plástico, objetos inanimados. Debido a que el cianotipo azul se coloca sobre una placa de vidrio que permite que la luz pase a través de él, la bolsa parece estar flotando en el agua —una vista muy familiar en los océanos y las vías fluviales modernas, donde olas corrientes transforman continuamente los detritos desechados. Saupe fortalece su ilusión clasificando a sus seres inventados con un nombre en latín, como si fueran especímenes científicos que examinar. *Res Navalís* significa “criatura marina”. Por lo tanto, el nombre, a pesar de que inicialmente parece dar especificidad, es bastante genérico. Asimismo, los fotogramas dan la impresión de representar criaturas increíblemente delicadas, pero lo cierto es que una bolsa de plástico es la antítesis de la fragilidad. Si bien se puede rasgar y romper, nunca se degrada.

Explorar y reflexionar continuamente acerca de la fotografía es parte de la ética creativa del trabajo de Saupe. En un esfuerzo por alejarse de la cianotipia, recurrió a la impresión de goma bicromatada. Este método requiere mucho tiempo y esfuerzo, y consiste en recubrir el papel con un pigmento mezclado con goma arábiga. Después, el papel estucado y sensibilizado se imprime por contacto a partir de un negativo, a continuación de lo



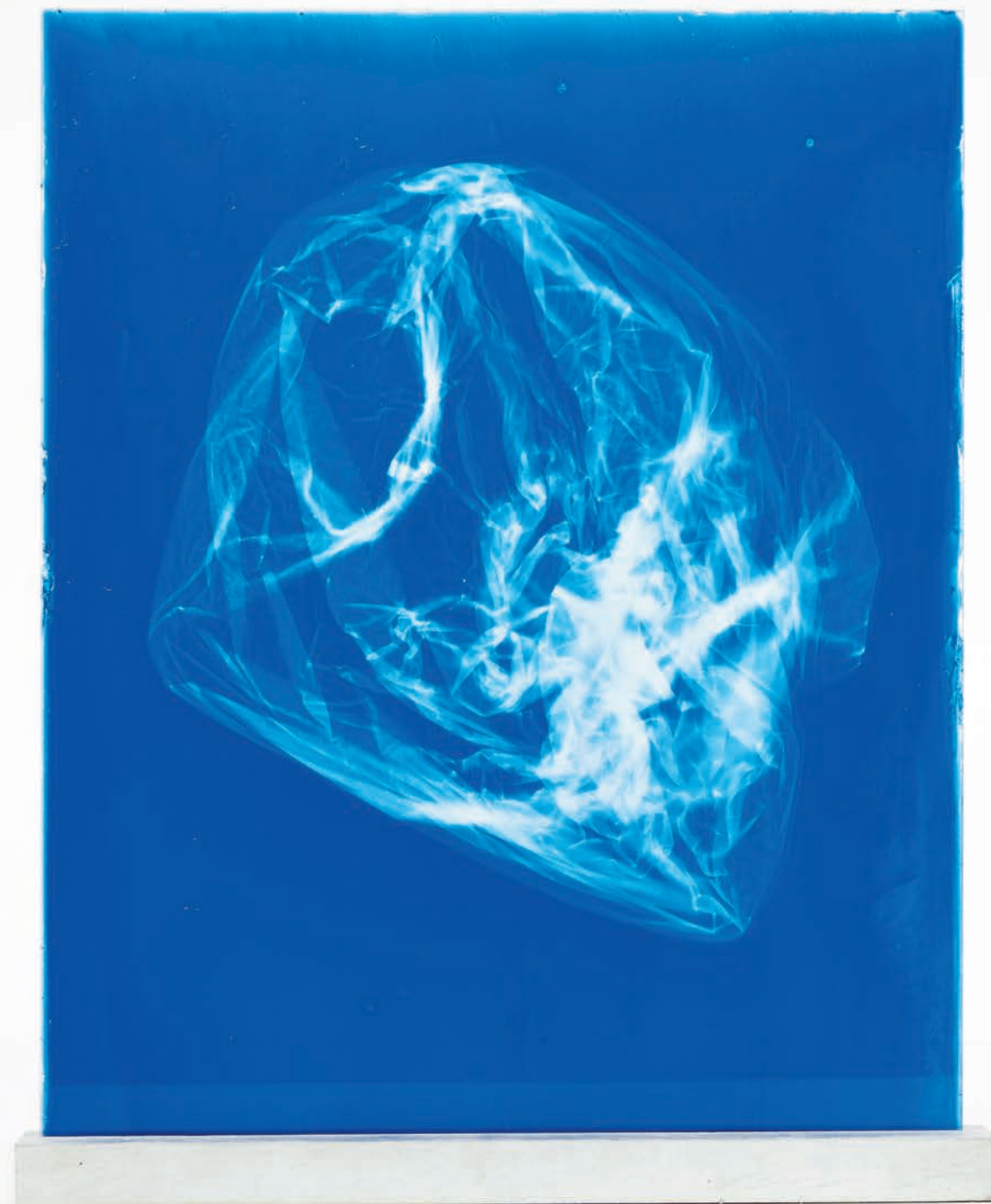
Res Navalís #25, 2018

cual el fotógrafo puede manipular la impresión si lo desea, antes de secarla. Además de manipular la impresión a mano, el artista también puede combinar la goma bicromatada con otros procesos, como la cianotipia, tal y como hace Saupe en *Waterscape #8 Green* (p. 86). O también puede repetir el proceso usando diferentes pigmentos, como lo hace en *Waterscape #48* (p. 29), un trabajo que él mismo considera clave para el comienzo de su investigación sobre la impresión de goma bicromatada y el color. #48 se hizo con cuatro negativos y ocho capas de pigmento de acuarela: ultramar, amarillo cadmio, amarillo cítrico, dos rojos diferentes y negro. Por cada capa de pigmento impreso se revela una vez el papel, haciéndolo flotar en un baño durante una hora. A lo largo del procedimiento el papel cambia de forma, lo que hace que la impresión sea cada vez más difícil.

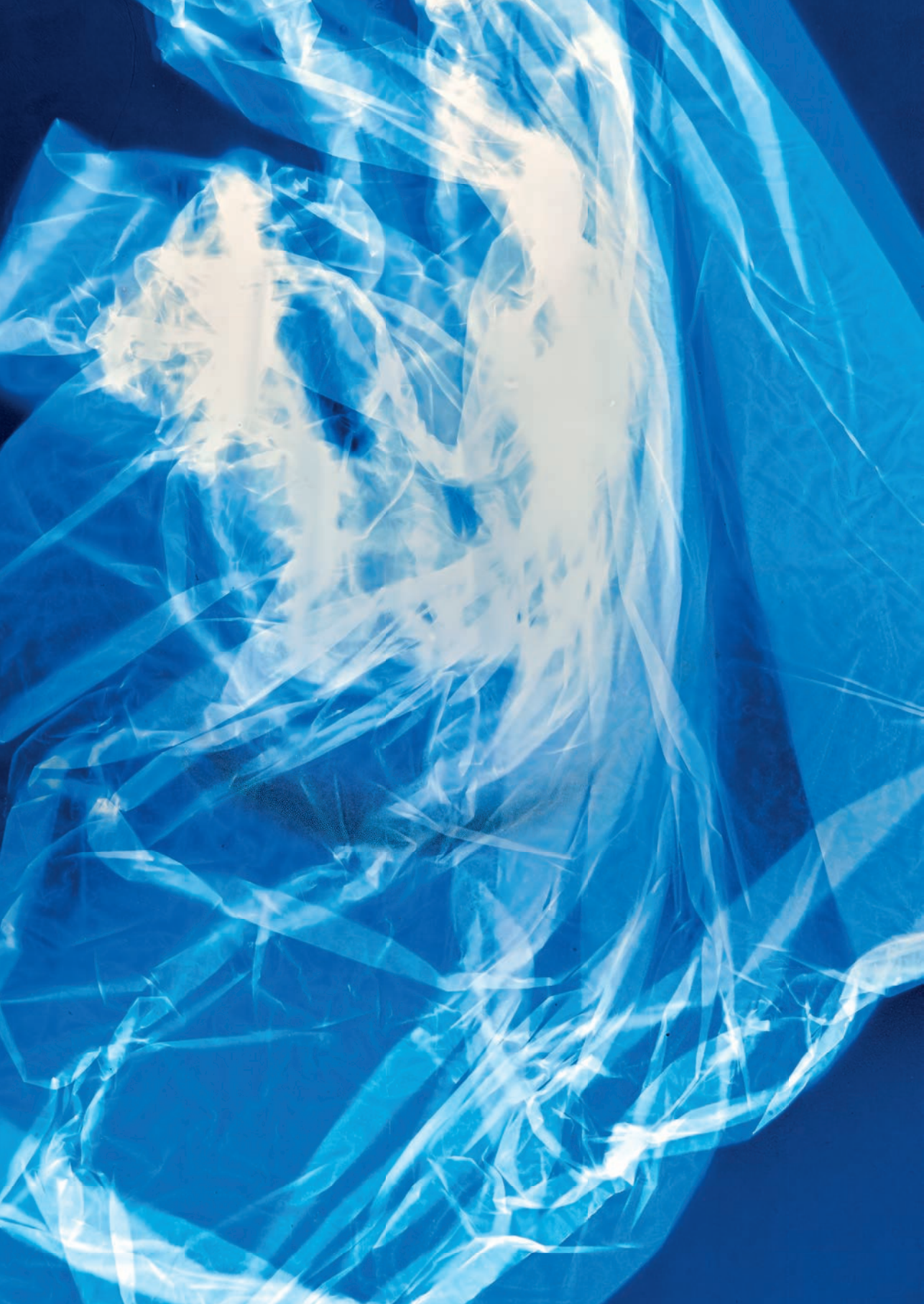
La capacidad que tiene la impresión de goma bicromatada de ser manipulada de múltiples maneras —usar un pincel para aclarar y oscurecer áreas, agregar color o combinar procesos— la convirtió en la favorita entre los fotógrafos de arte de finales del XIX. Emplearon estas herramientas para dar tono y atmósfera a su trabajo. De manera similar, Saupe aprovecha la maleabilidad del medio para realzar los efectos visuales, pero también porque le permite usar materiales no convencionales. Esta práctica es más evidente en su serie *Golden Forest*, de 2020.

La pasión de Saupe por el agua y el lugar fundamental que ocupa dentro de su arte lo llevó al río Amazonas, el más caudaloso del mundo y un lugar que siempre había querido visitar. Al planificar cuidadosamente *Golden Forest*, Saupe eligió dos nuevos materiales para trabajar: el pan de oro y las briquetas de carbón, ambos de gran valor simbólico. Valorado desde la antigüedad, el oro está asociado a la belleza y la riqueza. El oro aluvial también se encuentra dentro del inmenso territorio amazónico. Sin embargo, es solo uno de los muchos recursos de la región. Los depósitos de carbón están igualmente presentes, y Saupe apunta a la conexión entre el carbón y la vegetación. Los entornos pantanosos que han sucumbido al calor y a la presión durante millones de años se transformaron en carbón. Un producto valioso que puede generar calor y energía, el carbón impulsó la industrialización a gran escala. Tanto el oro como el carbón se extraen, y ambos están asociados con la colonización, el trabajo injusto y la destrucción del medioambiente. Los humanos nunca aparecen en las fotografías de Saupe, pero aquí en la Amazonia su ausencia resulta más estremecedora. La falta de presencia humana contribuye a una sensación de atemporalidad, pero es ilusoria. Los humanos están allí ahora y, lo que es peor, continúan infligiendo daño.

