



CAAM

Kanarische Landschaften

Teresa Arozena

Teresa Arozena



Kanarische Landschaften

Teresa Arozena

Kanarische Landschaften

Centro Atlántico de Arte Moderno - CAAM
Las Palmas de Gran Canaria
07.11.2024 - 09.02.2025







Contenido

Content

31	<i>Kanarische Landschaften</i>
73	<i>Sistemas trópicos</i>
102	<i>Repoussoir</i>
112	<i>Rituales de la espera</i>
114	<i>Et in Arcadia ego</i>
127	<i>Muaré</i>
148	<i>Greens</i>
150	<i>Samsara</i>

	Orlando Britto Jinorio
09	Introducción
17	Introduction
	Teresa Arozena
22	Difracciones del paisaje. A propósito de <i>Kanarische Landschaften</i>
28	Landscape Diffractions. <i>On Kanarische Landschaften</i>
	Víctor del Río / Teresa Arozena
52	Vacío y multitud. Sobre flujos y comunidades de lo habitable en el paisaje contemporáneo
86	Emptiness and Multitude. On flows and communities of the habitable in the contemporary landscape
	Yaiza Hernández Velázquez
106	La memoria del <i>resort</i>
142	The Memory of the Resort
164	Listado de obras / List of works
166	Biografía
168	Biography
172	Créditos y agradecimientos / Credits and acknowledgements



Cuando me siento, normalmente de madrugada, a escribir estos breves textos que introducen los catálogos de las exposiciones del CAAM, no puedo evitar apartar de mi memoria los primeros encuentros, y sobre todo proyectos, que he tenido con anterioridad con el o la artista en cuestión. En el caso de la artista y fotógrafa Teresa Arozena, debo mi primer conocimiento sobre su trabajo —como en otras afortunadas ocasiones— a las conversaciones mantenidas con Antonio Vela de la Torre, referencial especialista en fotografía y quien fuera, de 1996 a 2016, director del Centro de Fotografía Isla de Tenerife y de la prestigiosa bienal fotográfica Fotonoviembre.

Podemos situar mi primer proyecto con la participación y obra de Teresa Arozena veinte años atrás, en 2004, en la exposición colectiva *Voces del noroeste*, que presentamos junto al Gobierno de Canarias en el contexto de la Bienal de Dakar de ese mismo año. Posteriormente, en 2010, volvimos a trabajar juntos en una exposición a gran escala, *Horizontes Insulares*, producida también por el Gobierno de Canarias, con artistas de diferentes espacios insulares internacionales relacionados por diferentes razones con las islas Canarias. Esta muestra se exhibió tanto en las salas del Centro de Arte La Regenta como en las del Instituto Canarias Cabrera Pinto de La Laguna, gozando de una importante itinerancia y mostrándose posteriormente en el Museo de Arte Contemporáneo de Madeira, en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam de La Habana, en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo y en la Fondation Clément en Martinica.

El origen de esta exposición de Teresa Arozena lo podemos situar en un diálogo que comienza en el año 2016 sobre la posibilidad de desarrollar un proyecto fotográfico para el CAAM. Proyecto expositivo que, por muy diversos motivos, bien por parte de nuestro Centro o de la propia Teresa, se fue postergando hasta que final y felizmente se ha presentado en 2024. Ambos comentábamos sonrientes, en el contexto de la rueda de prensa de esta exposición, lo que suponen las circunstancias, la demora —en este caso positiva—, en cuanto a cuándo realmente se dan las circunstancias idóneas para gozar de la tranquilidad y el sosiego suficiente para llevar a cabo una exposición de la solidez, coherencia y alta calidad conceptual y estética como la que ha presentado Teresa Arozena en el CAAM.

El título de esta exposición, *Kanarische Landschaften* (Paisajes canarios), elegido intencionadamente en alemán por la artista, hace alusión a las publicaciones eurocéntricas que han ido construyendo en nuestra historia contemporánea un particular imaginario, generalmente *exotizante*, sobre la representación del paisaje de nuestras islas y su influencia en el ideario turístico. Teresa Arozena despliega su propuesta interpellándonos sobre qué visión realmente tenemos de nuestro territorio insular, de nuestros paisajes, en definitiva, de nuestras construcciones.

