

(DES)ENCUENTROS

**CONTRAVISUALIDADES DE LA
EXTRACCIÓN: FRICCIONES
ARCHIVÍSTICAS MÁS ALLÁ DEL
PETRO-COLONIALISMO**

introducción

Anna Mundet
Fèlix Maisel

discusión

Nariman Massoumi
Sanaz Sohrabi

conclusiones

Anna Mundet
Fèlix Maisel

I introducción

ANNA MUNDET

FÈLIX MAISEL

Históricamente, el cine y la fotografía han funcionado como tecnologías del colonialismo, en particular en el contexto de la exploración petrolera y la expansión corporativa en el Golfo Pérsico. Entre 1920 y 1960, empresas petroleras como la British Petroleum (BP) y la Anglo-Persian Oil Company (APOC), posteriormente Anglo-Iranian Oil Company (AIOC), usaron de manera estratégica una amplia gama de medios, desde películas hasta postales, para legitimar y naturalizar sus actividades de extracción de recursos y su presencia corporativa. Como señalan Carola Hein y Mohamad Sedighi (2016: 351): «Las inversiones de los actores del sector petrolero van más allá de la presencia física de los espacios industriales: también participan activamente en la creación de narrativas y representaciones del paisaje petrolero.» Estas presentaban la extracción de petróleo como sinónimo de progreso, al mismo tiempo que ocultaban las prácticas explotadoras y las consecuencias socioambientales que de ellas derivaban. Estas imágenes moldeaban la percepción del paisaje local, del trabajo y de la población para alinearlas con los intereses de estas corporaciones. Así pues, el cine y la fotografía se convirtieron en instrumentos que archivaban y producían una versión autorizada de la historia.

Recientemente, artistas-investigadores de origen iraní residiendo en la diáspora han comenzado a examinar críticamente los legados de la visibilidad corporativa. Nariman Massoumi (Teherán, 1980; residente en Bristol) y Sanaz Sohrabi (Te-

herán, 1988; residente en Montreal) son cineastas que consideran los archivos visuales de estas compañías petroleras como *instrumentos de gobernanza*. Para ellos, estos archivos son dispositivos que no solo almacenan el contenido del pasado, sino que lo producen activamente, concepción que ha marcado los estudios archivísticos desde *Archive Fever* de Jacques Derrida (1996), publicado en una etapa temprana del llamado «giro archivístico» de la década de 1990. En este contexto, adquieren relevancia conceptos como «an-archivo» (Ernst, 2015), «contra-archivo» (Amad, 2010) o «antiarchivo» (Kashmere, 2018), en tanto subrayan que los archivos incorporan «funciones de conservación y destrucción» (Kashmere, 2018: 15).

Si Sohrabi y Massoumi conciben los archivos como espacios en disputa es porque, siguiendo la noción de «lagunas archivísticas» de Renée Green (2014), entienden que estos *dispositivos* se forman no solo por aquello que incluyen, sino también por aquello que omiten. Los contenidos ocultos o las narrativas alternativas que se inscriben en la concepción positivista de la historia, propia del archivo se descubren a través del remontaje de imágenes en movimiento, una práctica cinematográfica que Marcia Landy (2015) denomina «contrahistorización». Gestos, cuerpos, afectos y voces que desafían las historias oficiales persisten en los márgenes de los archivos coloniales. Los ecos de estos centros ausentes tienen la capacidad de desestabilizar las narrativas lineales dominantes de la modernización. ■

discusión

I. Vuestras obras trabajan con archivos visuales para poner en evidencia cómo el cine y la fotografía fueron instrumentos clave en la legitimación y naturalización de las economías petroleras coloniales. Estas narrativas se inscriben en sus regímenes visuales, pero vosotros demostráis que en su interior existen historias alternativas, susceptibles de ser reconstruidas cinematográficamente. Para producir estas contrahistorias (o contravisualidades) hacéis uso de distintas estrategias formales. Sin embargo, ambos enfoques tienen un objetivo común: hacer visible aquello que la visualidad colonial hace invisible. Sanaz utiliza técnicas basadas en la ampliación, desde el reescalado digital hasta el aumento material de la imagen, mientras que Massoumi trabaja a menudo a partir de la yuxtaposición entre texto e imagen. ¿Por qué optáis por este tipo de estrategias para intervenir o subvertir los regímenes visuales de los archivos coloniales?

Sanaz Sohrabi

Se trata de recrear el encuentro con la imagen y cuestionar cómo llegamos a ellas y cómo ellas nos llegan a nosotros. Para mí es fundamental pensar en la expansión de una imagen en términos sonoros, espaciales y materiales. Durante el trabajo de campo en un archivo, utilizaba una lupa para comprobar si era posible encontrar cuerpos en las sombras de los edificios industriales, camuflados entre las grandes máquinas o en el marco exterior de la imagen. Era una búsqueda orientada a encontrar y ampliar esos momentos inquietantes en los que la carne se volvía indistinguible de la infraestructura. Por eso me interesa especialmente explorar el «escalado» de la imagen, ya sea en el espacio material, mediante impresiones ampliadas o proyec-

nes, como en el formato digital, a través de la des- y re-resolución de los píxeles.

