

TERESA SOLAR
Doble Mordido

Madrid, 1985
Vive y trabaja en Madrid

Es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y ha realizado el Máster en Arte Contemporáneo de la Universidad Europea de Madrid.

Recientemente ha obtenido una Beca CAM (Caja Mediterráneo) de Artes Plásticas, que le ha llevado a una incierta deriva audiovisual por tierras americanas, y ha expuesto individualmente en la galería Formato Cómodo y en el Centro de Arte Dos de Mayo.

Desde 2008 viene realizando una investigación plástica en torno al paisaje contemporáneo relacionándolo con el turismo y la industria cinematográfica.

*Madrid, 1985
Lives and works in Madrid*

Graduated with a degree in Fine Art from the Complutense University of Madrid and a master's degree in Contemporary Art from the European University of Madrid.

She recently received a production grant from the CAM which has allowed her to set out on a roving audiovisual adventure in the Americas to see where the current takes her, and she has held solo shows at Galería Formato Cómodo and the Centro de Arte Dos de Mayo.

Since 2008 she has been exploring the contemporary landscape in relation to the tourism and film industries.

Proyecto:

Doble Mordido, 2012
Técnica mixta sobre papel

Project:

Doble Mordido, 2012
Mixed media on paper

Theatrum Lucifugus¹ — Carlos Fernández-Pello

El doble mordido es un nudo corredizo, en forma de ocho y medio, que sirve de tope para evitar que un cabo se escape de una polea. El nudo se traba cuando comienza la segunda pasada, cuando repite su historia, como si fuese un sistema dialéctico a medio hacer, y en el camino deja un asa corrediza que sirve para tirar del cabo si éste se encaja en un pasador. La imagen fotográfica podría anudarse de manera similar en la memoria, produciendo pliegues en la historia —“un ahora en el pasado” con un “esto era ahora aquí”—, que hacen las veces de asideros para desatrararla de las garruchas del tiempo, anunciando la muerte al mismo tiempo que la sobrevive.

Corrían los años treinta cuando Harold Edgerton, inventor del estrobo y padre de la fotografía ultrarrápida, invitó al joven zoólogo Donald R. Griffin a su laboratorio para fotografiar a sus murciélagos en pleno vuelo. Después de varios intentos fallidos, el profesor Edgerton ideó un dispositivo de obturación que consistía en un haz de luz dirigido a una célula fotoeléctrica, que a su vez estaba conectada a un relé, todo ello dentro de un pequeño habitáculo de metro y medio de diámetro. De esta manera, sólo había que esperar a que el pequeño quiróptero interrumpiera la trayectoria del haz de luz, haciendo saltar el intenso flash a 1/100.000 de segundo³. Las fotografías resultantes demostraron el parecido entre el vuelo de los murciélagos y las aves, y, más importante, transformaron la sombra borrosa y amenazante de las noches de verano en la imagen nítida y entrañable de una rata voladora.

Años más tarde, guiado por los informes de campo del antropólogo Bernard Maston y ar-

Theatrum Lucifugus¹ — Carlos Fernández-Pello

The double bight is a slip knot, in the form of a double figure eight, which is used as a stopper knot to prevent the end escaping from a pulley. The knot is secured when the second turn begins, when it repeats its own history, as if it were an incomplete dialectical system, and in the process leaves a slip handle for pulling the end when it is tucked through a loop. A photographic image could be knotted in a similar way in the memory, producing folds in history—“a now-in-the-past” with a “this was now here”—which double as grips for releasing it from the sheaves of time, announcing death even as it escapes it.

In the 1930s Harold Edgerton, inventor of the stroboscope and father of ultra-high-speed photography, invited the young zoologist Donald R. Griffin to his laboratory to photograph his bats in full flight. After several failed attempts, Professor Edgerton invented a shutter device that directed a beam of light at a photoelectric cell connected to a relay, all inside a tiny compartment with a diameter of one and a half metres. This meant that they simply had to wait for the bat to interrupt the beam's path and thus trigger a multiframe at a rate of 1/100,000 per second.³ The resulting photographs revealed the similarity between the flights of bats and birds, but more importantly they transformed the blurred, menacing shadow of summer nights into a sharp and fascinating image of a flying rat.