Golden Forest aparenta ser algo tan antiguo como nuevo. Aunque el color de sus fotografías no es exactamente igual al de las del siglo XIX, evocan una época pasada. El oro de 24 quilates es brillante y liso, mientras que el carbón molido de las briquetas es opaco y áspero. Mediante las muchas capas de pigmento, que en este caso están hechas únicamente de carbón pulverizado, se forma la imagen. Impresas en madera, las fotografías recuerdan pinturas de paneles renacentistas e iconos religiosos. La superficie presenta grietas con reminiscencias de pinturas deterioradas por el tiempo. Todo esto es intencional. Saupe quiere que estas imágenes le recuerden al espectador a algo más antiguo. Se sobrentiende que la fotografía documenta un momento y un lugar específicos en el tiempo. De este modo,



Res Navalís #34, 2018



se erige como registro y memoria de ese lugar y de ese tiempo. Aquí, Saupé juega con esa función, sugiriendo sutilmente que estas representaciones sobrevivirán al Amazonas. De hecho, sus impresiones de goma bicromatada son obras de arte increíblemente duraderas. Al usar madera lacada para resistir el agua; oro, que no se oxida; y carbón, que tiene millones de años de antigüedad y es estable como material de carbono que es, Saupé garantiza la perdurabilidad de estos objetos. La luz no puede alterar o hacer que se desvanezcan estas imágenes. Están destinadas a perdurar, posiblemente más que la selva tropical.

La escala en las obras en *Golden Forest* es crucial porque nos proporciona un sentido del entorno en cuestión. #1-7 (pp. 63-71) reflejan la amplitud y la altura de la selva tropical, situándonos dentro de su sublime grandiosidad. En contraste, #10-15 (p. 72) son pequeñas y ofrecen vistas íntimas en forma de primeros planos. La belleza de la selva tropical se percibe en este caso en las formas y en las texturas: el enredo de las vides, la corteza áspera de los árboles y el grueso dosel de la exuberante vegetación, todo lo cual sostiene el ecosistema.

La ironía de *Golden Forest* y de otras obras de Saupé es que las fotografías están hechas de los mismos materiales cuya explotación por parte de los humanos ha llevado a la destrucción a gran escala de la naturaleza. La ironía es deliberada. Saupé reconoce y señala dilemas, preguntas y contradicciones. Son materiales que siguen proporcionando a los seres humanos calidez y placer estético, incluso mientras desempeñan un papel perjudicial.

La destrucción se ve con mayor claridad en la serie *Fire* de 2020 (pp. 134-149). Conmovido por las noticias de incendios forestales catastróficos en medio de una pandemia mundial, el artista se apropió de imágenes encontradas en Internet de casas y coches en llamas. Una vez más, Saupé utilizó un soporte de madera para las impresiones de goma bicromatada. También empleó carbón pulverizado, pan de oro y pigmentos de acuarela. La relación entre los materiales y las imágenes vuelve a ser multifacética. La quema de leña y carbón ha contribuido al cambio climático y continúa aumentando la probabilidad de incendios devastadores.

Cautivador a la vez que reflectante, el pan de oro provoca que las imágenes sean aún más atractivas. Al usarlo, Saupé trató de imitar la experiencia que supone mirar fijamente a un fuego. También calculó que el tamaño de las piezas terminadas sería exactamente el de una chimenea francesa abierta. El oro vuelve de nuevo a ser sinónimo de riqueza y de su fuerza potencialmente destructiva. Las imágenes aparecen como advertencias bíblicas, y el chisporroteo de la superficie —de nuevo carbón pulverizado— refleja el contenido, como si estos objetos estuvieran dentro de los propios fuegos. Con *Fire* estamos siendo testigos de una devastación, pero al mismo tiempo nos sentimos atraídos por el espectáculo, por horrible que parezca.

Después de trabajar en *Fire*, Saupé se interesó por las rocas y cenizas volcánicas. Fotografiando en las Islas Canarias, hizo impresiones de goma bicromatada que incorporan ceniza como pigmento. En lugar de usar un soporte de madera, que podría haber sido inapropiado dado el tema, Saupé recurrió a las placas de Alucobond. Recubierta con acuarela y pigmento, la serie resultante, *Stone*, desconcierta porque los colores son antinaturales. No son como nos imaginamos las rocas, y exceptuando las imágenes de *Red Black*, están lejos de ser los colores que asociamos a los volcanes. Además, todos los tonos brillantes

que se pueden encontrar en la serie *Stone* tienen el efecto de provocar que el espectador observe con detenimiento. Así, las impresiones de plata verde dirigen nuestra atención hacia la compleja estructura de la roca porosa, mientras que las de ceniza volcánica dorada sugieren un movimiento rápido. Cada color fue elegido para representar un cierto tipo de piedra, para plasmar cómo está formada y cómo se ve. La investigación de Saupe también incluye piedras cortadas de una cantera cercana a Valencia. Estas fotografías de *Ultramarine* (pp. 22-23, 31, 35) también nos muestran patrones y texturas.

Invernaderos, la serie más reciente de Saupe, está hecha de fotografías que tomó de invernaderos abandonados en las Islas Canarias. Temáticamente, ambas se relacionan y contrastan con su serie anterior, *Fading Ground*, dedicada a la agricultura intensiva. En los invernaderos de, valga la redundancia, *Invernaderos*, hay un interés visible en el aire que mueve y da forma a estas estructuras abandonadas. Los lienzos de plástico tejido en *Nach dem Sturm I y II* (*Después de la tormenta*, pp. 43, 46 y 53) aparecen desharapados y desgarrados ante nuestros ojos. Revoloteando en el viento cual maraña de cuerdas y alambres, se convierten en testimonios de su fuerza y poder.

Todas las fotografías de esta serie son de ruinas. Al final, estas estructuras desaparecerán debajo de la tierra. Se desmoronan lentamente y serán, en el futuro, engullidas por el paisaje. En cada obra se incluye tierra de la zona. Una vez más, al usar pigmentos atípicos, Saupe resalta la forma y la línea incluso cuando difumina el entorno. *Invernadero – Blue Silver Grey #5 VI* (p. 51) sobresale como el más abstracto. Destacan las pinceladas, al igual que las gotas de color que rehúsan mezclarse con la superficie aceitosa, producto de la continua experimentación de Saupe. Los colores inusuales junto con la manipulación táctil de Saupe distancian las imágenes de la realidad documental, intervenciones que reflejan la artificiosidad del lugar de las ruinas en el paisaje.

A través de su práctica artística, Saupe desafía al público contemporáneo para que reflexione sobre el significado profundo de la fotografía y el arte. Abstrae, altera y amplía, pero todas las obras continúan siendo fotográficas. Es importante destacar que se aferra por un lado a la relación de la fotografía con lo real, su naturaleza documental, mientras que por otro la remodela para obligarnos a estudiar lo que estamos viendo, lo que podría significar y cómo nos afecta. Saupe siempre evalúa cómo se relaciona la imagen con los materiales utilizados. Las conexiones están ahí, pero no son accesibles de manera inmediata porque quiere que sus sutiles presencias provoquen nuestra reflexión.

Fuerzas opuestas están en juego en muchas de las series de Saupe —dicotomías entre fragilidad y estabilidad, belleza y destrucción, orgánico e inorgánico. No busca dar respuestas, sino encontrar y plantear buenas preguntas, preguntas que él mismo no puede responder fácilmente. Todas sus obras nos obligan a mirar más de cerca. Nos empujan a examinar nuestro entorno, a percibir las texturas y las formas, y a darnos cuenta de la interconexión que reside en la naturaleza. Recorrer gran parte de su fotografía supone asistir a una crítica subyacente de la humanidad y el modo en que hemos tratado nuestro medioambiente. Sin embargo, esta crítica es sutil y un tanto distante, porque Saupe también se da cuenta de que incluso su propio arte se crea a costa de algo.

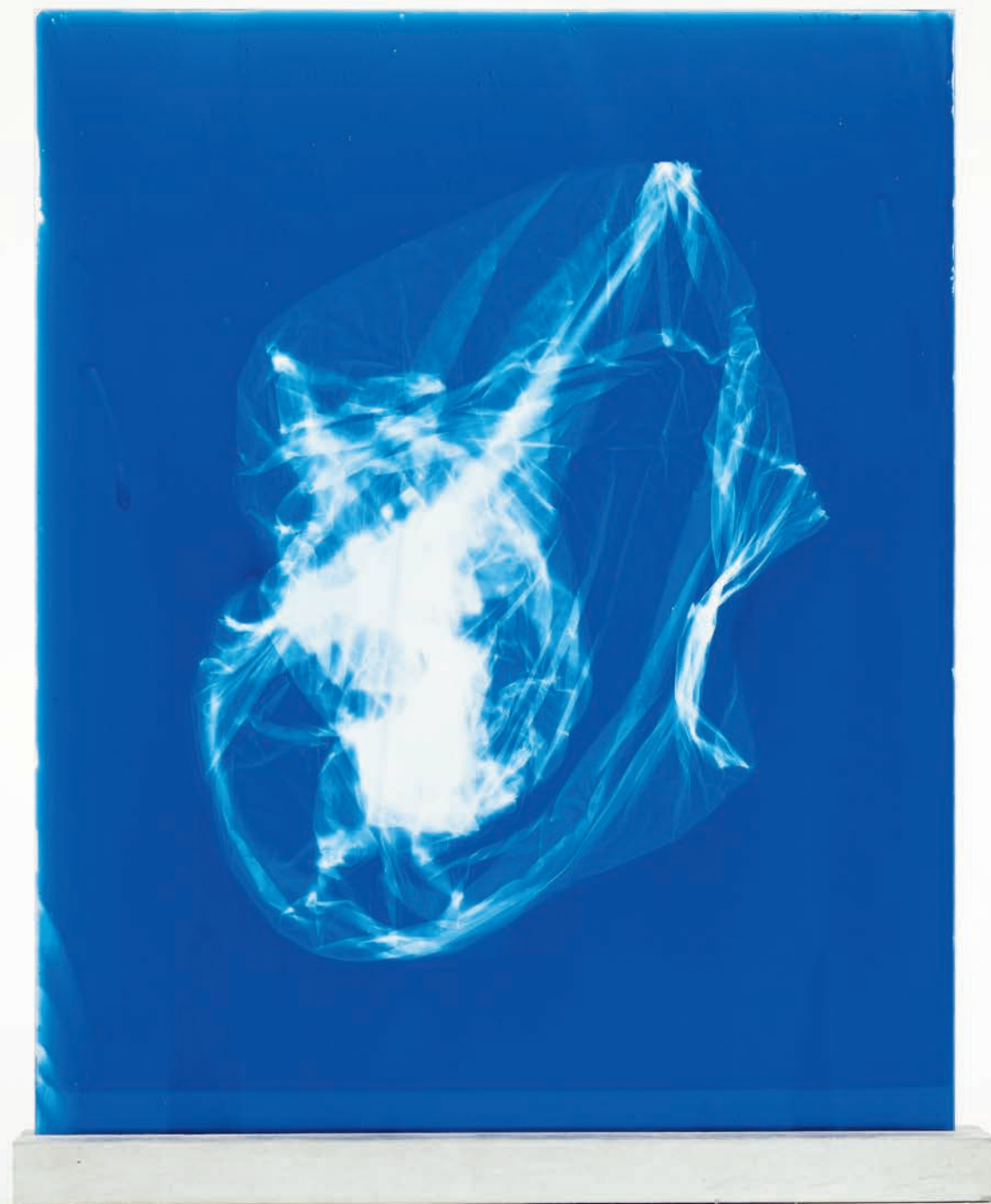




Res Navalis #16, 2018



Res Navalis #1, 2018



Res Navalis #48, 2018



Elemental Engagements

Katharina M. Fackler

Immediación / Immediacy brings together seven series of an oeuvre that ranges wide and far geographically and materially. Ulf Saupe's subject matter spans from German waters to Australian bushfires, from the Amazon rainforests to the rocks of the Canary Islands. And still, all the images gathered here add rich, multisensory layers to Saupe's unique engagement with one of the most pressing questions of our time: How else can we relate to the natural environment?