Existe un lugar en el que las imágenes fijas pueden ponerse en movimiento y transportar al lector a un espacio y un tiempo indeterminados, como si fueran portales. Las huellas de los trabajadores petroleros en huelga, cartas escritas desde prisión por activistas que formulan sus reivindicaciones políticas con gran conciencia de su papel en la configuración del movimiento de nacionalización, no solo en Irán sino en Asia Occidental en sentido amplio, o panfletos anticoloniales clandestinos que circulaban por las ciudades petroleras son actos de rechazo y de solidaridad que permanecen ocultos a simple vista en estos archivos.

Nariman Massoumi

Estas estrategias surgieron de un sentido de responsabilidad frente a los contextos problemáticos en los que estas imágenes se produjeron y adquirieron originalmente. En *Pouring Water on Troubled Soil* (2023) trabajé con fotografías, principalmente extraídas de los archivos de British Petroleum, porque consideré que contrastaban con el Technicolor vívido de *Persian Story* (1951), una película corporativa encargada por la Anglo-Iranian Oil Company (AIOC) —a la que originalmente se le asignó como guionista el poeta galés Dylan Thomas— para promocionar las operaciones de la empresa en la ciudad de Abadan, Irán, núcleo de la refinación petrolera británica en Oriente Medio. Las fotos que encontré en el archivo de la compañía pueden entenderse como imágenes que contrarrestan los actos de supresión presentes en *Persian Story*. Son evidencias visuales de las desigualdades raciales

y sociales y, al mismo tiempo, señalan los vacíos y silencios del relato de Dylan Thomas. Adoptar un formato parecido al de la fotonovela (*photo-roman*) me permitió evocar una sensibilidad proto-cinematográfica que reforzaba la idea de una «película en proceso» o de una obra que surge en la imaginación del poeta (de ahí la inclusión de imágenes en movimiento en medio de la película), a la vez que hacía referencia al *lectura-slide travelogue* y su problemática historia. Mi enfoque combinaba la inmersión histórica (a través del sonido), orientada a recomponer un pasado oculto y excluido a partir de fragmentos, con el reconocimiento de su acceso restringido. Intenté conservar la integridad de las fotografías de archivo, pero también utilicé recursos formales que nos recuerdan de su condición de imágenes: imágenes producidas en el contexto de la colonialidad y de las estructuras jerárquicas de subordinación.

2. En *One Images, Two Acts* (2020) y *Scenes of Extraction* (2023) trabajas con documentos históricos que el público normalmente no está acostumbrado a ver en pantalla, pero tú los colocas en primer plano y los transformas en un elemento central de tu lenguaje fílmico. ¿Cómo crees que este enfoque determina la percepción del espectador respecto a la proximidad o distancia histórica? Y, ¿de qué forma esta noción de tiempo cinematográfico interactúa con otras escalas temporales, como el tiempo geológico, al que se hace referencia en *One Image, Two Acts*?

Sanaz Sohrabi

Dado que las lógicas temporales coloniales condenan a sus sujetos a una prehistoria, una que los sistemas y lógicas modernas de distribución del tiempo han vuelto irrepresentables, evito deliberadamente la cronología lineal. En cambio, mi proceso de montaje refleja la estructura del propio archivo: se convierte en una especie de mesa de visualización de archivos, donde invito al espectador a caminar conmigo, a explorar y cuestionar. Este proceso implica una temporalidad estratificada. Por un lado, trabajo con lo que Allan Sekula llamó la «mirada archivística», una forma de ver que implica una distancia histórica y material. Por el otro, estoy interesada en cómo las ausencias y presencias de

los archivos moldean nuestra percepción del tiempo histórico. En el archivo de BP, por ejemplo, rara vez se muestran huelgas laborales, pero se hacen visibles a través del gran volumen de informes clasificados de los funcionarios de la empresa sobre las actividades políticas de los sindicatos. Estos documentos exponen «una mirada militarizada omnipresente», incluso cuando las imágenes de los trabajadores permanecen ausentes. Esta dinámica entre lo que se muestra y lo que se oculta es central para mi concepción del tiempo cinematográfico. No se trata solo de reconstruir la historia, sino de abrir un espacio para lo que Ariella Azoulay llama la «distribución de lo sensible»: el espacio político definido por lo que entra y lo que no entra en el encuadre.