Esta exposición constituye, pues, un serio y profundo discurso, reflexión, sobre las estéticas fotográficas en términos de representación del paisaje de las islas Canarias, construyendo la artista su relato tanto desde referencias compositivas e iconográficas tomadas de la historia de la gran pintura, como de las más actuales que inundan el universo visual del paisaje turístico de las islas, representaciones de un territorio marcado económica y socialmente por una industria expansiva del turismo.

Deseo finalmente dejar constancia de nuestro más sincero agradecimiento a la artista Teresa Arozena, a Yaiza Hernández y Víctor del Río, autorías de los textos incluidos en esta publicación, a Beatriz Sánchez, coordinadora de esta exposición, a nuestro Departamento de Publicaciones, a todo el personal profesional del CAAM que ha hecho posible esta exposición y publicación, y como siempre, un especial agradecimiento a nuestro querido público.

Orlando Britto Jinorio
Director del CAAM













As I sit down, often in the early morning, to compose the introductory texts for CAAM exhibition catalogues, I find myself reflecting on my initial encounters—and particularly the past projects—I’ve shared with the featured artist. My first introduction to the work of artist and photographer Teresa Arozena—much like on other fortunate occasions—came through conversations with Antonio Vela de la Torre, a renowned photography specialist and, from 1996 to 2016, the director of the Centro de Fotografía Isla de Tenerife and the esteemed Fotonoviembre Photography Biennial.

My first collaboration with Teresa Arozena dates back twenty years, to 2004, when her work was featured in the collective exhibition *Voces del noroeste*. This exhibition, which we presented in collaboration with the Canary Islands Government, was showcased as part of the Dakar Biennial that same year. In 2010, we reunited for another significant project, *Horizontes Insulares*, a large-scale exhibition also produced by the Canary Islands Government. The show brought together artists from various international island communities, each connected to the Canary Islands in unique and meaningful ways. The exhibition was displayed at both the La Regenta Art Centre and the Cabrera Pinto Canary Islands Institute in La Laguna and enjoyed significant itinerancy. It was later presented at notable venues, including the Museum of Contemporary Art of Madeira, the Wifredo Lam Contemporary Art Centre in Havana, the Museum of Modern Art in Santo Domingo, and the Clément Foundation in Martinique.

The origins of this exhibition by Teresa Arozena can be traced to a conversation that began in 2016, centred around the idea of developing a photography project for CAAM. This exhibition project, due to various reasons on both our Centre’s part and Teresa’s, was postponed until it was finally and joyfully realised in 2024. During the press conference for this exhibition, both of us shared a smile as we reflected on the significance of the delay—one that, in this case, proved to be a positive force. We discussed how such delays often mark the arrival of ideal circumstances, allowing for the time and peace needed to create an exhibition of the solidness, coherence, and exceptional conceptual and aesthetic quality that Teresa Arozena has so beautifully presented at CAAM.

The title of this exhibition, *Kanarische Landschaften* (Canarian Landscapes), deliberately chosen in German by the

artist, references the Eurocentric publications that have shaped a distinct imaginary throughout contemporary history. These works often exoticize the representation of our islands' landscapes, and the tourist-driven ideologies that have influenced their perception. Teresa Arozena unfolds her proposal by questioning the true nature of our perception of the island territory, our landscapes, and, ultimately, our own constructions.

This exhibition is, therefore, a thoughtful and profound discourse—a reflection on photographic aesthetics in the representation of the Canary Islands' landscape. The artist weaves her narrative through compositional and iconographic references drawn from the history of great painting, alongside contemporary influences that saturate the visual landscape of the islands' tourist imagery. These representations reflect a territory shaped both economically and socially by the expansive tourism industry.

Finally, I would like to express our deepest gratitude to the artist Teresa Arozena, to Yaiza Hernández and Víctor del Río, the authors of the texts included in this publication, to Beatriz Sánchez, the coordinator of this exhibition, to CAAM Publications, and to all the professional staff at CAAM whose dedication made both this exhibition and publication possible. As always, a heartfelt thank you to our dear audience.