Not so long ago, most Westerners felt that humans were in control of their natural environments, somehow set apart from the elemental fray. And the photographic image used to be considered a document of reality, a tool for gaining reliable, objective knowledge. Today, global climatic and ecological conditions are dramatically changing, leaving us scrambling to live with and in spite of the forces that we have unleashed, looking for ways to move beyond outdated certainties.

That is precisely the point where Ulf Saupe's art enters the debate. Its titular *Immediacy* lies not only in its thematic relation to the here and now but also in its approach to mediation, that is to photography as a mode of relating to the world. For Saupe, photographs function not primarily as documents of "reality". Rather, they are points of departure for multi-layered processes of material transformation that include the manual development of the images, often using historical technologies, and the application of different materials. Photography has long been claimed to de-materialize the real world.¹ Saupe re-materializes it by combining photograph and painting, image and matter, documentary detail and lush color, thereby developing a visual world that is at the same time realistic and imaginative.

These processes of material transformation and creative engagement also have the ability to change our ways of looking at and feeling about the world around us. As Saupe intertwines ecological, material, and medial transformations, he blends categories that are traditionally kept apart: photograph and painting, human and nature, knowing and feeling. His art erases the distance that photography usually creates between viewers and objects by integrating matter and allowing it to have its own agenda. His choice of perspective, in particular, makes human viewers see themselves as part and parcel of the elemental forces he displays. And the rich, sensuous colors of his art highlight that this connection is not only about knowing but about feeling, about affective connections between the human and the nonhuman world that may have been obliterated but that we can rebuild as we are looking for new ways of being in the world.



1. Oliver W. Holmes, "The Stereoscope and the Stereograph," *The Atlantic*, June 1, 1859, accessed August 31, 2018, theatlantic.com.

Páginas anteriores *Burnt #3*, 2020

Burnt #1, 2020



Clubman, 2020

Waterscapes

The series *Waterscapes* (pp. 77-105) invites us to reckon with water as water, allowing it to dissolve outdated assumptions. Traditionally, maps and landscape paintings have presented bodies of water as stable, two-dimensional, and bounded by land, evoking a sense of orientation, knowledge, and mastery. Jonathan Howard argues that it is such a rather landed approach to water that has dominated Western culture, as notions of subjectivity and property are modeled on solid matter that can be controlled and enclosed.² Water, the oceans in particular, have always posed a challenge to these conventional ideas of ownership, belonging, or national sovereignty. They keep moving and intermingling, demanding different conceptual frameworks. In other words, as our blue planet is becoming ever-more watery, it is high time for us to overcome the “dry” take onto the world around us.

Ulf Saupe’s cyanotypes may help us do just that. They take us so close to the water that we can virtually feel the spray. They restore it to its three-dimensionality, to an ever-moving element that embraces the observer. His close-ups of moving water have no horizon, depriving viewers of a classic means of orientation. Without such solid footing, we are drawn into the blue, its movement, and its liquidity. Sometimes, we are even left to wonder about our own position and size with regard to the whole. In *Waterscape #22* (p. 93), for instance, it seems not quite clear whether we are looking at a current from the top or whether the wave is headed right at us. Moreover, the water seems to exceed the frame of the artwork, its ever-moving blue and white as enticing as threatening, both realistic and abstract.

The philosopher Astrida Neimanis reminds us of “the interbeing of bodies of water on this planet.”³ While we may sometimes fantasize that we, humans, are autonomous individuals in discreet, self-contained bodies, we cannot help being connected in and through the water that continuously runs into, through, and out of our bodies. We are part of a “hybrid assemblage” that comprises and interlinks human and nonhuman bodies. Our being and well-being are entangled with the waters that surround us.⁴ The vibrant blue of Saupe’s cyanotypes renders this aquatic entanglement stunningly beautiful, evoking depth and surface reflection at the same time. Many of these images, such as *Waterscape #19* (p. 153), blend and suspend conventional ways of looking: they are detailed and realistic at the same time as they are abstract and allusive.

The series *Res Navalis* (pp. 121-133) may not portray water but it, too, possesses a watery quality. What at first may look like a phantom or a jellyfish, turns out to be a photogram of a plastic bag on glass. With a dark background, the bags appear to be floating in the deep sea. As the photogram highlights the bags’ creases more than their shape, they seem to be dissolving, dispersing in and with their environments. Having fulfilled their single-use purpose, they enter a ghost-like afterlife, useless but lingering on materially, enclosing and pervading other bodies.

At times, the shiny creases form shapes that seem to take on a life of their own, reminiscent of moving, dancing bodies. Saupe thus renders plastic bags as “vibrant matter,” as new materialist Jane Bennett might call it. They assume a vitality of their own that exceeds any human-made purpose. Rather, they “act as quasi agents or forces with trajectories,



Burnt #2, 2020

2. Jonathan Howard, “Swim Your Ground: Towards a Black and Blue Humanities”, *Atlantic Studies*, 2022, doi:10.1080/14788810.2021.2015944.

3. Astrida Neimanis, “Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons”, *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies* 21 (2009): 161, doi:10.3138/topia.21.161.

4. Astrida Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, *Environmental Cultures* (London: Bloomsbury Publishing, 2017), 2.



Burnt #9, 2021

propensities, or tendencies of their own.”⁵ As long as it is solid, plastic waste drifting in our oceans strangles, maims, and kills marine animals. When broken down into microplastic particles, it pervades all bodies of water, from the depths of the Mariana Trench to the intimate realm of human bodily fluids such as breast milk. As we are all bodies of water, we are also all becoming bodies of microplastic, taking new shapes that may be as magically beautiful as they are haunting.

Fading Ground

In contrast to the previous two, the series *Fading Ground* (pp. 107-119) addresses the absence of water. Cyanotypes of greenhouses and plants, photographed in Southern Spain, are bleached to a light yellow-green. Reminiscent of the sepia tones of historic photographs, these colors create a timeless atmosphere of exsiccation and decay. We can discern the silhouettes of plants growing inside, their brownish color eerily unlike the glowing reds and greens of the Spanish tomatoes and cucumbers that can be found on the shelves of supermarkets in far-away places. Pressed against the walls of greenhouses like flowers between the pages of a book, they seem caught between life and death.

At some point, the endless rows of greenhouses extending to the horizon in *Fading Ground* #10 (p. 114-115) may have symbolized modernity and prosperity. After all, they allow, mostly European, consumers to transcend the culinary boundaries imposed by the seasons, delivering summer vegetables all year round. Today, as this mode of production is increasingly associated with the brutal exploitation of migrant laborers and local ecologies, they signal a great disillusionment with our current way of life.

Some viewers may be reminded of the work of the U.S. Farm Security Administration (FSA), which documented the effects of the Dust Bowl in the Great Plains of the 1930s. They, too, capture how modern, industrial-scale agriculture can suck the life out of an environment, making it hostile to both human and plant life. In contrast to the FSA, however, Saupe's work is not bound by the idea of the documentary. Having been bleached just like this landscape, the photographs materially become part of the process of change. They seem to be withering, not unlike the plants and the landscapes in the pictures. Moreover, Saupe's work speaks not only to the negative consequences of industrialized agriculture but to a twenty-first-century present in which we are dealing with a larger complex of problems.

Over-intensive farming practices are just one part of a culture of extractivism, a culture “purely of taking” from the natural world. Whereas stewardship “involves taking but also taking care that regeneration and future life continue,” extractive capitalism takes until a resource is exhausted and then moves on from the so-called “sacrifice zone” to other places.⁶ Fueled by petroleum, extractive capitalism has been digging ever-deeper and going ever-further, eliminating on an unprecedented scale the refugia in which cultural and biological diversity can replenish.⁷ As droughts are becoming ever-more common, we are all forced to face environments like the ones captured in these images. For some of us, they mean unbearable heat and unnavigable rivers in the summer. For more vulnerable populations, they spell famine and disaster. Saupe's layering of photographic techniques and styles associated with different time periods gestures toward the *longue durée* of these processes: one layer adds to the other, formally, historically, and ecologically.

5. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham: Duke UP, 2010), 8.

6. Naomi Klein, *This Changes Everything: Capitalism Vs. The Climate* (New York: Simon and Schuster, 2014), 169–70.

7. Donna J. Haraway, “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin,” *Environmental Humanities* 6 (2015): 160; Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2015).



Garden Eden 2.0, 2017

Golden Forest

The series *Golden Forest* (pp. 63-74) adds a South American angle. It is based on pictures Saule took in the forests of the Amazon region. Again, he chose perspectives that refuse viewers the "bigger picture," instead placing them right in the midst of the arboreal tangle, focusing their attention on details. The stark contrasts between the shining 24 karat gold and the dark pulverized coal Saule applied to the prints highlights silhouettes: the shapes of trees, leaves, branches, and other plants that are all inseparably entangled. Clearly, there is no discreet individualism in this forest. These images' intertwined shapes and mingling textures gesture toward a way of being rooted in interdependent, multi-species communities. Humans, Indigenous activists from the region will tell us, are part of these communities. For them, the Amazon rainforest means home and kinship.

Yet, Saule's choice of materials also hints towards this forest's implication into transnational capitalism. At times, its metallic golden shine is decidedly inorganic. It was the desire for gold and riches that first brought European settler colonists to this continent. Today, it is the desire for the wealth that can be extracted from its soil that drives its destruction. For some, riches can be gained by slashing and burning forests like these. Others are trying to measure the value of the rainforest's ability to trap massive amounts of carbon dioxide.

Saule's use of coal is no less ambivalent. Millions of years ago, relatives of these trees trapped large amounts of carbon and slowly turned them into coal as they decomposed. Since the nineteenth century, this coal has been extracted on a massive scale to fuel industrialization. Today, coal remains the largest anthropogenic source of carbon dioxide and thus a main driver of climate change. In Saule's images, coal returns to the forest, evoking both hope for regeneration and fear of destruction. In *Golden Forest #10* (p. 72), it seems to form cracks in the surface of the image, reminiscent of an old painting in which color is slowly crumbling, leaving us to wonder what kind of image we will see beneath this layer.

Fire, Stone and Storm

With *Fire* (pp. 134-149), Saule turns to elemental forces of destruction. It is the only series based on photographs not taken by himself. Responding to recent major bushfires in Australia, this series reworks pictures of burning homes and vehicles using pulverized coal, gold, and water color. The resulting images are structured by a stark contrast between the dark, charred remnants of the burning objects and bright, red-golden flames. They appeal to strong and conflicted emotions. First, there is the horror of human despair, as livelihoods are going up in flames.

Yet, there is also a strange beauty. Wildfires are certainly a destructive force with the ability to turn objects and living beings into ash. But can they also be a force of more positive transformation? Before Western culture, with its desire to hedge in natural forces, came to dominate the Australian continent, Indigenous cultures had long learned to use controlled fires for land management, preventing larger all-consuming bushfires and protecting human and nonhuman kin as well as spiritual sites. In other words, they had learned to make fire an ally, to integrate it into "the interwoven matrix of the relationships between people and the physical and spiritual world."⁸ Hence both scientists and Indigenous knowledge keepers contend that we may do well to reconsider our relationship with fire in an age of climate change.

8. Joe Morrison, "How First Australians' Ancient Knowledge Can Help Us Survive the Bushfires of the Future", *The Guardian*, January 11, 2020, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jan/11/how-first-australians-ancient-knowledge-can-help-us-survive-the-bushfires-of-the-future>.



Burnt #5, 2021

Like wildfire, lava reduces everything in its path to inert matter. Yet, when close-ups of lava are developed on aluminum composite with the help of pigments, soil, and water, as in the series *Stone* (pp. 12-40), we can discern depth and sometimes even movement. Rather than a solid entity, we see unique patterns. And when stone grey is enriched with shining golden, blue, green and red colors, the proverbial stony insensitivity is replaced by an affective resonance that suggests a different, less callous response to this material. Even stone, Saupe's images seem to imply, can possess a vitality of its own.