3. El título *Pouring Water on Troubled Oil* alude a una frase escrita por Dylan Thomas para describir su trabajo en Irán: «Mi trabajo consistía en verter agua sobre el petróleo turbulento.» Esta expresión captura el intento de la AIOC de presentar su controvertida presencia en Abadán de manera tranquila y benévola, a pesar de las crecientes tensiones en torno a la nacionalización del petróleo. La película buscaba mostrar Persia como una tierra exótica y hermosa y retratar las actividades de la empresa británica como estabilizadoras y beneficiosas: una narrativa cuidadosamente construida para «apaciguar» la inestabilidad política a través de la cooperación y el desarrollo visual. Podría decirse que la película «devuelve» el problema a la tierra al poner de manifiesto esas tensiones y contradicciones que la película original trataba de borrar o suprimir. ¿Puedes hablar sobre el proceso de reelaboración de material de archivo como un acto de contranarración?

Nariman Massoumi

Lo que añadiría aquí es que la contrapartida de la legitimación de las reivindicaciones coloniales sobre territorio y recursos en *Persian Story* (y en general en las películas de BP) es su propia forma monológica, donde se niega la posibilidad de existencia de significados alternativos o voces autónomas. Reconfigurar el archivo como un espacio de resistencia o de memoria es complejo y arriesgado, sobre todo cuando se trabaja con archivos corporativos y coloniales (como los de BP), porque, como ha señalado Antoinette Burton, dichas colecciones no son simplemente fuentes neutrales de información, sino actores históricos que sirven al poder y a la hegemonía imperial. Con filmes como *Persian Story*, existe el riesgo de dar la impresión de que British Petroleum (BP) y otras compañías petroleras tenían un control absoluto sobre su imagen y eran inmunes a toda forma de resistencia. En este sentido, el archivo nos permite dar cuenta de la contingencia histórica y la disputa que existe detrás de la construcción del imaginario petrolero de BP. Por eso me impresionó de inmediato cómo el relato sardónico e inquietante de Dylan Thomas contrastaba directamente con la narrativa sobria y civilizadora sobre el petróleo y la modernidad en Irán que se le había encargado escribir, y con la colorida película de prestigio que finalmente se produjo. Esto me llevó a concebir

sus cartas (o fragmentos de ellas) tanto como una contrahistoria como un conjunto de notas para una película no realizada, una visión no restringida por la agenda propagandística de la empresa. En otras palabras, la película que Thomas podría haber hecho.

Parte del trabajo de crear una contrahistoria requería, por tanto, una respuesta que desafiara esta perspectiva ideológica tanto en la forma como en contenido. Dada la centralidad y el predominio de la voz de Thomas, era importante crear espacio para contradicciones, conflictos e interacciones dialógicas entre su relato y la realidad histórica más amplia en la que estaba inmerso. Esto implicó decisiones sutiles en el montaje y el diseño sonoro, así como otras más disruptivas: la interrupción de la voz en off de Thomas por la de un trabajador petrolero, el cambio de fotografías en blanco y negro a imágenes en movimiento a color a mitad de la película, o la eliminación total del sonido durante la sección sobre el barrio de chabolas. Más allá de su propósito narrativo, este tipo de intervenciones intentan funcionar como dispositivos de distanciamiento brechtiano, para romper nuestra costumbre de aceptar de manera automática la perspectiva de Thomas o para interrumpir nuestra inmersión en el mundo fotográfico de la película, recordándonos así su construcción a partir de imágenes fijas y archivos.

4. Las obras de Sanaz insisten en la idea de que la historia de la extracción de petróleo es inseparable de la evolución de las tecnologías fotográficas y cinematográficas. Las tecnologías visuales, como las primeras cámaras de sismografía por reflexión, se desarrollaron originalmente para penetrar y visualizar espacios subterráneos. Tal como se describe en su exposición individual *Extraction Out of Frame (2023)*, estas tecnologías funcionan como «aparatos para ver y destruir.» Desde esta perspectiva, el propio archivo puede entenderse tanto como una herramienta de extracción como un espacio de resistencia y reconfiguración. ¿Cómo entiendes la relación entre estas distintas formas de extracción: archivística, basada en datos o basada en recursos? ¿Qué posibilidades o límites observas al usar la «extracción» como como metáfora compartida para estas prácticas?

Sanaz Sohrabi

Existe una clara relación entre la historia de la fotografía y la historia de la extracción petrolera. La popularización de la tecnología fotográfica coincide con la transición del carbón al petróleo, lo que permite observar ese cambio en el uso imperial del carbón, en los barcos de vapor, los trenes y la aviación. Esta transformación en las necesidades energéticas ha sido documentada de manera excepcional por las compañías petroleras. Por lo tanto, la vida política de la cámara de las compañías petroleras puede revelar mucho sobre cómo fue ese encuentro colonial y cómo evolucionó. Además, hay un uso intencional de la fotografía, siguiendo lo que Harun Farocki llamó «imágenes operativas»: las fotografías en pruebas sismográficas no buscan representar, sino formar parte de operaciones científicas o militares.