Orlando Britto Jinorio
Director of the CAAM



*Kanarische Landschaften 14
Una vista de Las Cañadas del Teide, Tenerife, 2024*





Difracciones del paisaje. A propósito de *Kanarische Landschaften*

Teresa Arozena

A finales de siglo xx el concepto «paisaje» mutó de nombre a verbo. Desde los estudios visuales emergió la crítica del paisaje, y este pasó a ser el foco de una vigilancia histórica, política y estética. De concebirse como objeto, comenzó a comprenderse como el proceso por el cual se forman las subjetividades e identidades sociales. Si los paisajes han sido siempre espacios convertidos en dispositivos, los espacios, a su vez, son campos de fuerza encarnados, *res intensa*: escriben sobre nosotros y se inscriben en nosotros.

El proyecto *Kanarische Landschaften* puede definirse como un *ejercicio de paisajidad* en una Tierra turistificada, ciclorama en el teatro de una civilización cuya política mediatizada departe con la matriz colonial del poder y su implacable cultura del negocio. La propuesta invita a desarrollar una mirada crítica donde las estrategias de desplazamiento y apropiación nos confrontan con nuestros propios relatos y dispositivos. Se adopta la herencia cultural de los imaginarios eurocentrados, reafirmando el vínculo inherente entre fotografía y pintura, para convocar el relato de la historia de la representación occidental. Las imágenes presentes en el proyecto exploran la estructura romántica y moderna que sustenta nuestra mirada, resignificándola desde un presente que debe ser problematizado.

La voz germana *Kanarische Landschaften*, que da título al proyecto, alude tanto al paisaje europeo tradicional como al contemporáneo. Hace referencia, en primer lugar, a la gran tradición del paisaje occidental, en la que la visión y el pensamiento alemán desempeñaron un papel central. Desde la subjetividad de Friedrich y los románticos alemanes hasta los sistemas de representación propios del discurso científico de Humboldt. Este linaje incluye a Goethe e incluso a Kant, quien incorporó los jardines al ámbito de las Bellas Artes. El trasfondo paisajístico de la cultura moderna se forjó en el marco de una amplia conversación europea. En el siglo xix se asentaron las bases de la visión moderna, caracterizada por un sujeto subordinado al poder social y ligado a nuevas formas de control y estandarización propias de la cultura de masas. Las islas Canarias fueron un lugar de ensayo en este momento germinal de la cultura visual contemporánea: ofrecieron un territorio propicio para poner a funcionar sus fantasías y dispositivos. El título es además una cita a la pintura posmoderna de Gerhard Richter, quien realizó en 1971 una serie de fotograbados titulados *Kanarische Landschaften*

como parte de su obra *Atlas*, al tiempo que evoca las imágenes del archipiélago difundidas en forma de postales tras la irrupción de la industria turística, muchas de ellas realizadas por fotógrafos alemanes como Kurt Herrmann, Elmar Ludwig y Edmund Nägele.

Kanarische Landschaften se presenta como un gesto de transculturación: una apropiación desde la perspectiva del paisano y una reflexión sobre las tensiones que atraviesan actualmente el territorio. Frente a la explotación turística masiva emergen luchas ecosociales que denuncian la mercantilización intensiva y sus efectos sobre la habitabilidad. Este problema, aunque arraigado localmente, es también de alcance global. Una pregunta late de fondo: ¿podremos superar la mercantilización del paisaje? Lograrlo implicaría transformar la mirada objetualizante, posesiva y extractivista que caracteriza al grupo humano dentro de esa condición sociológica englobante que llamamos *turismo*. La propuesta nos invita a dar un paso atrás y ejercitarnos en una mirada que nos permita distanciarnos y, al mismo tiempo, aproximarnos hasta lo improbable. Una mirada capaz de comprender el conjunto de estratos y relaciones dinámicas que la construyen, dispuesta a tocar, a explorar las difracciones, los patrones de interferencia y las cicatrices de un tejido que siempre estuvo roto.