Years later, guided by the field reports of the anthropologist Bernard Maston and armed with a Norris Foundation grant, the physicist D. R. Griffith set off in search of a rare tropical variant of the bat. Apparently, while studying the Dozo of the Tripsicum Plateau,

mado con una beca de la Fundación Norris, el físico D. R. Griffith se lanzó a la búsqueda de una rara variante tropical de murciélago. Por lo visto, mientras se encontraba estudiando a la etnia de los dozo en la llanura del Tripsicum, Maston había oído hablar a los nativos del *Deprong mori* o “diablo perforador”: un pequeño murciélago tropical que aparecía y desaparecía de las cabañas, como si pudiera atravesar sus techos de paja. Las notas de Maston nunca pasaron de la transcripción de historias populares, relegando al *Deprong mori* al olvido y la leyenda, pero empujaron a Griffith a formar una expedición en el verano de 1952.

Después de ocho meses de observación, y el avistamiento fortuito de un murciélago blanco volando a través de una higuera de Bengala, Griffith concluyó que el *Mori* era una rara variante del *Myotis lucifugus* común, y propuso lo que en aquel momento pareció una hipótesis descabellada: según él, el *Myotis* blanco había desarrollado un cono nasal que le permitía focalizar sus emisiones en un haz más concentrado y preciso que el de sus congéneres, en respuesta a la alta densidad de la flora del entorno selvático. Su frecuencia de emisión iría más allá del ultrasonido formando parte del espectro electromagnético, hasta el punto de que, cuando se acercase a determinados objetos, la frecuencia aumentaría exponencialmente, traspasando la barrera del ultravioleta a los rayos X y permitiendo al quiróptero volar a través de objetos sólidos. Para probar su teoría, y después de comprobar cómo el *Deprong mori* se zafaba de todas sus redes, Griffith ideó una trampa de coste estratosférico consistente en cinco paredes enormes de plomo de unos veinte centímetros de grosor, repletas de sensores sísmicos y dispuestas en forma radial en medio de la jungla.

En la madrugada del 18 de agosto de 1953, uno de los instrumentos indicó que había

Maston had heard the natives speak of the Deprong Mori, or piercing devil: a small tropical bat that appeared and disappeared in the huts, as though it could pass right through their thatched roofs. Maston's notes never progressed beyond the mere transcription of a series of local tales, thus relegating the Deprong Mori to oblivion and legend, but they did encourage Griffith to mount an expedition in the summer of 1952.

After eight months of observation and the fortuitous sighting of a white bat flying directly through a banyan tree, Griffith concluded that the Mori was a rare variant of the Myotis lucifugus species, and proposed what at the time was a startling hypothesis: according to him, the white Myotis had developed elaborate nose leaves which allowed it to focus its orientation emissions into a more concentrated and precise beam than its fellow bats in response to the dense vegetation of its rainforest environment. Its emission frequency did not correspond to the typical sonic beam but formed part of the electromagnetic spectrum, which meant that when it approached certain objects its frequency increased exponentially, crossing the threshold from the extreme ultraviolet into the X-ray range, thereby allowing the bat to fly through solid objects. Griffith set about proving his theory, and after watching bat after bat fly through all his nets he devised a hugely expensive snaring device consisting of five enormous walls of 20-cm-thick solid lead, covered with seismic sensors and arranged like the spokes of a wheel in the middle of the jungle.