Nariman Massoumi

Aunque mi filme no trabaja explícitamente los paralelismos que mencionas, entiendo cómo su mención puede considerarse relevante en este contexto. Las metáforas mineras son frecuentes en las prácticas archivísticas: la noción de buscar y descubrir material oculto parece corresponder de manera productiva y figurativa con la actividad de extraer recursos bajo la superficie, como ha señalado Leo Goldsmith. Este tipo de asociaciones resultan útiles al considerar de qué manera las prácticas archivísticas y las tecnologías de la imagen pueden estar

implicadas en la lógica cultural e ideológica del capitalismo extractivo y la destrucción ambiental. No obstante, no iría hasta el punto de equiparar actividades que, en mi opinión, son bastante distintas, aun cuando a veces se las agrupa bajo el nombre de «extractivismo». Como argumentan Imre Szeman y Jennifer Wenzel, debemos tener cuidado con usar la palabra «extractivismo» de manera demasiado amplia o metafórica, ya que hoy en día se ha convertido en un sinónimo para referirse a cualquier forma de generación o acumulación de capital: por un lado, apunta a la instrumentalización material y violenta del entorno natural y, por el otro, a una lógica ideológica y cultural. De manera similar, evito hacer comparaciones con las actividades que mencionas porque quiero mantener claras sus diferencias metodológicas y políticas. Cada una de estas actividades puede implicar formas muy distintas de explotación según su objetivo, su naturaleza y el contexto en que ocurre. Incluso la exploración y explotación del petróleo durante el período colonial difiere económicamente de la realizada en el período poscolonial. Así, aunque la «minería» del archivo puede ser vista como una actividad de extracción y explotación, en mi obra funciona de manera contraria a la lógica extractivista de *Persian Story* y su intento de legitimar los reclamos coloniales británicos sobre el petróleo en Irán, recuperando y reescribiendo el material perdido u enterrado. En ese sentido, minar el archivo es un acto de rectificación y reparación, más que una de extracción explotadora.

5. Partiendo de esta idea de extracción visual, tus películas, Sanaz, suelen usar imágenes generadas por computadora (CGI) para exponer los límites de las tecnologías diseñadas para hacer el espacio completamente visible y comprensible. En una secuencia de *Scenes of Extraction*, usas inteligencia artificial para generar una representación tridimensional del territorio a partir de antiguas fotografías aéreas y películas panorámicas de la concesión petrolera iraní. ¿Podrías explicar cómo utilizas el CGI y metodologías asociadas a la especulación digital para cuestionar y alterar estos regímenes de visión extractiva?

Sanaz Sohrabi

Para la creación de los elementos CGI, usé antiguas fotografías de fotogrametría producidas por la BP y las procesé con varios programas diseñados para generar mapas espaciales a partir de imágenes fijas. El resultado fue una serie de renderizados fragmentados, visualmente *glitchy* y de baja resolución, que evidenciaban las limitaciones de estas herramientas. Mi intención era resaltar la discrepancia entre la experiencia vivida y el intento del CGI de producir una representación completa y totalizante del espacio, una que suge-

ría que todo puede observarse, mapearse y comprenderse dentro de su lógica visual. La British Petroleum había dependido durante mucho tiempo de tecnologías visuales, como la fotogrametría aérea y la fotografía panorámica, para construir un «ojo omnisciente» que simultáneamente documentaba y abstraía paisajes, trabajos e infraestructuras de poder. Mi uso del CGI busca quebrar esa ilusión, revelar las contradicciones y errores que existen en estos regímenes escópicos y su deseo de hacer que el espacio sea completamente conocible y controlable.

6. En *One Image, Two Acts* investigas cómo las compañías petroleras en el suroeste de Irán reorganizaron la vida cotidiana de sus trabajadores a través de la construcción de nuevas ciudades. La ciudad «petro-moderna» de Abadán y otros asentamientos para trabajadores eran instrumentos de regulación social y económica: la vivienda, el transporte y los servicios públicos estaban vinculados a los horarios laborales. Los espacios de ocio (parques, cines y otras instalaciones recreativas) producían una forma controlada de socialización, mientras que los servicios esenciales, como escuelas y hospitales, reforzaban la dependencia de la economía industrial. Estos asentamientos son extensiones de la infraestructura petrolera. El filme pone en primer plano la metrópolis petrolera de la costa del Golfo como parte de un «petro-paisaje palimpséstico» (Hein y Sedighi, 2016), un lugar en el que el poder colonial proyectaba la modernidad a través de entornos contruidos e infraestructuras mediáticas. ¿Cómo el paisaje petrolero va más allá de ser un simple territorio físico y se convierte en una ecología mediática, estructurada por regímenes interconectados de trabajo, memoria y deseo?

