

4 DE ENERO DE 2025
cultura SUPLEMENTO CULTURAL
DE LA PROVINCIA/DLP

TERESA AROZENA
ARTISTA

**«Las Islas fueron
un lugar de ensayo
en el germen de la cultura
visual contemporánea»**

cultura

1.902

Teresa Arozena (Tenerife, 1973) es artista y profesora universitaria. Doctora en Bellas Artes por la ULL, completó su formación en la Complutense de Madrid y la Escuela de Bellas Artes de Toulouse, Francia. Su trabajo, en torno al medio fotográfico y las nuevas tecnologías, se muestra hasta el 9 de febrero en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria. *Kanarische Landschaften* es su lectura poética y política del territorio insular

TERESA AROZENA

ARTISTA

«Analizo el paisaje como proceso que forma las subjetividades»

— Quisiera comenzar preguntándole por el título de la muestra, *Kanarische Landschaften*, que trae ecos del romanticismo alemán, desde la componente poética en los textos de Humboldt sobre el paisaje del Archipiélago hasta las fotopinturas homónimas mediante las que Gerhard Richter confronta en las Islas el legado de Caspar Friedrich y, por descontado, la reificación en la imaginaria turística de lo que hubo de radical en el romanticismo de las primeras décadas del siglo XIX. ¿Puede hablarnos sobre esta cuestión?

— Las palabras alemanas *Kanarische Landschaften* me parecieron idóneas para designar un proyecto que, más que como objeto, pretende analizar el paisaje como proceso mediante el que se forman las subjetividades e identidades sociales. Quería apuntar en primer lugar a la gran tradición del paisaje occidental, en la que la visión y el pensamiento germánico son fundamentales. Richter y su ascendencia, efectivamente, desde la libertad subjetiva de Friedrich y los románticos alemanes, a los sistemas de representación propios del relato científico de Humboldt, en los cuales Canarias juega un papel importante. También Goethe, incluso Kant, que introdujo los jardines en las Bellas Artes. El complejo fondo de ojo paisajístico de la cultura moderna se fraguó en una gran con-



MARIANO DE SANTAANA

versación europea. Como usted señala, la propia mirada posmoderna de Richter se encuentra implicada en ella, en la misma medida en que lo están las imágenes que se exportaron desde el Archipiélago en forma de postales desde el advenimiento de la industria turística a finales del XIX, por cierto, realizadas en gran parte por fotógrafos alemanes.

— Canarias como lugar de ensayo de técnicas del observador.

— Las Islas han sido históricamente un territorio propicio para operar las fantasías y dispositivos de la mirada moderna. Fueron un lugar de ensayo en ese momento germinal de la cultura visual contemporánea. Como indica Jonathan Crary en *Las técnicas del observador*, es en esta coyuntura del XIX cuando se fraguan las condiciones de la visión moderna, a saber, la de un sujeto subordinado al poder social, ligado a nuevas formas de control y estandarización propias de la cultura de masas. Por ello también me gusta pensar el título como una apropiación desde el lado del paisano, como el riqui raca- sim bom bá, es decir, como gesto de transculturación y alusión a las tensiones que atraviesan hoy el territorio, ligadas a la explotación turística masiva y a las lu-

chas ecosociales contra su mercantilización intensiva, que afecta a las condiciones de habitabilidad como parte de un problema que es local, pero también global.

— Son patentes, igualmente, sus revisitaciones de otras manifestaciones del arte europeo distintas del romanticismo alemán, singularmente de la pintura. De nuevo, no como meras citas cultistas sino como reutilización de análisis de grandes predecesores para investigar la construcción de la mirada contemporánea. ¿Sobre qué otros artistas ha vuelto y por qué lo ha hecho?