Whereas *Fire* engages the very process of destruction, *After the Storm* (pp. 46, 53) focuses on its results, tracing the remnants of industrial agriculture on the Canary Islands. After the industry collapsed, greenhouses and equipment were abandoned, left to wither in the landscape. Saupe used close-ups images of decomposing canvas, added layers of Canarian soil and pigment, and slowly stripped off parts of them, allowing the material to enact the process of decomposition rather than merely representing it. As these materials also add appealing colors and shapes, they, too, highlight the beauty of decay.

Taken together, these seven series open up an intriguing new chapter in the history of environmental art and photography in the Anthropocene. Among others, Saupe's playful elemental entanglements move beyond the feelings of awe and fear that have traditionally been subsumed under the notion of the sublime. Awe and fear, not just of nature but of what humans have done with both human and nonhuman natures, certainly linger on in Ulf Saupe's work. Yet, I would argue, it also invites more positive and more productive feelings. Among them is the hope for new and better forms of engagement emerging in this moment of profound ecological transformation. After all, the end of one state is also the beginning of something new.



Bibliography

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke UP, 2010.

Haraway, Donna J. "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin." *Environmental Humanities* 6 (2015): 159–65.

Holmes, Oliver W. "The Stereoscope and the Stereograph." *The Atlantic*, June 1, 1859. Accessed August 31, 2018. theatlantic.com.

Howard, Jonathan. "Swim Your Ground: Towards a Black and Blue Humanities." *Atlantic Studies*, 2022, 1–23. doi:10.1080/14788810.2021.2015944.

Klein, Naomi. *This Changes Everything: Capitalism Vs. The Climate*. New York: Simon and Schuster, 2014.

Morrison, Joe. "How First Australians' Ancient Knowledge Can Help Us Survive the Bushfires of the Future." *The Guardian*, January 11, 2020. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jan/11/how-first-aboriginals-ancient-knowledge-can-help-us-survive-the-bushfires-of-the-future>.

Neimanis, Astrida. "Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons." *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies* 21 (2009): 161–82. doi:10.3138/topia.21.161.

———. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Environmental Cultures. London: Bloomsbury Publishing, 2017.

Tsing, Anna L. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2015.

Burnt #7, 2021

Compromisos elementales

Katharina M. Fackler

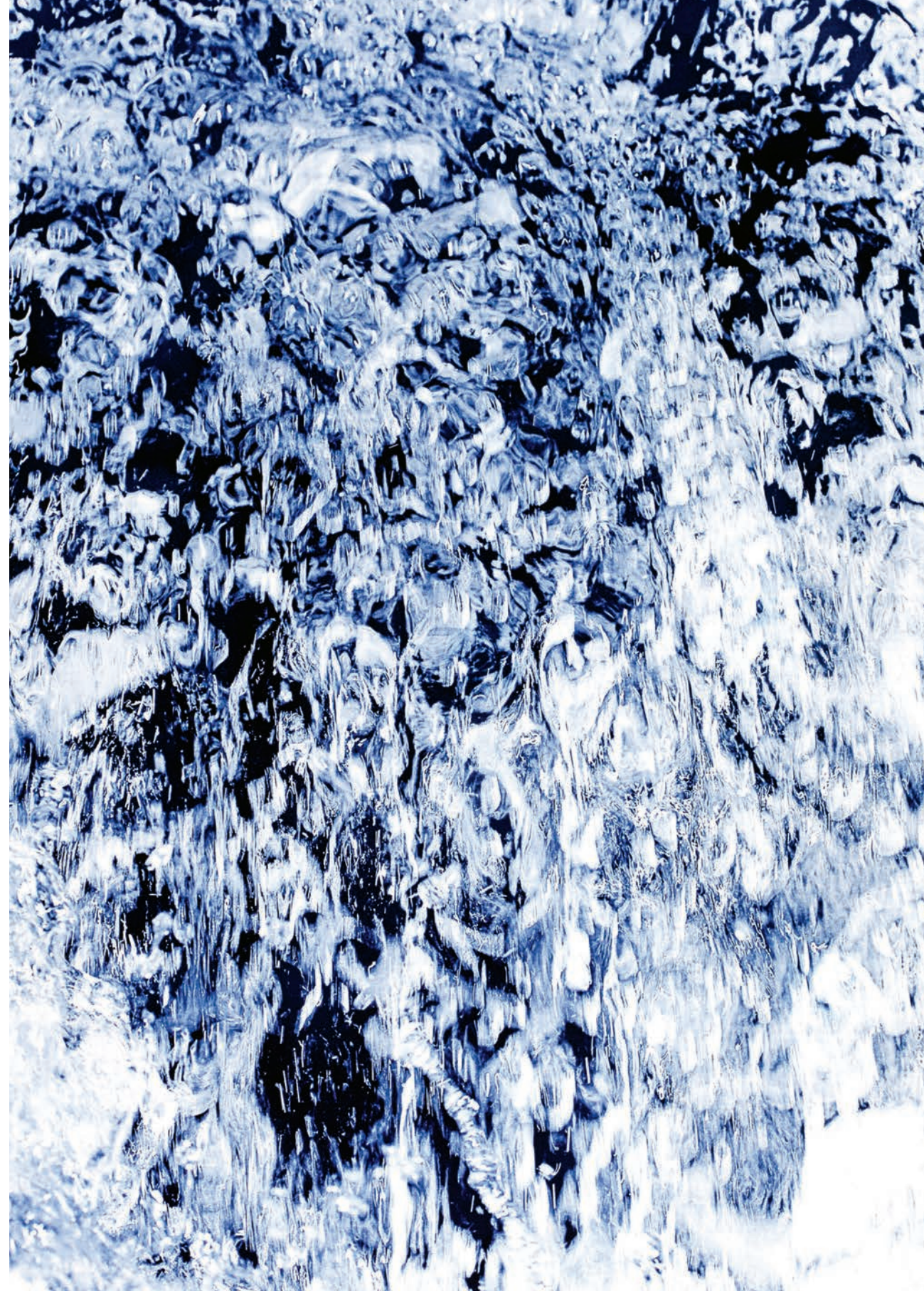
Immediación reúne siete series de una obra que varía ampliamente tanto en lo geográfico como en lo material. La temática en cuestión propuesta por Ulf Saupe abarca desde las aguas alemanas hasta los incendios forestales australianos, desde las selvas del Amazonas hasta las rocas de las Islas Canarias. Aun así, todas las imágenes reunidas aquí van añadiendo ricas y multisensoriales capas al extraordinario compromiso de Saupe con una de las preguntas más apremiantes de nuestro tiempo: ¿De qué otra manera podemos relacionarnos con el entorno natural?

Hasta hace no demasiado tiempo, la mayoría de los occidentales estaban convencidos de que los humanos tenían el control de sus entornos naturales, de alguna manera al margen de la lucha contra los elementos. Asimismo, la imagen fotográfica solía considerarse como un documento que representaba la realidad, una herramienta para obtener un conocimiento fiable y objetivo. Hoy en día, las condiciones climáticas y ecológicas globales están cambiando drásticamente, obligándonos a coexistir con las fuerzas que hemos desatado, buscando formas de superar certezas obsoletas.

Este es precisamente el punto en el que el arte de Ulf Saupe entra en el debate. El título *Inmediación* se basa no solo en su relación temática con el aquí y el ahora, sino también en el enfoque que le otorga a la función de mediación, es decir, la fotografía como una forma de relacionarse con el mundo. Para Saupe, la función principal de las fotografías no es la de actuar como documentos de “la realidad”. Más bien, son puntos de partida para procesos complejos de transformación material que incluye el revelado manual de las imágenes, a menudo usando técnicas históricas, y el uso de distintas sustancias. Durante mucho tiempo se ha afirmado que la fotografía desmaterializa el mundo real.¹ Saupe lo *rematerializa* combinando fotografía y pintura, imagen y materia, detalle documental y color exuberante, desarrollando así un mundo visual que es a la vez realista e imaginativo.

Estos procesos de transformación material y compromiso creativo también tienen la capacidad de cambiar nuestras formas de ver y de sentir el mundo que nos rodea. A medida que Saupe entrelaza transformaciones ecológicas, materiales y relativas a los soportes, combina categorías que tradicionalmente se mantienen separadas: fotografía y pintura, ser humano y naturaleza, conocimiento y sentimiento. Su arte elimina la distancia que la fotografía suele crear entre los espectadores y los objetos al integrar la materia, permitiéndole así desplegar así su propio discurso. Sus elecciones en cuanto a la perspectiva en particular hacen que los espectadores se vean a sí mismos como parte integrante de las fuerzas elementales que trata de plasmar. Además, los colores ricos y sensuales que se pueden encontrar en sus trabajos resaltan que, en lo que respecta a esta conexión, no se

1. Oliver W. Holmes, “The Stereoscope and the Stereograph,” *The Atlantic*, June 1, 1859, recuperado el 31 de agosto de 2018 de theatlantic.com.



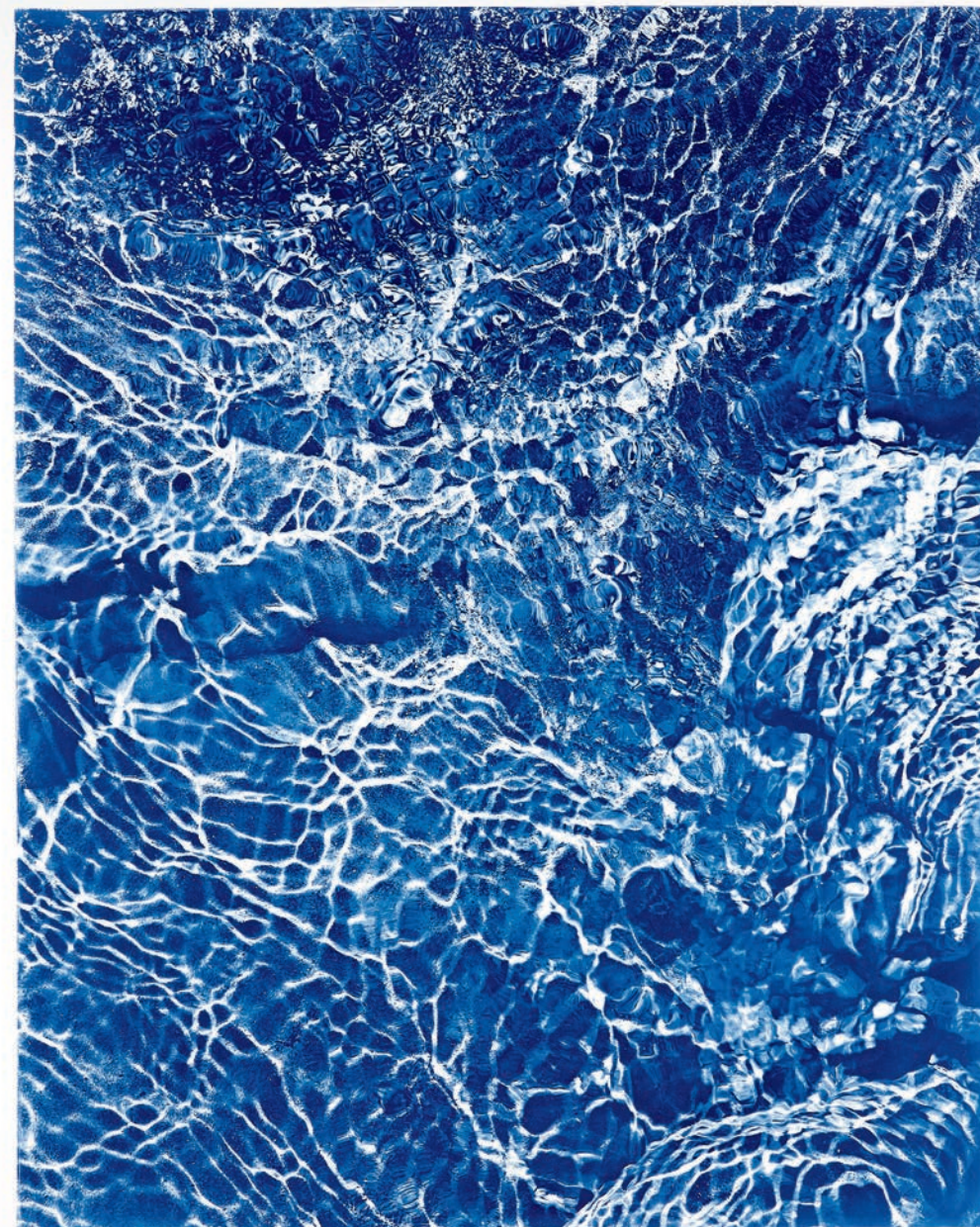
trata solo de saber sino también de sentir; que aunque las correspondencias afectivas entre el mundo humano y el no humano puedan haber sido eliminadas en tiempos recientes, podemos ahora reconstruirlas mientras buscamos nuevas formas de estar en el mundo.