Landscape Diffractions.
On *Kanarische Landschaften*

Teresa Arozena

As the 20th century ended, the conceptualisation of 'landscape' transitioned from a noun to a verb. The critique of landscape emerged from the visual studies domain, and the concept of the landscape became the focus of historical, political and aesthetic surveillance. From being perceived as an object, it began to be understood as the process through which social subjectivities and identities are formed. If landscapes have always been spaces converted into devices, then spaces, in turn, are fields of incarnated force, *res intensa*: they write about us and inscribe themselves in us.

The *Kanarische Landschaften* project can be defined as a landscape exercise in a touristified Earth, a cyclorama in the theatre of a civilisation whose mediated politics is at odds with the colonial power matrix and its relentless business culture. The proposal invites the development of a critical gaze, whereby the strategies of displacement and appropriation confront the viewer with their own narratives and devices. The artist has adopted the cultural heritage of Eurocentric imaginaries, thereby reaffirming the inherent link between photography and painting to summon the narrative of the history of Western representation. The images in the project explore the romantic and modern structure that sustains our gaze, resignifying it from a present that must be problematised.

The German term *Kanarische Landschaften*, which provides the project with its title, is a reference to both traditional and contemporary European landscapes. The concept under discussion originates from the profound Western tradition of landscape art, within which German vision and thought occupied a pivotal position, from the subjectivity of Friedrich and the German Romantics to Humboldt's own systems of representation of scientific discourse. This lineage includes Goethe and even Kant, who incorporated gardens into the fine arts realm. The contemporary cultural landscape has been shaped by a complex European discourse. In the 19th century, the foundations of the modern vision were established, characterised by a subject subordinate to social power and linked to new forms of control and standardisation that were characteristic of mass culture. The Canary Islands were a rehearsal space for contemporary visual culture at this germinal moment: they offered a favourable territory in which to work out their fantasies and devices. The title is also a quotation from the postmodern painting of Gerhard Richter, who in 1971 produced

a series of photogravures entitled *Kanarische Landschaften* as part of his *Atlas* work, while evoking the images of the archipelago disseminated in the form of postcards after the tourist industry's irruption, many of them taken by German photographers such as Kurt Herrmann, Elmar Ludwig and Edmund Nägele.

Kanarische Landschaften presents itself as a gesture of transculturation: an appropriation from the peasant's perspective and a reflection on the tensions that currently run through the territory. In the face of significant tourist exploitation, eco-social struggles are emerging that denounce intensive commercialisation and its impact on quality of life. While this problem is rooted in specific local contexts, it also has global implications. It poses the question: is it possible to overcome the commodification of the landscape? Achieving this would imply transforming the objectualising, possessive and extractivist gaze that characterises the human group within this encompassing sociological condition that we call *tourism*. The proposal invites the reader to adopt a retrospective perspective and to use a gaze that enables both distancing and proximity in relation to the improbable. The gaze is characterised by its ability to comprehend the layers' intricacies and dynamic relationships that constitute the subject. It is poised to engage with the diffractions, the interference patterns, and the scars of a fabric that has been persistently fractured.