— Las referencias, algo encriptadas, apelan a un acervo colectivo inconsciente. A veces trabajadas desde el momento de la toma. Por ejemplo, en el diptico de gran formato de la nieve que realicé en el Parque Nacional del Teide (*Los Valles I y II*), tenía claro con carácter previo que iba a extrapolar la pintura de Brueghel el Viejo y sus concurridas escenas en las que el pueblo aparece sobre el blanco invernal. Este tipo de paisaje humano, en el que se establece la cuestión de los pueblos, masas o multitudes, es clave en este trabajo que enlaza con proyectos anteriores como *Parade o Menos es Nada*. Ahora retomo esta

cuestión a través de este agenciamiento pictórico, y de nuevo bajo una forma nómada que huye de aproximaciones anquilosadas. Me gusta esa imagen de circulación de Brueghel, en la que el grupo humano contiene musicalidad. En *Los Valles* una escena de recreo en la nieve durante las Navidades se convierte en un armónico visual dónde confluyen las bombas volcánicas y la impresionante orografía de Ucanca con los paisanos, los turistas e incluso con un grupo de migrantes africanos. En otros ejercicios de agenciamiento aludo al clasicismo de la pintura italiana o francesa, como la de Claudio de Lorena, con sus escenas alegóricas y sus paisajes con *reposoir*, ese recurso barroco que se sitúa un elemento en primer plano para crear profundidad, a modo de diorama, en una explicitación de la naturaleza teatral de la representación. En mi forma de usarlo se produce un desplazamiento en el que adquiere una carga de ironía, y, en ocasiones también, de hipérbole. Implica así mismo la asunción de una posición furtiva escenificada, que sugiere la matriz cinegética inherente a la fotografía y a lo documental. Es como si este recurso ilusionista del clasicismo de la pintura, que pretendía sumirnos en la profundidad de la escena, me sirviera por contra para crear un paréntesis epistémico en la imagen.

— ¿Esto lo hace antes o después de las tomas?

— El juego definitivo lo establezco después de las tomas, en la revisión de las imágenes, en ese «segundo obturador», como lo llamaba José Luis Brea, que es un *impasse* delicado donde se produce la deglución del crudo de las sesiones de trabajo. Esos campos de relaciones van apareciendo como capas que emergen desde un inconsciente óptico común. Y luego están los humores atmosféricos, centrales en muchas de las composiciones de la exposición; la presencia de las nubes y del viento, que invoca aquella observación de los cielos que Luke Howard y Goethe desarrollarían como parte de un espíritu moderno en el que convergen la ciencia y el romanticismo. Todos estos códigos puestos a funcionar son recursos que redundan en el vínculo entre fotografía y pintura, y que profundizan en la estructura romántica y moderna que funda nuestra mirada. Al mismo tiempo trato de resignificarlos y reutilizarlos desde un presente que debemos problematizar.

— Me gustaría que nos hablase sobre la superposición de tiempos en sus fotografías: desde los instantes que fenecen justo cuando realiza una toma hasta su reactivación de la memoria social consciente o inconsciente, desde el yacimiento arqueológico y los cuadros antiguos que registra en espacios contemporáneos hasta los conatos de narración y los intervalos que articula meticulosamente.

— En el siglo XIX la imagen técnicamente producida y reproducida abrazó plenamente la tarea de representar el tiempo. Nuestra época, deudora de la imagen técnica, atestigua un plegamiento del mismo. Lo relatan Foucault, Virilio e incluso lo cuenta en imágenes el cineasta Chris Marker en su obra de culto, el ensayo cinematográfico *Sans Soleil*, donde expone la condición multidimensional del tiempo y el espacio como algo que define nuestra era. En un momento de su reflexión sobre las potencias biopolíticas y simbólicas de la imagen, en su capacidad de performar lo real a través de la visión, Marker invoca a Foucault para afirmar que el siglo XX trató de hacer con el tiempo lo mismo que el XIX hizo con el espacio, a saber, comprimirlo y plegarlo. Creo que es la manifestación de eso que usted denomina superposición de tiempos. Para mí este asunto es una condición epocal. Y desde ahí trabajo. Por ejemplo, por un lado, está aquel lapso o retardo del que hablábamos, entre los «dos obturadores», ese tiempo de latencia necesario para la emergencia de la imagen. Eso es una posición de resistencia,



política, importante, que el propio Duchamp, incluso, anticipaba. Es habitual en muchas prácticas artísticas contemporáneas dotar del retardo necesario a la imagen, para generar un tiempo de atención para dar a luz, frente al flujo acelerado de información imperante. Pero luego están también esos tiempos representados en la obra. La fotografía trabaja desde un corte infraleve de tiempo, el que supone la captura fotográfica propiamente, esa extracción de centésimas o milésimas de segundo del flujo de un presente en fuga de sombras que se mueven. En mi práctica me enfrento a menudo a la necesidad de crear lo que llamo disposiciones o *displays* de la duración. Se suelen presentar en retículas. Muchas veces como apilamientos o colecciones, por ejemplo, el proceso de repetición serial que ahonda en el corte temporal del instante como ocurre en *Veinti-*