Sanaz Sohrabi

Me basé en la representación del paisaje que hacía el cine de la nueva ola iraní, en particular la película *The Runner (Davandeh)* de Amir Naderi (1984) y el documental *A Fire (Yek Atash)* de Ebrahim Golestan (1961), para mostrar cómo el cine del período posterior a la nacionalización

intentaba reflejar la cercanía y los desafíos ecológicos de vivir y trabajar cerca de los campos petroleros. Para quienes crecieron en Juzestán o tienen familiares en el suroeste de Irán, el petróleo significa muchas cosas; siempre funciona como un marcador de algo intangible, más allá de su dimensión material. El petróleo es una his-

toria: son los recuerdos de infancia, el material escolar que las compañías petroleras entregaban a los hijos de los obreros, las trayectorias migratorias familiares, o los picnics nocturnos junto a

las «antorchas de gas», conocidas en Ahvaz como «Atisha». En otras palabras, el petróleo deja un efecto residual en la memoria de quienes han vivido cerca de él.

7. Tu obra cuestiona la relación entre las infraestructuras extractivas y las formas de pertenencia y exclusión, ya sea a través de la migración, el desplazamiento o los archivos fragmentados. ¿De qué manera contribuye tu práctica artística a una comprensión más amplia de cómo los regímenes extractivos configuran las subjetividades poscoloniales, no solo en términos económicos o ambientales, sino también visuales y afectivos?

Sanaz Sohrabi

Abordo el archivo como un campo de batalla donde debo construir a través de las ausencias y rescatar las voces de sus trabajadores de las sombras de las sombras de la extracción. Mi objetivo es continuar el camino que los trabajadores petroleros iniciaron hace más de un siglo y mirar más allá de la imagen nostálgica de las petro-utopías. «Archivo» es un verbo: observa y silencia. Ahora, más que nunca, es imprescindible desentrañar y reconstruir los silencios que habitan en los archivos.

La etnografía visual de los archivos de extracción es fundamental para reflexionar sobre cómo el trabajo ha sido siempre central e inseparable de los archivos coloniales, especialmente cuando se trata de mono-productos (*mono-commodities*), ya sean industriales o agrícolas. Las imágenes son actores históricos por sí mismos y forman parte de las condiciones imperiales de extracción en las que se produjeron. La manera en que las leemos, sentimos, analizamos y «escuchamos» es un elemento clave para interrogar los archivos como estructuras visual-discursivas.

Los archivos de la BP, que iniciaron sus operaciones en Irán en 1908 hasta la nacionalización de la industria petrolera en 1951, nunca me mostraron una imagen completa. Si pensamos en los archivos como un bien común y no solo como un tiempo pasado, como plantea Ariella Azoulay, po-

demos leer a través de las sombras, las ausencias y las luchas compartidas, sin reducirlos a simples fuentes históricas. Las imágenes de los archivos de BP tienen un primer plano y un fondo: en este fondo se encuentran quienes vivían en la economía oscura de la extracción, codificados por diferencias raciales y excluidos de la riqueza generada por esa misma maquinaria petrolera.

Crecí escuchando las historias de mis tíos y familiares que trabajaron para la National Iranian Oil Company (NIOC), conocida antes de la nacionalización de la industria petrolera en 1951 como la Anglo-Iranian Oil Company (AIOC). En nuestra casa, a veces encontraba objetos con el logo de la NIOC. La visión nostálgica que se tiene del petróleo está marcada por una lógica extractiva violenta, relegada a los márgenes de la historia por las narrativas nacionales y corporativas, que han hecho invisibles las desigualdades sociales y el impacto ecológico que la industria petrolera ha causado dentro de su legado colonial. La historia del establecimiento del petróleo en Irán revela cómo las narrativas corporativas sobre sus orígenes son construcciones coloniales diseñadas para marginar otras formas de relatar la historia, que podrían revelar cómo las sociedades de los países productores de petróleo en Asia Occidental y el Norte de África han vivido y experimentado esta industria.

8. A lo largo de tu obra *Pouring Water on Troubled Oil*, se establece una relación compleja entre las fotografías de archivo y la voz en off extraída de las cartas de Dylan Thomas a Caitlin Thomas y Pearl Kazin. A veces las imágenes ilustran directamente su texto, pero en otros momentos hay una tensión deliberada o incluso una contradicción. Esta disonancia texto-visual ocurre, por ejemplo, al yuxtaponer fotos de mujeres iraníes sin velo marchando en huelga (una imagen no poco común antes de la Revolución Islámica) con la frase de Thomas sobre que las mujeres siempre están «envueltas». ¿Cómo navegas este juego entre imagen y sonido para construir una narrativa en capas? ¿Qué te guía a la hora de decidir cuándo alinear o desalinear intencionalmente texto e imagen?