Waterscapes

La serie *Waterscapes* (pp. 77-105) nos invita a considerar el agua *como* agua con toda su veracidad, permitiéndonos poner a un lado presunciones obsoletas. Tradicionalmente, los mapas y las pinturas de paisajes han presentado a los cuerpos de agua como estables, bidimensionales y delimitados por la tierra, evocando un sentido de orientación, conocimiento y dominio. Jonathan Howard sostiene que el concepto del agua que ha dominado en la cultura occidental se fundamenta en una visión “terrenal”, dado que las nociones de subjetividad y propiedad se basan en la materia sólida, que se puede controlar y delimitar.² El agua, y los océanos en particular, siempre han planteado un desafío a las ideas convencionales de propiedad, pertenencia o soberanía nacional. No dejan de moverse y de entremezclarse, exigiendo diferentes marcos conceptuales. En otras palabras, es imperativo superemos la visión “seca” que tenemos del mundo que nos rodea a medida que el agua se hace cada vez más presente en nuestro planeta azul.

Los cianotipos de Ulf Saupe pueden sernos útiles para hacer precisamente eso. Nos llevan tan cerca del agua que prácticamente podemos sentir la espuma salpicándonos encima. Le restituyen su tridimensionalidad original, cual elemento en constante movimiento que abraza al observador. Sus primeros planos de agua en movimiento carecen de horizonte, lo que priva a los espectadores de un medio clásico de orientación. Sin esa base tan sólida, nos sentimos atraídos hacia lo azul, por su movimiento y su fluidez. A veces, nos hace dudar acerca de nuestra propia posición y tamaño con respecto al conjunto. En *Waterscape #22* (p. 93), por ejemplo, no parece del todo claro si estamos viendo una corriente desde arriba o si la ola se dirige directamente hacia nosotros. Además, el agua parece exceder el marco de la obra de arte, sus azules y blancos, en constante movimiento, resultan tan atractivos como amenazantes, tan realistas como abstractos.

La filósofa Astrida Neimanis nos recuerda “el estado de conexión e interdependencia de los cuerpos de agua en este planeta”.³ Si bien a veces podemos fantasear con que nosotros, los humanos, somos individuos independientes dentro de cuerpos discretos y autónomos, no podemos evitar estar conectados mediante el agua que fluye continuamente a través de nuestros cuerpos. Somos parte de un “conjunto híbrido” que comprende e interconecta cuerpos humanos y no humanos. Nuestro ser y nuestro bienestar están entrelazados con las aguas que nos rodean.⁴ El azul vibrante de los cianotipos de Saupe hace que este entrelazamiento acuático resulte increíblemente hermoso, evocando, al mismo tiempo, la profundidad y el reflejo de la luz en la superficie. Muchas de estas imágenes, como *Waterscape #19* (p. 153), combinan y suspenden las maneras convencionales de mirar: son detalladas y realistas al mismo tiempo que abstractas y alusivas.



Página anterior *Waterscape #16*, 2014

Waterscape #19, 2014

2. Jonathan Howard, “Swim Your Ground: Towards a Black and Blue Humanities,” *Atlantic Studies*, 2022, doi:10.1080/14788810.2021.2015944.

3. Astrida Neimanis, “Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons,” *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies* 21 (2009): 161, doi:10.3138/topia.21.161.

4. Astrida Neimanis, *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*, *Environmental Cultures* (Londres: Bloomsbury Publishing, 2017), 2.





Puede que la serie *Res Navalis* (pp. 121-133) no retrate el agua, pero posee igualmente una naturaleza acuosa. Lo que al principio puede parecer un fantasma o una medusa, resulta ser el fotograma de una bolsa de plástico sobre un vidrio. Con un fondo oscuro, las bolsas parecen estar flotando en un mar profundo. A medida que el fotograma resalta los pliegues de las bolsas más que su propia forma, parecen estar disolviéndose y dispersándose en su entorno. Habiendo cumplido con su único propósito, entran en una vida después de la muerte similar a la de un fantasma, inútil pero que persiste materialmente, rodeando e impregnando otros cuerpos.

En ocasiones, los brillantes pliegues configuran formas que parecen tener vida propia, recordando a cuerpos en movimiento que parecen danzar. Por lo tanto, Saube transforma las bolsas de plástico en “materia vibrante”, como podría llamarlo la filósofa neomaterialista Jane Bennett. Asumen una vitalidad propia que supera cualquier propósito hecho por el hombre. Más bien, “actúan como cuasi agentes o fuerzas con trayectorias, propensiones o tendencias propias”.⁵ Mientras son sólidos, los residuos plásticos a la deriva en nuestros océanos estrangulan, mutilan y matan a los animales marinos. Cuando se descomponen en partículas microplásticas, impregnan todos los ámbitos del agua, desde las profundidades de la Fosa de las Marianas hasta el reino íntimo de los fluidos corporales humanos, como la leche materna. Al ser todos cuerpos de agua, también nos estamos convirtiendo en cuerpos de microplástico, adoptando nuevas formas tan mágicamente bellas como inquietantes.

Fading Ground

A diferencia de las dos anteriores, la serie *Fading Ground* (pp. 107-119) aborda el tema de la ausencia de agua. Los cianotipos, que en este caso representan invernaderos y plantas que han sido fotografiados en el sur de España, se decoloran hasta adquirir un tono amarillo-verde claro. Con reminiscencias a los tonos sepia de las fotografías históricas, estos colores crean una atmósfera atemporal de desecación y decadencia. Podemos discernir las siluetas de las plantas que crecen en su interior. Su color marrón resulta inquietante por el contraste con los brillantes rojos y verdes de los tomates y pepinos españoles que se pueden encontrar en los estantes de los supermercados lejanos. Presionadas contra las paredes de los invernaderos como flores entre las páginas de un libro, parecen estar atrapadas entre la vida y la muerte.

En algún momento del pasado, las interminables filas de invernaderos que se extienden hasta el horizonte en *Fading Ground #10* (pp. 114-115) pudieron haber simbolizado la modernidad y la prosperidad. Después de todo, permiten a los consumidores, en su mayoría europeos, trascender los límites culinarios impuestos por las estaciones, proporcionándoles verduras de verano durante todo el año. Hoy en día, a medida que este modo de producción se asocia cada vez más con la brutal explotación de los trabajadores migrantes y de las ecologías locales, señalan una gran desilusión con respecto a nuestra forma de vida actual.

A algunos observadores les recordará a los trabajos de la Farm Security Administration (FSA) de Estados Unidos, que documentó los efectos del Dust Bowl en las Grandes Lla-

5. Bennett, Jane. *Materia Vibrante: Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2022.



Vistas de sala / Exhibition views

nuras en la década de los treinta. Reflejan también cómo la agricultura moderna a escala industrial puede succionar la vida de un entorno determinado, haciéndolo hostil tanto para la existencia humana como para la vegetal. Sin embargo, a diferencia de la FSA, el trabajo de Saupe no está atado a la idea de documental. Habiendo sido blanqueadas al igual que este paisaje, las fotografías se convierten, de forma material, en parte del proceso de transformación. Parecen marchitarse, del mismo modo que lo hacen las plantas y los paisajes de las imágenes. Además, la obra de Saupe no solo habla de las consecuencias negativas de la agricultura industrializada, sino de un presente del siglo XXI en el que estamos lidiando con un conjunto más amplio de problemas.

Las prácticas agrícolas demasiado intensivas son solo una parte de una cultura del extractivismo, una cultura de “pura apropiación” del mundo natural. Mientras que una correcta administración “implica tomar, pero también cuidar para que la regeneración y la vida futura continúen”, el capitalismo extractivo se apropia hasta que se agota un recurso y luego se desplaza de la llamada zona de sacrificio a otros lugares.⁶ Impulsado por el petróleo, el capitalismo extractivo ha estado cavando cada vez más profundo y yendo cada vez más lejos, eliminando a una escala sin precedentes los refugios en los que la diversidad natural y cultural puede reponerse.⁷ Dado que las sequías son cada vez más frecuentes, nos vemos obligados a afrontar entornos similares a los que muestran estas imágenes. Para algunos de nosotros, significa calor insoportable y ríos no navegables durante el verano. Para las poblaciones más vulnerables, implica hambruna y desastre. La superposición de técnicas y estilos fotográficos que emplea Saupe, asociados con distintos períodos en el tiempo, apunta a la duración de esos procesos: una capa se suma a la otra, de un modo formal, histórico y ecológico.

Golden Forest

La serie *Golden Forest* (pp. 63-74) incorpora una perspectiva sudamericana. Se basa en fotografías que realizó Saupe en los bosques de la región amazónica. Una vez más, eligió puntos de vista que privaban a los espectadores de un “plano general”, situándolos justo en medio de la maraña arbórea, centrando su atención en los detalles. Los fuertes contrastes entre el oro brillante de 24 quilates y el oscuro carbón pulverizado que Saupe ha aplicado sobre las impresiones hace que resalten sus siluetas: formas de árboles, hojas, ramas y otras plantas que crean enredos inseparables. Queda claro que en esta selva no se percibe individualismo alguno. Las figuras entrelazadas y la mezcla de texturas de estas imágenes sugieren una forma de existencia arraigada en comunidades interdependientes de múltiples especies. Nosotros, nos dirán los activistas indígenas de la región, formamos parte de estas comunidades. Para ellos, la selva amazónica significa hogar y parentesco.

Sin embargo, la elección de los materiales por parte de Saupe también insinúa una implicación de esta selva en el capitalismo transnacional. En ocasiones, su metálico brillo dorado es decididamente inorgánico, y es que el deseo de oro y riqueza fue lo que primero atrajo a los colonos europeos a este continente. Hoy en día, es el deseo de la riqueza que

6. Naomi Klein, *This Changes Everything: Capitalism Vs. The Climate* (Nueva York: Simon and Schuster, 2014), 169–70.
7. Donna J. Haraway, “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”, *Environmental Humanities* 6 (2015): 160; Anna Lowenhaupt Tsing, *La seta del fin del mundo: Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Madrid: Capitán Swing, 2021.

se puede extraer de su suelo lo que impulsa su destrucción. Para algunos, estas riquezas se pueden obtener cortando y quemando los bosques. Otros están tratando de medir el valor de la capacidad que tiene la selva tropical para atrapar grandes cantidades de dióxido de carbono.

El uso de carbón por parte de Saupe no es menos ambivalente. Hace millones de años, los antepasados de estos árboles atraparon grandes cantidades de carbono y lentamente lo convirtieron en carbón a medida que se descomponían. Desde el siglo XIX, dicho carbón se ha extraído a gran escala para impulsar la industrialización. En nuestros días, el carbón sigue siendo la mayor fuente antropogénica de dióxido de carbono y, por lo tanto, uno de los principales impulsores del cambio climático. En estas imágenes de Saupe, el carbón regresa al bosque, evocando tanto la esperanza de regeneración como el miedo a la destrucción. En *Golden Forest #10* (p. 72), parece que se forman grietas en la superficie de la imagen que recuerdan a una pintura antigua cuyo color se desmorona lentamente, lo que nos hace cuestionarnos qué tipo de imagen veremos debajo de esta capa.