In the early hours of 18 August 1953, one of the sensors indicated that an impact had been received 3.5 metres above the forest floor. Unable to wait for dawn, Griffith and his assistants carried a portable X-ray

recibido un impacto a tres metros y medio del suelo. Incapaces de esperar al alba, Griffith y sus asistentes cargaron con un visor de rayos X portátil a través de la jungla localizando el punto exacto que indicaban los sismógrafos en la oscuridad de la noche. Allí, congelado para siempre a quince centímetros de profundidad, pudieron ver al primer *Deprong mori* capturado por el hombre, en un bloque de plomo que todavía hoy puede verse en el Museo de Tecnología Jurásica de Culver City, California⁴.

En el *Destino de las imágenes*, Rancière plantea una diferencia fundamental entre el montaje dialéctico de la imagen, que “hace chocar las diferencias para revelar el orden de lo heterogéneo, y el montaje simbólico, que ensambla los elementos mediante la forma del misterio”. El misterio, dice, “es una pequeña máquina teatral que fabrica analogía y permite reconocer el pensamiento del poeta en los pies de la bailarina, el pliegue de una estola, la apertura de un abanico [...] una máquina de hacer común, no ya de oponer mundos sino de poner en escena, por las vías más imprevistas, una co-pertenencia”⁵. El cristal polarizador, el plomo fundido o la luz acumulada durante décadas en la superficie de un papel velado son detalles inadvertidos que dan carne a la convivencia de la fotografía con el teatro de su técnica y confunde la imagen con sus artificios. Los avances tecnológicos que Edgerton utilizó para capturar lo que escapaba al ojo humano recuperan en *Doble Mordido* la opacidad del bloque de Griffith. Son máquinas de misterio porque sirvieron para filtrar la luz atómica o para proteger las imágenes clasificadas de la radiación, pero también porque, al verse despojadas de su función técnica, no hablan ni sirven, sino que se rozan, tocan e introducen en el abismo de lo que es pero no está visible.

El trabajo de Solar Abboud nos prepara así para una representación teatral que nunca

viewer across the rainforest in the black of night to the exact spot indicated by the seismometers. There they found, at a depth of 15 cm, the first Deprong Mori ever trapped by man, eternally frozen in a solid mass of lead that can still be seen today at the Museum of Jurassic Technology in Culver City, California.⁴

In his Destiny of Images, Rancière addresses a fundamental difference between the dialectical montage of the image, which “juxtaposes differences to reveal the order of the heterogeneous, and the symbolic montage of the image, which assembles the elements mysteriously”. The mystery, he says, “is a little theatrical machine that fabricates analogy and allows us to recognise the poet’s thoughts in the feet of a dancer, the fold of a stole, a fan as it is opened [...] a machine that creates the common, that instead of confronting worlds uses the most unexpected means to present a co-belonging”.⁵ Polarising lenses, molten lead and the light accumulated over decades on the surface of exposed paper are all details that are overlooked and yet embody the coexistence of photography with the drama of its techniques and confuse the image with its artifices. In Doble Mordido [Double Bight], the technological advances that Edgerton used to capture that which escapes the human eye are as opaque as Griffith’s solid block. They are mystery machines because they were used to filter the blinding light of atomic bombs or protect the classified images of radiation, but also because, stripped of their technical function, they neither speak nor serve any purpose, instead jostling and rubbing up against each other deep in the abyss of what is but is not visible.

Thus, Solar Abboud’s work prepares us for a theatrical performance that never takes place because the stage sets have devoured and re-

llega porque sus decorados se han comido a la realidad que pretendían imitar, sustituyéndola. Nos recuerda que el público es la cuarta pared que envuelve a lo innombrable; que nuestra realidad como espectador es parte del *attrezzo* de lo inaprensible; que la representación no sucede en el escenario, sino a través de él como un nudo que vuelve sobre sí mismo. Se parece a la forma en la que la diosa egipcia Nut comba su cuerpo sobre el mundo, poblando el cielo nocturno de destellos que los hombres usarán después para darle forma a la oscuridad que no vemos; para darle sentido al cielo que no está. A la manera de una manta que hace suyo el calor de nuestro cuerpo, su obra nos recuerda que el arte sólo adquiere sentido cuando parecemos y somos parte de él, cuando nos afecta y absorbe las formas de nuestra experiencia. Por eso interrumpe la fotografía con su decorado científico, reúne en la imagen los materiales que la hacen posible y me incorpora al escribir estas líneas desde el vacío de una obra que ustedes tendrán ya ante sí pero que yo tengo que recordar sin haber visto.