Nariman Massoumi

Uno de los principales beneficios de construir la película a partir de fotografías es que la quietud fotográfica permite que la prosa elaborada de Thomas sea absorbida, y que su lenguaje intrincado invite a la creación de imágenes virtuales propias que se alinean o entran en conflicto con las que aparecen en pantalla. Como mencioné antes, construí la pieza a partir del concepto de la película no realizada de Thomas, intentando al mismo tiempo conservar la integridad de su forma epistolar original. Esta perspectiva requería una correspondencia estrecha entre la voz en off y las imágenes, pero me gustaría pensar que, incluso cuando están alineadas con la voz, las imágenes tienen sus propias enunciaciones y contradicciones abiertas a la interpretación, más allá de las intenciones del fotógrafo o de como yo las he montado en la película. Por ello, puse un gran énfasis en los silencios y las lagunas en la voz en off, para dejar espacio al análisis propio del espectador de las imágenes. El paisaje sonoro desempeñó aquí un papel clave para «desmutear» el encuentro pe-

trolero, añadiendo un espacio fuera de campo y una temporalidad cinematográfica. Al imaginar y reconstruir la escena profilmica a través del sonido, cada fotografía que vemos emerge como una instancia capturada dentro de un conjunto más amplio de posibilidades. Por supuesto, había lagunas significativas en el propio relato de Thomas. Elegí no decidir la razón concreta de estos vacíos—si eran una limitación de la comprensión o la experiencia de Thomas, o de la evidencia archivística disponible—. Su escritura a veces sufre de clichés orientalistas, aunque no siempre sean convencionales. En el caso que mencionas, Thomas escribe sobre mujeres que se envuelven para ocultar su pobreza («es su única posesión»). Aunque esto no sigue estrictamente la perspectiva racializada de las mujeres iraníes con velo como simples víctimas sin agencia del patriarcado, me pareció apropiado abordar las dinámicas de poder abriendo la película a la agencia de mujeres con y sin velo implicadas en el movimiento de nacionalización, y plantear la pregunta de qué pudo o no haber sabido o encontrado Dylan Thomas.

9. Además de las cartas privadas de Dylan Thomas, la película incorpora dos cartas de autoría anónima, una publicada en el periódico político *Iran-e Ma* y la otra en la revista de mujeres *Ettelā'āt-e Bānuvān*. Una de ellas dice: «Los ingleses creen que el pueblo de Irán permanecerá para siempre en un estado atrasado y nunca imaginan que diez mil trabajadores en un desierto remoto se levantarán y harán huelga contra ellos». Al poner en primer plano estas epístolas —cuya autoría está deliberadamente oscurecida—, la película problematiza las nociones convencionales de testimonio: la propia invisibilidad de estos trabajadores petroleros se convierte en una forma de resistencia, sugiriendo que el potencial revolucionario a menudo reside en aquellos a quienes la historia ha plasmado sin rostro. ¿Cómo negocia las dinámicas entre las correspondencias privadas (con una presencia autoral conocida) y las misivas publicadas de forma anónima (cuyos autores permanecen sin acreditar)?

Nariman Massoumi

Esta es una pregunta fascinante y desafiante, a la que no estoy seguro de tener una respuesta completamente satisfactoria. A través de la voz de un «trabajador petrolero» busqué interrumpir la autoridad epistémica de Thomas e introducir la idea de que los sujetos de las fotografías *respondieran* —ya fuera al destinatario la compañía petrolera, Dylan Thomas, el fotógrafo que produce la representación etnográfica o el público. Como dices, la voz no funciona de la misma manera que las formas convencionales de testimonio. No la concebí como la voz de un individuo, sino como una voz que representa una historia colectiva de lucha, dada la centralidad de los trabajadores del petróleo en el curso de los acontecimientos de 1951 (y, por supuesto, más tarde en la revolución de 1979). Esto estuvo parcialmente inspirado por el anonimato y el sentido de colectividad que emergen de la fuente principal: una carta de 1928 firmada simplemente como «Khuzestani», es decir, una persona de Juzestán (la provincia suroccidental donde se encontraban las operaciones petroleras). James C. Scott define los «transcriptos ocultos» como discursos que tienen lugar «fuera de escena», en contraste con los transcriptos públicos que se

desarrollan entre actores dominantes y subordinados. Los transcriptos ocultos de los dominados pueden revelar aspectos de agencia y resistencia que permanecen ocultos en la performance pública de deferencia al poder. Así, tanto la carta de Khuzestani como las de Thomas pueden leerse como transcriptos ocultos de *Persian Story* y del discurso público de la compañía petrolera. Las correspondencias de Thomas eran privadas, pero su lenguaje tenía una dirección pública, y, de hecho, incorporó directamente secciones de sus cartas en su emisión radiofónica de la BBC de 1951, *Persian Oil* (que aparece al final de mi película). Dado que Thomas ocupa una posición de dominancia respecto a los trabajadores petroleros, la inclusión de Khuzestani en la película también puede leerse como un transcripto oculto o un comentario sobre el relato de Thomas. Por ello, era importante para mí que la voz del trabajador petrolero tuviera su propia agenda y una entonación autoritativa que pudiera equipararse a la de Thomas, en lugar de adoptar la forma de una respuesta a una pregunta o una entrevista con un acento localizado. La película, así, intenta reconfigurar lo que cuenta como público y privado y juega con los límites de lo que permanece dentro y fuera de escena.