Fire, Stone y Storm

Con *Fire* (pp. 134-149), Saupe recurre a fuerzas elementales de destrucción. Es la única serie cuyas fotografías no fueron tomadas por él mismo. En respuesta a los graves y recientes incendios forestales en Australia, esta serie reelabora imágenes de casas y vehículos en llamas utilizando carbón pulverizado, oro y acuarela. El resultado está estructurado por un marcado contraste entre los oscuros y carbonizados restos quemándose y las brillantes llamas de color anaranjado. Apelan a emociones fuertes y en conflicto. En primera instancia se sitúa el horror de la desesperación humana mientras los medios de subsistencia se consumen por las llamas.

Sin embargo, también se puede sentir una extraña belleza. Los incendios forestales son sin duda una fuerza destructiva capaz de reducir objetos y seres vivos a cenizas. Pero ¿pueden también ser una fuerza de transformación más positiva? Antes de que la cultura occidental, con su deseo de controlar las fuerzas naturales, llegara a dominar el continente australiano, las culturas indígenas habían aprendido desde tiempos inmemoriales a utilizar incendios controlados para la gestión de la tierra, previniendo incendios forestales más grandes y destructivos, y protegiendo tanto a sus semejantes humanos como a los no humanos, así como sus espacios sagrados. En otras palabras, habían aprendido a hacer del fuego un aliado, a integrarlo en “la matriz entrelazada de las relaciones entre las personas, el mundo físico y el espiritual”.⁸ Es por ello que tanto los científicos como los guardianes del conocimiento indígena sostienen que haríamos bien en reconsiderar nuestra relación con el fuego en una era de cambio climático.

De manera similar a un incendio forestal, la lava reduce todo a materia inerte a su paso. Sin embargo, cuando primeros planos de lava se revelan sobre un compuesto de aluminio con la ayuda de pigmentos, suelo y agua, como es el caso de la serie *Stone* (pp. 12-40), podemos

8. Joe Morrison, “How First Australians’ Ancient Knowledge Can Help Us Survive the Bushfires of the Future,” *The Guardian*, 11 de enero de 2020, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jan/11/how-first-australians-ancient-knowledge-can-help-us-survive-the-bushfires-of-the-future>.



Light Object, 2022, vista de sala / exhibition view

distinguir profundidad y, a veces, movimiento. Más que un ente sólido vemos patrones extraordinarios. Y cuando el gris de la piedra se enriquece con tonos dorados, azules, verdes y rojos, la proverbial insensibilidad de la piedra se reemplaza por una resonancia afectiva que sugiere una respuesta distinta, menos indiferente hacia este material. Incluso cuando se trata de una piedra, las imágenes de Saupe parecen insinuar algo, poseer una vitalidad propia.

Mientras que *Fire* se involucra en el propio proceso de destrucción, *After the Storm* (pp. 46, 53) se centra en sus consecuencias, rastreando los residuos de la agricultura industrial en las Islas Canarias. Tras el colapso de este modelo productivo, los invernaderos y los equipos fueron abandonados, “marchitándose” desatendidos en el paisaje. Saupe utilizó primeros planos de lienzos que forman parte de estos invernaderos en descomposición, agregó capas de pigmento y tierra canaria para después ir retirando lentamente fragmentos, permitiendo así que el material representase por sí mismo el proceso de descomposición en lugar de simplemente plasmarlo. Dado que estos materiales añaden además colores y formas atractivas, también resaltan, por ende, la belleza de la decrepitud.

En conjunto, estas siete series abren un nuevo e interesante capítulo en la historia del arte ambiental y de la fotografía del Antropoceno. Entre otras cosas, los traviesos entrelazamientos elementales que tienen lugar en los trabajos de Saupe van más allá de los sentimientos de asombro y miedo que tradicionalmente se han subsumido bajo la noción de lo sublime. El asombro y el miedo, no solo a la naturaleza, sino también a lo que los seres humanos han hecho con ella, tanto a entornos humanos como no humanos, persisten en la obra de Ulf Saupe. Sin embargo, yo diría que también invita a experimentar sentimientos más positivos y productivos. Entre ellos está la esperanza de que surjan nuevas y mejores formas de compromiso en este tiempo de profunda transformación ecológica. Después de todo, el final de un estado es también el comienzo de algo nuevo.

Bibliografía

Bennett, Jane. *Materia Vibrante: Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2022. (Obra original publicada en 2010).

Haraway, Donna J. “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin.” *Environmental Humanities* 6 (2015): 159–65.

Holmes, Oliver W. “The Stereoscope and the Stereograph.” *The Atlantic*, June 1, 1859. Accessed August 31, 2018. theatlantic.com.

Howard, Jonathan. “Swim Your Ground: Towards a Black and Blue Humanities.” *Atlantic Studies*, 2022, 1–23. doi:10.1080/14788810.2021.2015944.

Klein, Naomi. *Esto lo cambia todo: El capitalismo contra el clima*. Barcelona: Paidós, 2015. (Obra original publicada en 2014).

Morrison, Joe. “How First Australians’ Ancient Knowledge Can Help Us Survive the Bushfires of the Future.” *The Guardian*, January 11, 2020. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jan/11/how-first-australians-ancient-knowledge-can-help-us-survive-the-bushfires-of-the-future>.

Neimanis, Astrida. “Bodies of Water, Human Rights and the Hydrocommons.” *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies* 21 (2009): 161–82. doi:10.3138/topia.21.161.

———. *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. Environmental Cultures. London: Bloomsbury Publishing, 2017.

Tsing, Anna L. *La seta del fin del mundo: Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Madrid: Capitán Swing, 2021. (Obra original publicada en 2015).





Biografías / Biographies

Fernando Castro Flórez

(Plasencia, 1964)

Profesor Titular de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha escrito en suplementos culturales de periódicos como *El País*, *Diario 16*, *El Independiente*, *El Sol* o *El Mundo*. Desde hace quince años desempeña la labor de crítico de arte en *ABC Cultural*. Comisario de exposiciones de artistas como Miró, Picasso, Dalí, Cragg, David Nash, Nacho Criado, Warhol, Francis Bacon, Imi Knoebel, Julian Opie, Fernando Sinaga, Anselm Kiefer, Miquel Navarro o Bernardí Roig. Ha escrito libros como *Elogio de la pereza*. *Notas para una estética del cansancio* (1992), *Contra el bienalismo* (2012), *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo* (2014), *Estética a golpe de like* (2016), *Estética de la crueldad* (2019), *Filosofía tuitera y estética columnista* (2019) o *Cuidado y peligro de sí* (2021).

Professor of Aesthetics at the Universidad Autónoma de Madrid. He has written in cultural supplements of newspapers such as *El País*, *Diario 16*, *El Independiente*, *El Sol* or *El Mundo*. For the last fifteen years he has been working as an art critic for *ABC Cultural*. He has curated exhibitions of artists such as Miró, Picasso, Dalí, Cragg, David Nash, Nacho Criado, Warhol, Francis Bacon, Imi Knoebel, Julian Opie, Fernando Sinaga, Anselm Kiefer, Miquel Navarro or Bernardí Roig. He has written books such as *Praise of laziness*. *Notes for an Aesthetic of Tiredness* (1992), *Against biennialism* (2012), *Shit and catastrophe. Cultural syndromes of contemporary art* (2014), *“Like” Aesthetic* (2016), *Aesthetics of cruelty* (2019), *Tweeting philosophy and columnist aesthetics* (2019) or *Care and danger of self* (2021).

Carmen Dalmau Bejarano

(Madrid, 1960)

Licenciada en Historia del arte e Historia moderna y contemporánea. Comisaria independiente de exposiciones. Crítica de arte. Profesora de Historia del arte y estética en el Master de fotografía EFTI y diversas escuelas de fotografía donde imparte tutorías y talleres. Autora del blog de fotografía *Ante vuestros ojos*. Autora del ensayo *Elogio de la Mirada*. Colaboradora de publicaciones de arte contemporáneo. Directora de Galería Cero hasta su clausura en 2019. Vicepresidenta de la Plataforma por Centro de Fotografía e Imagen.

Degree in art history and modern and contemporary history. Independent curator of exhibitions. Art critic. Professor of art history and aesthetics in Master of photography EFTI program and various photography schools where she teaches tutorials and workshops. Author of the photography blog *Ante vuestros ojos*. Author of the essay *Elogio de la Mirada*. Contributor to contemporary art publications. Director of Galería Cero until its closure in 2019. Vice-president of the Plataforma por Centro de Fotografía e Imagen.

Elizabeth Cronin

(Houston, 1978)

Dr. Elizabeth Cronin is the Robert B. Menschel Curator of Photography at the New York Public Library. She is the author of *Heimat Photography in Austria: A Politicized Vision of Peasants and Skiers* (Fotohof edition, 2015). She has curated and co-curated such exhibitions as *Viewpoints: Latin America in Photographs and Public Eye: 175 Years of Sharing Photography*. Dr. Cronin is currently organizing an exhibition titled *The Awe of the Arctic: A Visual History*. She holds a PhD in Art History from the Graduate Center, City University of New York.

La Dra. Elizabeth Cronin es Conservadora de Fotografía Robert B. Menschel en la Biblioteca Pública de Nueva York. Es autora de *Heimat Photography in Austria: A Politicized Vision of Peasants and Skiers* (Fotohof, 2015). Ha comisariado y co-comisariado exposiciones como *Viewpoints: Latin America in Photographs and Public Eye: 175 Years of Sharing Photography*. Actualmente está organizando una exposición titulada *The Awe of the Arctic: A Visual History*. Es Doctora en Historia del Arte por el Graduate Center de la Universidad de la Ciudad de Nueva York.

Katharina Fackler

(Nördlingen, 1985)

Lecturer in North American Studies, University of Bonn, Germany. Research interests include the history and theory of photography, the environmental humanities and blue ecocriticism, oceanic literature, and the history of US social policy. Author of *Picturing the Poor: Photography and the Politics of Poverty in the 1960s*. Co-editor of the special issue “Kinship as Critical Idiom in Oceanic Studies” (*Atlantic Studies: Global Currents*, 2023). Co-lead of the research group “The Cultural Politics of Reconciliation” (German Research Association, 2023-2026).

Profesora de Estudios Norteamericanos, Universidad de Bonn, Alemania. Sus intereses de investigación incluyen la historia y la teoría de la fotografía, las humanidades medioambientales y la ecocrítica azul, la literatura oceánica y la historia de la política social estadounidense. Autora de *Picturing the Poor: Photography and the Politics of Poverty in the 1960s*. Coeditora del número especial “Kinship as Critical Idiom in Oceanic Studies” (*Atlantic Studies: Global Currents*, 2023). Codirectora del grupo de investigación “The Cultural Politics of Reconciliation” (Asociación Alemana de Investigación, 2023-2026).

Ulf Saupe

(Halle, 1979)

Ulf Saupe (Halle, 1979) studied experimental photography in Kassel with Prof. Floris Neusüss. In 2003 living in Madrid, he collaborated with the painter Jiri Georg Doukoupil. Since 2005, he has been exhibiting his work in international museums and galleries, developing his own language and technique, which is somewhat “alchemical”. Saupe shifts from the photographic to the aesthetic and conceptual, which allows him to rethink the limits of “painting”. In his works the borders between mediums blur due weaving concept with matter. Since 2007 his studio is located in Berlin.

Ulf Saupe (Halle, 1979) estudió fotografía experimental en Kassel con el profesor Floris Neusüss. En 2003, residiendo en Madrid, colaboró con el pintor Jiri Georg Doukoupil. Desde 2005 expone en museos y galerías internacionales, desarrollando un lenguaje y una técnica propios, en cierto modo “alquímicos”. Saupe pasa de lo fotográfico a lo estético y conceptual, lo que le permite replantear los límites de la “pintura”. En sus obras, las fronteras entre los medios se difuminan al entrelazar el concepto con la materia. Desde 2007 su estudio se encuentra en Berlín.