placed the reality they purported to imitate. Her work reminds us that the audience is the fourth wall enclosing the unmentionable; that our reality as spectators is one of the props of the elusive; that representation does not occur on the stage but through it, like a knot that loops back on itself. It recalls the way in which the Egyptian goddess Nut arches her body over the world, dotting the night sky with flashes of light that men would later use to mould the darkness we do not see; to lend meaning to the sky that is not there. Like a blanket that appropriates the heat of our body, her work reminds us that art only becomes meaningful when we resemble and form part of it, when it affects us and absorbs the forms of our experience. This is why it interrupts photography with its scientific stage set, why it combines the materials that make it possible in the image, and why it lifts me up, as I write these lines, from the void of a work that you now see before you but which I must recall without ever having seen it.

1. *Lucifugus*, del lat.: “Que se fuga de la luz”.

2. Laura Mulvey, “El índice y lo misterioso: vida y muerte en la fotografía”, en *El tiempo expandido*, cat. PHotoEspaña 2010, Madrid, La Fábrica Editorial, 2010, p. 91.

3. Donald Griffin, “Mystery mammals of the twilight”, *National Geographic*, vol. XC, n.º 1, julio 1946, pp. 117-119.

4. Valentine Worth / Bernard Maston, Donald R. Griffith and the Deprong Mori of the Tripiscum Plateau, “Supplement to a Chain of Flowers”, Guide Leaflet, n.º 5, Los Ángeles, The Museum of Jurassic Technology, 1964, pp. 2-6.

5. Jacques Rancière, *El destino de las imágenes*, Pontevedra, Nigrán, 2011, p. 74.

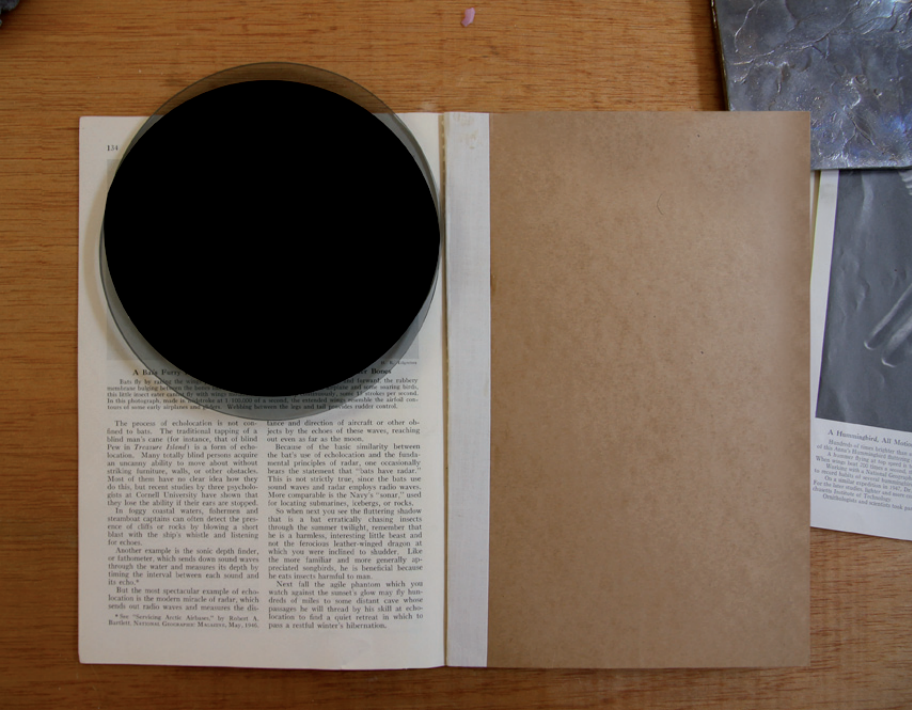
1. A Latin term meaning “that shuns the light”.