10. Sanaz, en tu próxima película, *An Incomplete Calendar* (2026), exploras cómo los Estados miembros de la OPEP utilizaron la cultura visual, como revistas, noticiarios y sellos postales para construir narrativas de nacionalismo de los recursos e identidad poscolonial. ¿Percibes estas políticas poscoloniales de la imagen como una ruptura con la petrovisualidad colonial del pasado, o representan una reconfiguración que aún conserva rastros de regímenes visuales anteriores?

Sanaz Sohrabi

Existe una tensión clara entre continuidad y ruptura en las estrategias visuales utilizadas por los Estados de la OPEP tras la nacionalización. En mi investigación he explorado cómo estas políticas de la imagen cuestionaron, pero también heredaron, aspectos de regímenes escópicos anteriores. En este sentido, es crucial entender que los «regímenes escópicos del petróleo» no son solo estilos de visión, sino que están visual y culturalmente arraigados, profundamente atados a sistemas de conocimiento y autoridad. El archivo de BP, por

ejemplo, organizaba sus materiales visuales y textuales de maneras que «desconectaban, desposeían y desplazaban» cuerpos y espacios de sus relaciones históricas con la tierra. Hoy en día, incluso en contextos poscoloniales, este legado persiste. La distribución de presencias y ausencias en las imágenes producidas por el estado sigue reflejando la estrecha relación entre estética y política. Mi trabajo busca navegar estas continuidades —no para resolverlas, sino para hacerlas legibles como parte de una historia más larga de autoridad visual. ■

conclusiones

ANNA MUNDET

FÈLIX MAISEL

Como hemos visto, las prácticas de Sohrabi y Mas-soumi desafían la noción del archivo audiovisual del petróleo como un mero repositorio de memoria, trabajándolo, en cambio, como un espacio en disputa que subraya el poder de las imágenes para producir y legitimar narrativas coloniales. A través de una notable diversidad de estrategias formales y un tratamiento complejo y estratificado de la temporalidad, asistimos a una transformación de los materiales de archivo en un dispositivo performativo de contra-historización. Se trata de un dispositivo capaz de dismantelar el régimen visual colonial y abrir la posibilidad de nuevas genealogías y reescrituras de las memorias colectivas del Golfo Pérsico. Ambos cineastas abordan su trabajo desde una crítica del extractivismo visual, encontrando en las tecnologías digitales de la visión —tradicionalmente asociadas al control y la dominación— herramientas que pueden resignificarse para hacer visibles las zonas de sombra: los cuerpos, gestos y voces que quedaron fuera del encuadre. ■

REFERENCES

- Amad, P. (2010). *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de La Planète*. New York: Columbia University Press.
- Derrida, J. (1996). *Archive Fever: A Freudian Impression, Religion and Postmodernism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ernst, W. (2015). *Stirrings in the Archives: Order from Disorder*. New York; London: Bloomsbury Publishing PLC.
- Green, R. (2014). Survival: Ruminations on Archival Lacunae (2001). In *Other Planes of There: Selected Writings* (pp. 271-88). Durham: Duke University Press.
- Hein, C. and M. Sedighi (2016). Iran's Global Petroleumscape: The Role of Oil in Shaping Khuzestan and Tehran. *Architectural Theory Review* 21(3): 349-74. DOI 10.1080/13264826.2018.1379110.
- Kashmere, B. (2018). Neither/Nor: Other Cinema as an Archives and an Anti-Archives. *Public* 29(57): 14-26. DOI 10.1386/public.29.57.14_1
- Landy, M. (2015). *Cinema & Counter-History*. Bloomington: Indiana University Press.

CONTRAVISUALIDADES DE LA EXTRACCIÓN: FRICCIONES ARCHIVÍSTICAS MÁS ALLÁ DEL PETRO-COLONIALISMO

Resumen

Esta entrevista analiza las prácticas fílmicas de Sanaz Sohrabi y Nariman Massoumi, dos artistas de origen iraní cuyas obras examinan los legados visuales del petro-colonialismo en el Golfo Pérsico. A través de un análisis crítico de archivos fílmicos y fotográficos corporativos, los cineastas muestran cómo el cine y la fotografía actuaron históricamente como tecnologías que a la vez legitimaron discursos de modernización mientras ocultaban luchas laborales, violencias socioambientales y desigualdades estructurales. Las estrategias formales usadas por estos artistas abordan el archivo como un dispositivo marcado por ausencias, silencios y lógicas extractivas. La conversación examina cómo sus obras desestabilizan los regímenes escópicos dominantes, reactivando historias de resistencia enterradas. Con esta entrevista vemos cómo las prácticas fílmicas contemporáneas basadas en el trabajo con materiales de archivo pueden abrir nuevas genealogías de la historia visual del Golfo Pérsico, transformando visualidades extractivas en espacios de reinscripción crítica y sensibilidad ecológica y política.