Índice de obras / Works index

[P 9]

Twelve Invernaderos, 2023
vista de sala / exhibition view
Impresión digital en lámina montada
sobre cristal / Digital Print on Folie
mounted on Glass
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 11]

Waterscape #8 (Green), 2014
detalle / detail
Cianotipia e impresión de goma sobre
papel acuarela / Cyanotype and gum
print on watercolour paper
147,4 x 118,4 cm
Colección privada / Private collection
New York

[P 12-13]

Stein – Blue Silver #1 V1, 2022,
detalle / detail [P 58-59]

[P 15]

**Stein – Gold Volcanic Ash #3
V1**, 2022, detalle / detail
Impresión de goma, cenizas volcánicas,
pigmento, acuarela sobre alu-dibond /
Gum print, volcanic ashes, pigment,
watercolour on alu-dibond
190 x 110 cm
Colección privada / Private collection
Spain

[P 17]

Stein – Silver Black #1 V1, 2022
Impresión de goma, cenizas volcánicas,
pigmento, acuarela sobre alu-dibond /
Gum print, volcanic ashes, pigment,
watercolour on alu-dibond
130 x 110 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 18]

**Stein – Gold Volcanic
Ash #1 V1**, 2022
Impresión de goma, cenizas volcánicas,
pigmento, acuarela sobre alu-dibond /
Gum print, volcanic ashes, pigment,
watercolour on alu-dibond
190 x 110 cm
Colección privada / Private collection
Spain

[P 21]

**Stein – Gold Volcanic Ash #2
V1**, 2022
Impresión de goma, cenizas volcánicas,
pigmento, acuarela sobre alu-dibond /
Gum print, volcanic ashes, pigment,
watercolour on alu-dibond
190 x 110 cm
Colección privada / Private collection
Spain

[P 22-23]

**Stein – Ultramarine #4
V1**, 2022
Impresión de goma, pigmento,
acuarela sobre alu-dibond /
Gum print, pigment, watercolour
on alu-dibond
140 x 190 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 25]

Stein – Silver Black #2 V1, 2022
detalle / detail
Impresión de goma, cenizas volcánicas,
pigmento, acuarela sobre alu-dibond /
Gum print, volcanic ashes, pigment,
watercolour on alu-dibond
130 x 110 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 26]

**Stein – Orange Black Silver #1
V1**, 2022
Impresión de goma, cenizas volcánicas,
pigmento, acuarela sobre alu-dibond /
Gum print, volcanic ashes, pigment,
watercolour on alu-dibond
85 x 75 cm
Colección privada / Private Collection
Germany

[P 29]

Waterscape #48, 2020
Impresión de goma sobre
papel acuarela / Gum print on
watercolour paper
138 x 111 cm
Colección / Collection Alghisi & Rubner
Zurich

[P 31]

Stein – Ultramarine #2 V1,
2022
Impresión de goma, pigmento,
acuarela sobre alu-dibond / Gum print,
pigment, watercolour on alu-dibond
150 x 120 cm
Colección / Collection Kuenzler
Zurich

[P 32-33]

Stein – Red Black #3 V1, 2022
Impresión de goma, cenizas volcánicas,
pigmento, acuarela sobre alu-dibond /
Gum print, volcanic ashes, pigment,
watercolour on alu-dibond
190 x 140 cm
Colección / Collection Kuenzler
Zurich

[P 35]

Stein – Ultramarine #1 V1,
2022, detalle / detail
Impresión de goma, pigmento,
acuarela sobre alu-dibond / Gum print,
pigment, watercolour on alu-dibond
150 x 120 cm
Colección privada / Private collection
Berlin

[P 36]

Stein – Red Black #2 V1, 2022
Impresión de goma, cenizas volcánicas,
pigmento, acuarela sobre alu-dibond /
Gum print, volcanic ashes, pigment,
watercolour on alu-dibond
130 x 110 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 39]

Stein – Green Silver #1 V1,
2022
Impresión de goma, pigmento,
acuarela sobre alu-dibond / Gum print,
pigment, watercolour on alu-dibond
130 x 110 cm
Cortesía de / Courtesy Kuenzler Weder
Zurich

[P 40]
Stein – Red Black #1 V1, 2022
Impresión de goma, cenizas olcánicas, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, volcanic ashes, pigment, watercolour on alu-dibond
130 x 110 cm
Cortesía de / Courtesy Kuenzler Weder Zurich

[P 43]
Nach dem Sturm #1 V1, 2022
detalle / detail
Impresión de goma, tierra, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, earth, pigment, watercolour on alu-dibond
150 x 130 cm
Colección / Collection Aturo Sutter Zumikon

[P 45]
Invernadero – Purple Brown #2 V1, 2022, detalle / detail
Impresión de goma, tierra, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, earth, pigment, watercolour on alu-dibond
85 x 75 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

[P 46]
Nach dem Sturm #2 V1, 2022
Impresión de goma, tierra, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, earth, pigment, watercolour on alu-dibond
150 x 130 cm
Cortesía de / Courtesy Kuenzler Weder Zurich

[P 48]
Invernadero – Red Black Green #5 V1, 2022, detalle / detail
Impresión de goma, tierra, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, earth, pigment, watercolour on alu-dibond
125,5 x 96,2 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

[P 51]
Invernadero – Blue Silver Grey #5 V1, 2022
Impresión de goma, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, pigment, watercolour on alu-dibond
125,5 x 96,2 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

[P 52]
Invernadero – Purple Brown #3 V1, 2022
Impresión de goma, tierra, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, earth, pigment, watercolour on alu-dibond
85 x 75 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

[P 53]
Nach dem Sturm #1 V1, 2022
Impresión de goma, tierra, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, earth, pigment, watercolour on alu-dibond
150 x 130 cm
Colección / Collection Aturo Sutter Zumikon

[P 54-55]
Stein – Green Silver #3 V1, 2022
Impresión de goma, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, pigment, watercolour on alu-dibond
130 x 110 cm
Cortesía de / Courtesy Kuenzler Weder Zurich

[P 57]
Stein – Orange Black Silver #3 V1, 2022
Impresión de goma, cenizas volcánicas, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, pigment, volcanic ashes, pigment, watercolour on alu-dibond
85 x 75 cm
The Sanchez Collection Miami / Zurich

[P 58-59]
Stein – Blue Silver #1 V1, 2022
Impresión de goma, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, pigment, watercolour on alu-dibond
110 x 130 cm
Colección privada / Private collection Zurich

[P 60-61]
Stein – Yellow Black #1 V1, 2022
Impresión de goma, cenizas volcánicas, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, volcanic ashes, pigment, watercolour on alu-dibond
130 x 150 cm
Cortesía de / Courtesy Kuenzler Weder Zurich

[P 63]
Golden Forest #4, 2020
Impresión de goma, carbón pulverizado, con hoja de oro de 24 quilates sobre madera / Gum print, pulverized coal with 24 karat gold leaf on wood
139 x 113 cm
Colección / Collection Kuenzler Zurich

[P 65]
Golden Forest #5, 2020
Impresión de goma, carbón pulverizado, con hoja de oro de 24 quilates sobre madera / Gum print, pulverized coal with 24 karat gold leaf on wood
125,5 x 96,5 cm
Colección privada / Private collection Zurich

[P 67]
Golden Forest #1, 2020
Impresión de goma, carbón pulverizado, con hoja de oro de 24 quilates sobre madera / Gum print, pulverized coal with 24 karat gold leaf on wood
129,5 x 96,5 cm
Colección / Collection Helzer Cologne

[P 68-69]
Golden Forest #7, 2020
Impresión de goma, carbón pulverizado, con hoja de oro de 24 quilates sobre madera / Gum print, pulverized coal with 24 karat gold leaf on wood
113 x 146 cm
Colección privada / Private collection Amsterdam

[P 71]
Golden Forest #6, 2020
Impresión de goma, carbón pulverizado, con hoja de oro de 24 quilates sobre madera / Gum print, pulverized coal with 24 karat gold leaf on wood
129,5 x 96,5 cm
Colección / Collection Opoku Berlin

[P 72]
Arriba a la izquierda / Top left:
Golden Forest #11, 2020
Impresión de goma, carbón pulverizado, con hoja de oro de 24 quilates sobre madera / Gum print, pulverized coal with 24 karat gold leaf on wood
50 x 40 cm
Colección privada / Private collection Cologne

Arriba a la derecha / Top right:
Golden Forest #10, 2020
Impresión de goma, carbón pulverizado, con hoja de oro de 24 quilates sobre madera / Gum print, pulverized coal with 24 karat gold leaf on wood
50 x 40 cm
Colección privada / Private collection Zurich

Arriba a la izquierda / Bottom left:
Golden Forest #13, 2020
Impresión de goma, carbón pulverizado, con hoja de oro de 24 quilates sobre madera / Gum print, pulverized coal with 24 karat gold leaf on wood
50 x 40 cm
Colección privada / Private collection Zurich

Arriba a la derecha / Bottom right:
Golden Forest #15, 2020
Impresión de goma, carbón pulverizado, con hoja de oro de 24 quilates sobre madera / Gum print, pulverized coal with 24 karat gold leaf on wood
50 x 40 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

[P 74]
Golden Forest #22, 2020
Impresión de goma, carbón pulverizado, con hoja de oro de 24 quilates sobre madera / Gum print, pulverized coal with 24 karat gold leaf on wood
142,3 x 114,5 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

[P 77]
Waterscape #1, 2014
Cianotipia sobre papel acuarela / Cyanotype on watercolour paper
145,2 x 116,2 cm
Colección / Collection Kuenzler Weder Zurich

[P 78-79]
Waterscape #59, 2022
Impresión de goma, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, pigment, watercolour on alu-dibond
110 x 130 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

[P 81]
Waterscape #33, 2015
detalle / detail
Cianotipia sobre papel acuarela / Cyanotype on watercolour paper
143 x 345 cm
Colecciones privadas / Private collections Zurich, Kummerow

[P 82-83]
Waterscape #2, 2014
Cianotipia sobre papel acuarela / Cyanotype on watercolour paper
115 x 144,2 cm
Colección privada / Private collection Berlin

[P 85]
Waterscape #31, 2014
Cianotipia sobre papel acuarela / Cyanotype on watercolour paper
109,5 x 79,5 cm
The Sanchez Collection Miami / Zurich

[P 86]
Waterscape #8 Green, 2014
Cianotipia e impresión de goma sobre papel acuarela / Cyanotype and gum print on watercolour paper
147,4 x 118,4 cm
Colección privada / Private collection New York

[P 89]
Waterscape #28, 2015
Cianotipia sobre papel acuarela / Cyanotype on watercolour paper
50 x 40 cm
Colección privada / Private collection Frankfurt

[P 91]
Waterscape #50, 2018
Cianotipia sobre papel acuarela / Cyanotype on watercolour paper
120 x 100 cm
Cortesía de / Courtesy of Space Gallery St Barth

[P 93]
Waterscape #22, 2015
Cianotipia sobre papel acuarela / Cyanotype on watercolour paper
50 x 40 cm
Cortesía de / Courtesy of Space Gallery St Barth

[P 94-95]
Waterscape #59, 2022
Impresión de goma, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, pigment, watercolour on alu-dibond
110 x 130 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

[P 96]
Waterscape #61, 2022
Impresión de goma, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, pigment, watercolour on alu-dibond
130 x 110 cm
Colección privada / Private collection Las Palmas de Gran Canaria

[P 99]
Waterscape #62, 2022
Impresión de goma, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, pigment, watercolour on alu-dibond
130 x 110 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

[P 100]
Waterscape #58, 2022
Impresión de goma, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, pigment, watercolour on alu-dibond
50 x 40 cm
Colección privada / Private collection Madrid