2. MULVEY Laura, “El índice y lo misterioso: vida y muerte en la fotografía”, *El tiempo expandido*, PHotoEspaña 10, PheBooks, La Fábrica Editorial, Madrid, 2010, p.91. [Originally published as “The Index and the Uncanny: Life and Death in the Photograph”, Chapter Three in *Death 24 x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books Ltd., London, 2006.]

3. GRIFFIN Donald, “Mystery Mammals of the Twilight”, *National Geographic*, 1, vol. XC, July 1946, pp.117-119.

4. WORTH Valentine, Bernard Maston, Donald R. Griffith and the Deprong Mori of the Tripiscum Plateau, *Supplement to a Chain of Flowers*, Guide Leaflet No 5, Los Angeles, The Museum of Jurassic Technology, 1964, pp. 2-6.

5. RANCIÈRE Jacques, *El destino de las imágenes*, Nigrán, Pontevedra, 2011, p. 74. [Originally published as *Le Destin des Images*, translated into English as *The Destiny of Images*.]



Doble Mordido, 2012
Cristales polarizadores sobre revista / Polarising glass filters on magazine
50 x 50 cm



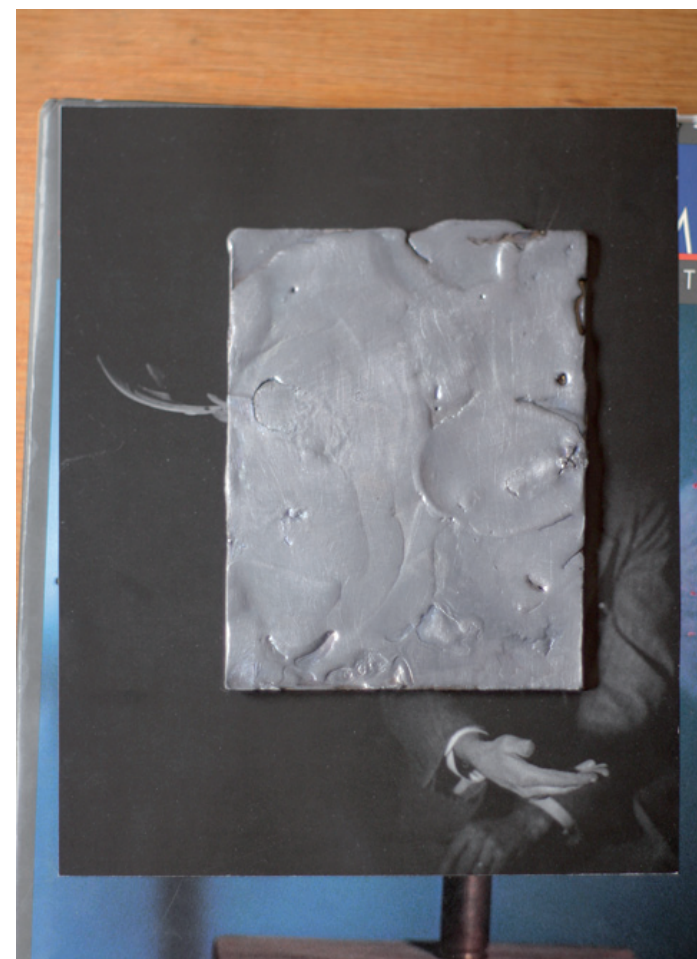
Doble Mordido, 2012
Impresión C-Print, técnica mixta / C-print, mixed media
62 x 75 cm



Doble Mordido, 2012
Plomo sobre impresión C-Print / Lead on C-print
62 x 75 cm



Doble Mordido, 2012
Plomo sobre impresión C-Print / Lead on C-print
62 x 75 cm



Doble Mordido, 2012
Plomo sobre impresión C-Print / Lead on C-print
62 x 75 cm