ENTREVISTA

séis vistas del bosque de Los Tilos, La Palma, donde me aproximo a la observación de un «paisaje perfecto», esa noción que introduce Víctor del Río en su reciente libro *Políticas del paisaje*; la cascada en la selva, un sublime edénico arquetípico. Además, esta obra contiene en su título una cita a la genealogía de la fotografía conceptual con su particular aproximación a la comprensión temporal, pues hace referencia a su momento inaugural en las *Twenty Six Gasoline Stations* de Ed Ruscha en 1963. En este mismo sentido, me interesa la noción de colección sistemática de instantes inesenciales que también planteó Ruscha, como en *Greens*, la obra donde apilo vistas de diferentes campos de golf en Canarias. Esta posición de Ruscha bebe de Robert Frank y otros, de esa transformación del lenguaje fotográfico que se produjo en la segunda mitad del siglo XX, al poner el ojo en los ins-

tantes inesenciales. Se consiguió dejar atrás la imagen-emblema, incluso el discurso fetichizante del «instante decisivo», tan sospechoso de devolvemos esencias reificadoras, para abrimos a la representación de lo que casi no vemos, de lo contingente, de lo aburrido, de lo automático, de lo que se fuga en los intersticios de los fotogramas clave de la película. La secuencia y la multiplicación de instantes es también una forma de resistencia frente al cuadro único, cerrado e inamovible. La imagen-emblema de significado unívoco representa el ojo-yo de la mirada blanca y sus valores fundadores. La secuencia y en determinados casos el archivo y la colección como sistema, abre la posibilidad de un rescate de la pantalla de los sueños, porque hace de la visión un acto de lectura. También en el políptico titulado *Samsara*, realizado en las dunas de Maspalomas, practico la secuencia,

con guiños a los polípticos de la pintura flamenca, en las que aparece este recurso de conexión espacial y temporal de los cuadros. Apunto aquí una mirada hacia los hábitos del denominado «turismo interior», prácticas de consumo paisajístico de la población local superpuestas a las foráneas. Y luego están los *Sistemas trópicos* que articulo como una instalación fotográfica y cuyo título es una alusión a ciertos planteamientos de Donna Haraway. Para esta pensadora un sistema trópico es una manera de entender la realidad como un conjunto de relaciones y significados dinámicos, en constante transformación. En esta instalación la cuestión del tiempo se complejiza por tanto de otro modo.

— **Construye constelaciones.**

— Así es. Establezco constelaciones, o archipiélagos significantes, en las que las imágenes se hacen guiños y se responden desde sus diferentes capas temporales. Este tipo de formalización produce una complejidad narrativa en la que el observador deviene editor. Al realizarlos veía páginas ampliadas y aisladas de una especie de álbum fotográfico potencial que trataba de dar registro de un espesor temporal de los lugares. Invoco entonces en primer lugar ese tiempo de lectura warburgiano que se abre en el álbum. En cuanto al tema u objeto, estos archipiélagos apuntan a una idea de pertenencia ligada a la tierra y a las violencias implícitas en los actos fundacionales de posesión sobre los espacios. Superpuesto al espesor geológico, muy patente en las imágenes a través de una orografía de coladas volcánicas, hay un espesor histórico que refleja las violencias soterradas, como el yacimiento aborigen frente al centro comercial en Maspalomas, o ciertos encuentros con pinturas, retratos honoríficos del conde de Siete Fuentes en Buenavista del Norte o el del conquistador, señor de las Islas Canarias, Jean de Béthencourt en Corralejo. Sobre estos espesores finalmente despunta la capa de las apariencias cotidianas y la banalidad contingente de lo presente, esos instantes inesenciales que a menudo aparecen teñidos de ironía, como teñida de verde está la casa tradicional canaria abandonada, con su teja inglesa, camuflada para ocultar su cuerpo ruinoso de bloques ante un campo de golf de ensueño diseñado por Severiano Ballesteros, o como, nada menos, esa pequeña imagen *after* Malevich, ese avatar del *Cuadrado negro*, clausura de la representación y cero absoluto, que se aparece en felpa en Maspalomas, disfrazado de toalla de playa.