[P 102-103]
Waterscape #58, 2022
detalle / detail
Impresión de goma, pigmento, acuarela sobre alu-dibond / Gum print, pigment, watercolour on alu-dibond
50 x 40 cm
Colección privada / Private collection Madrid

[P 105]
Waterscape #54, 2020
Impresión de goma sobre cianotipia en papel acuarela / Gumprint over cyanotype on watercolour paper
147 x 117 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

[P 107]
Fading Ground #2, 2017
Cianotipia sobre papel (tonificada) / Cyanotype on paper (toned)
131 x 90 cm
Colección privada / Private collection Switzerland

[P 109]
Fading Ground #3, 2017
Cianotipia sobre papel (tonificada) / Cyanotype on paper (toned)
131 x 90 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

[P 110]
Fading Ground #7, 2017
Cianotipia sobre papel (tonificada) / Cyanotype on paper (toned)
131 x 90 cm
Colección privada / Private collection Frankfurt

[P 112]
Fading Ground #5, 2017
Cianotipia sobre papel (tonificada) / Cyanotype on paper (toned)
131 x 90 cm
Cortesía del artista / Courtesy of the artist

[P 114-115]

Fading Ground #10, 2017
Cianotipia sobre papel (tonificada) /
Cyanotype on paper (toned)
114,9 x 149,5 cm
Colección privada / Private collection
Bad Fallingbostel

[P 117]

**Fading Ground and
Waterscape #18**, 2018
Vista de instalación /
Installation view Frankfurt
Cyanotype on Fabric
85 x 75 cm
Colección privada / Private collection
Switzerland

[P 118-119]

**Fading Ground Sunny Side
#1**, 2017
Cianotipia sobre papel /
Cyanotype on paper
109,6 x 159 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 121]

Res Navalís #25, 2018
Cianotipia sobre cristal /
Cyanotype on glass
50 x 40 x 6 cm
Colección privada / Private collection
Berlin

[P 123]

Res Navalís #34, 2018
Cianotipia sobre cristal /
Cyanotype on glass
50 x 40 x 6 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 124]

Res Navalís #45, 2018,
detalle / detail
Cianotipia sobre cristal /
Cyanotype on glass
50 x 40 x 6 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 127]

Res Navalís #45, 2018
Cianotipia sobre cristal /
Cyanotype on glass
50 x 40 x 6 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 129]

Res Navalís #16, 2018
Cianotipia sobre cristal /
Cyanotype on glass
50 x 40 x 6 cm
Colección de la Biblioteca Pública
de Nueva York / Collection of the
Public Library New York

[P 131]

Res Navalís #1, 2018
Cianotipia sobre cristal /
Cyanotype on glass
50 x 40 x 6 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 133]

Res Navalís #48, 2018
Cianotipia sobre cristal /
Cyanotype on glass
50 x 40 x 6 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 134-135]

Burnt #3, 2020, detalle / detail
Impresión de goma, carbón
pulverizado, acuarela con hoja de oro
de 24 quilates sobre madera / Gum
print, pulverized coal, watercolour
with 24 karat gold leaf on wood
75 x 85 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 137]

Burnt #1, 2020
Impresión de goma, carbón
pulverizado, acuarela con hoja de oro
de 24 quilates sobre madera / Gum
print, pulverized coal, watercolour
with 24 karat gold leaf on wood
75 x 85 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 138-139]

Clubman, 2020
Impresión de goma, carbón
pulverizado, acuarela con hoja de oro
de 24 quilates sobre madera / Gum
print, pulverized coal, watercolour
with 24 karat gold leaf on wood
67 x 77 cm
Colección privada / Private collection
Berlin

[P 141]

Burnt #2, 2020
Impresión de goma, carbón
pulverizado, acuarela con hoja de oro
de 24 quilates sobre madera / Gum
print, pulverized coal, watercolour
with 24 karat gold leaf on wood
75 x 85 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 142]

Burnt #9, 2021
Impresión de goma, carbón
pulverizado, acuarela con hoja de oro
de 24 quilates sobre madera / Gum
print, pulverized coal, watercolour
with 24 karat gold leaf on wood
75 x 85 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 144]

Garden Eden 2.0, 2017
Impresión de goma, acuarela,
cajas de fruta de cartón / Gum print,
watercolour, carton fruit and vegetal
transport boxes
190 x 180 x 30 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 146-147]

Burnt #5, 2021
Impresión de goma, carbón
pulverizado, acuarela con hoja de oro
de 24 quilates sobre madera / Gum
print, pulverized coal, watercolour
with 24 karat gold leaf on wood
75 x 85 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 149]

Burnt #7, 2021
Impresión de goma, carbón
pulverizado, acuarela con hoja de oro
de 24 quilates sobre madera / Gum
print, pulverized coal, watercolour
with 24 karat gold leaf on wood
75 x 85 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 151]

Waterscape #16, 2014
Cianotipia sobre papel acuarela /
Cyanotype on watercolour paper
146 x 125 cm
Colección privada / Private collection
Switzerland

[P 153]

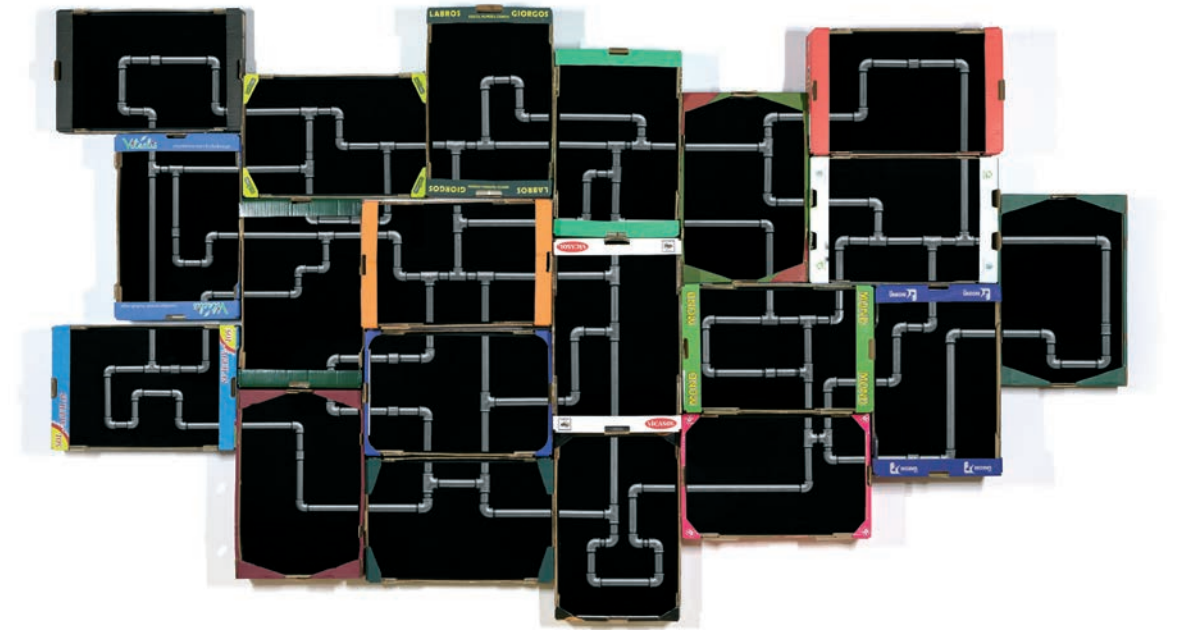
Waterscape #19, 2014
Cianotipia sobre papel acuarela /
Cyanotype on watercolour paper
123 x 110 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 161]

Light Object, 2022
Tubos de neón ultravioleta, madera,
negativo / UV-Neon tubes, wood,
negative
240 x 150 x 10 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist

[P 173]

Garden Eden, 2016
Impresión por pigmento, madera,
cartón / Pigment print, wood, carton
220 x 360 x 30 cm
Cortesía del artista / Courtesy
of the artist



CABILDO DE GRAN CANARIA

Presidente

Antonio Morales Méndez

Consejera de Cultura

Guacimara Medina Pérez

Director Insular de Cultura

Francisco José Bravo
de Laguna Romero

CENTRO ATLÁNTICO
DE ARTE MODERNO

Presidenta

Guacimara Medina Pérez

Director

Orlando Britto Jinorio

Gerente

Leticia Martín García

Departamento Artístico

Mari Carmen Rodríguez Quintana
Beatriz Sánchez Montesdeoca
Cristina Déniz Sosa
Marta Plasencia García-Checa
Luis Cuenca Sanabria
Gema López González

Laboratorio de Investigación

Cristina R. Court
Lucía Alemán de la Nuez

Publicaciones

Eduvigis Hernández Cabrera
Alexis Lorenzo Santana
Guillermo Mederos Ojeda

Diseño y Montaje

Miguel Pons

Comunicación

Belinda Mireles
Carolina Rodríguez Bethencourt

Departamento de Educación
y Acción Cultural

Inmaculada Pérez Maza
Concepción Jiménez Ramos

Biblioteca y Centro de
Documentación (BCD)

Francisco Santana Macías
María Belén Rodríguez Medina
David Guerrero Gopar

Administración

Rafael Vernetta-Cominges González
Carmelo Rivero Déniz

Secretaría

Alexandra Betancor Carballo
Alicia Ojeda Falcón

Tienda del CAAM y Librería
del Cabildo de Gran Canaria

Cristian Jorge Millares
Javier García Sánchez
Eduardo González Pérez
Miguel Ángel Ramos Morales
Gerardo Bosch Suárez

Mantenimiento y Servicios

Rafael González García
Víctor González Delgado
Tomás Santana Guerra
Manuel Suárez Casañas
Jacinto Pérez Suárez
José Manuel Armas Alemán
Sebastián Amador Gil
Patricia Rodríguez Henríquez
Juan Farías García

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Comisario / Curator

Fernando Castro Flórez

Coordinación / Coordination

Mari Carmen Rodríguez Quintana

Diseño y Dirección de montaje /
Design and Installation Direction

Isabel Corral

Transporte y Montaje / Transport
and Installation

Equipo del CAAM
Feltretero División Arte

Registro / Registry

Luis Cuenca Sanabria

Restauración / Restoration

Marta Plasencia García-Checa

Seguro / Insurance

Mapfre

PUBLICACIÓN / PUBLICATION

Coordinación / Coordination

Mari Carmen Rodríguez Quintana
Publicaciones CAAM

Diseño y maquetación /
Design and layout

Manigua

Producción editorial / Production

Centro Atlántico de
Arte Moderno-CAAM

Textos / Texts

Orlando Britto Jinorio
Fernando Castro Flórez
Katharina Fackler
Carmen Dalmau
Elizabeth Cronin

Fotografías / Photographies

Ulf Saupe

Fotomecánica, impresión
y encuadernación / Color
separation, printing and binding

Estudios Gráficos Europeos S.A.,
EGESA

© Centro Atlántico de Arte Moderno
© de los textos, sus autores
© de las fotografías, sus autores

ISBN: 978-84-17434-29-8
DL: GC 428-2023

AGRADECIMIENTOS /
ACKNOWLEDGEMENTS

El Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, el artista y el comisario desean expresar su agradecimiento a las personas que han hecho posible este proyecto y a quienes han preferido permanecer en el anonimato.

The Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, the artist and the curator wish to express their acknowledgement to the people who have made this project possible and to all those who have decided to remain anonymous.

C.S. and U.H.S.
Renate Heyne & Floris Neusüss
Niklaus Kuenzler
Jiri Georg Dokoupil
Horst Brandenburg
Benjamin Wistorf
Beatriz Sánchez
Christian Domínguez
Manuel Castro Córdoba
Duncan Ballantyne-Way
Martin Holz
Denny

Y gracias a todas las personas
que me apoyaron.

And thanks to all who supported me.



Este catálogo se terminó de imprimir el día 6 de octubre de 2023,
Día Internacional de la Geodiversidad.

*This catalogue finished printing on 6 October 2023,
International Geodiversity Day.*