Palabras clave

Petrocolonialismo, cine de archivo, tecnologías mediáticas, extractivismo, regímenes visuales, cine iraní, infraestructuras petroleras, estudios poscoloniales, prácticas documentales, política de la imagen.

COUNTER-VISUALITIES OF EXTRACTION: ARCHIVAL FRICTIONS IN THE AFTERLIVES OF PETRO-COLONIALISM

Abstract

This interview examines the film practices of Sanaz Sohrabi and Nariman Massoumi, two artists of Iranian origin whose works explore the visual legacies of petro-colonialism in the Persian Gulf. Through a critical analysis of corporate film and photographic archives, the filmmakers reveal how cinema and photography historically functioned as technologies that simultaneously legitimized narratives of modernization while concealing labor struggles, socio-environmental violence, and structural inequalities. The formal strategies employed by these artists approach the archive as a dispositif marked by absences, silences, and extractive logics. The conversation considers how their works destabilize dominant scopic regimes, reactivating buried histories of resistance. Through this interview, we see how contemporary film practices grounded in archival materials can open new genealogies of the Persian Gulf's visual history, transforming extractive visualities into sites of critical reinscription and ecological and political attunement.

Key words

Petro-colonialism, archival films, media technologies, extractivism, visual regimes, iranian cinema, oil infrastructures, postcolonial studies, documentary practices, image politics.

Autores

Anna Mundet Molas es artista y doctoranda en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Sus intereses de investigación incluyen los estudios críticos de la IA, la estética computacional, la ecocrítica y la filosofía y sociología de la ciencia y la tecnología (STS). Actualmente investiga las estéticas del decrecimiento digital como formas de resistencia ecológica. Es miembro del Grupo de Investigación CINEMA (Colectivo para la Investigación Estética sobre Medios Audiovisuales) y del Laboratorio de Imágenes Potenciales, donde desarrolla prácticas audiovisuales de investigación aplicada en el marco de la ecología y de la experimentación entre arte y ciencia. Como activista por el clima, participa en Ecologistas en Acción y forma parte de la Asamblea Catalana para la Transición Ecosocial (acTe), trabajando en decrecimiento, reconversión industrial y perspectivas críticas sobre la tecnología y la digitalización. Contacto: anna.mundet@upf.edu.

Fèlix Maisel (Barcelona, 2000) es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra y ha completado el Máster Internacional en Estudios de Cine y Audiovisual en la University of St Andrews y la Goethe-Universität Frankfurt am Main. Actualmente es estudiante de doctorado en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra, donde investiga el desierto como un espacio transnacional en los cines árabes en relación con el colonialismo, las fronteras y la espiritualidad. Colabora con el grupo de investigación CINEMA en el marco del proyecto "Mutaciones de motivos visuales en la esfera pública" (MUMOVEP). Contacto: felix.maisel@upf.edu.

Referencia de este artículo

Mundet Molas, A., Maisel, F. (2026). Contravisualidades de la extracción: fricciones archivísticas más allá del petro-colonialismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 185-200. <https://doi.org/10.63700/1400>

Authors

Anna Mundet Molas is an artist and PhD candidate at Pompeu Fabra University in Barcelona. Her research interest include critical AI studies, computational aesthetics, ecocriticism, and the philosophy and sociology of science and technology (STS). She is currently investigating aesthetics of digital degrowth as forms of ecological resistance. She is a member of the CINEMA Research Group (Collective for Aesthetic Research on Audiovisual Media) and the Potential Images Lab, where she develops practice-based approaches to ecologically situated visual cultures and art-science experimentation. As a climate activist, she is involved with Ecologistas en Acción and is part of the Catalan Assembly for Ecosocial Transition (acTe), working on degrowth, industrial reconversion, and critical perspectives on technology and digitalization. Contact: anna.mundet@upf.edu.

Fèlix Maisel (Barcelona, 2000) holds a degree in Audiovisual Communication from Universitat Pompeu Fabra and has completed the International Master in Film and Audiovisual Studies at the University of St Andrews and Goethe-Universität Frankfurt am Main. He is a PhD student at the Department of Communication at Universitat Pompeu Fabra, where he researches the desert as a transnational space in Arab cinemas, examining colonialism, borders, and spirituality. He collaborates with the CINEMA research group within the framework of the project "Mutations of visual motifs in the public sphere" (MUMOVEP). Contact: felix.maisel@upf.edu.

Article reference

Mundet Molas, A., Maisel, F. (2026). Contravisualidades de la extracción: fricciones archivísticas más allá del petro-colonialismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 185-200. <https://doi.org/10.63700/1400>

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