Kanarische Landschaften































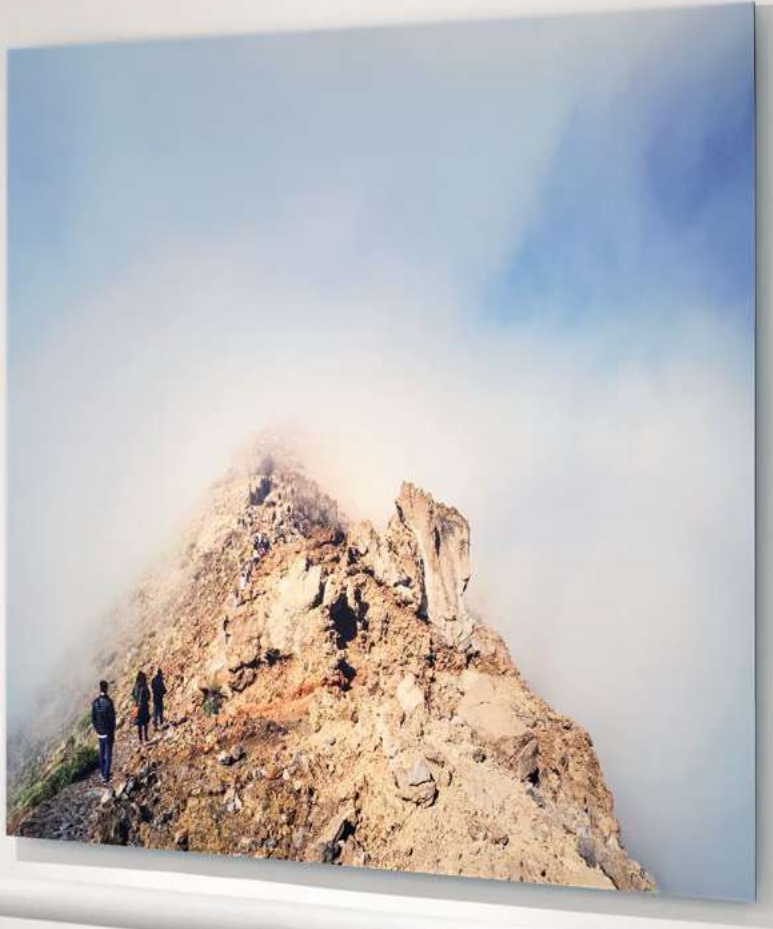
*Kanarische Landschaften 5
Una vista del Roque de los Muchachos, Garafía, La Palma, 2024*





*Kanarische Landschaften 6
Una vista de las dunas de Corralejo, Fuerteventura, 2024*







Vacío y multitud. Sobre flujos y comunidades de lo habitable en el paisaje contemporáneo

Una conversación entre Víctor del Río y Teresa Arozena

Si tuviéramos que definir un enfoque esencial de las últimas series de Teresa Arozena habría que empezar por reconocer en ellas una ironía programática, una fórmula de la mirada sobre el paisaje que enlaza con sus investigaciones anteriores en torno a lo que de modo más general se ha denominado fotografía postdocumental. El trasfondo irónico que podemos encontrar en su obra sería sorprendentemente schlegeliano en la medida en que participa de una forma de autoconciencia, en este caso paisajística, que acumula estratos de complicidad sobre las tradiciones vigentes en la imagen (romanticismo históricamente asimilado, desposesión contemporánea, tradición documental, etc.) Todo ello para apuntar con potencia crítica hacia el fenómeno del turismo como agente de transformación cultural y territorial. No me detendré en desarrollar esta idea sobre lo posiblemente schlegeliano que tiene el proyecto de Teresa Arozena, pero no cabe duda de que el conocimiento del lenguaje fotográfico que demuestran estas series aprovecha al máximo las ideas confluyentes de juego y fragmentariedad implícitas en el soporte bajo las transformaciones propiciadas por el siglo XXI. Al revertir la mirada del turista se ofrece la versión paródica de su propio idilio con el paisaje, como si se tratara de un acto de desvelamiento del cartonaje de la apariencia paradisiaca con la que se accedió a ese espacio. En esto se percibe esa ironía a la que me refiero.

En el caso de *Kanarische Landschaften*, se manifiesta replicando sus consecuencias en el escenario de un género paisajístico doblemente trastocado, tanto desde la territorialización política de los espacios lúdicos, que devuelven una imagen paradójica de sus antiguas esencias; como desde la propia deconstrucción de lo documental como substrato del soporte fotográfico. Que las sucesivas y ya acumulativas crisis de lo documental recaigan sobre lo paisajístico implica una elevación a la potencia de una estructura, la del paisaje en cuanto que agencia de la verosimilitud, ya de por sí proclive a esta transmutación que, en el caso de Arozena, se vincula con la propia tradición pictórica, que transparece como un fondo asimismo ironizado, aunque probablemente también reverenciado en muchas de estas imágenes.

Expresar ironía a través de la imagen fotográfica es una tarea muy sofisticada. Por mediación de la consagrada documentalidad paradójica, estas imágenes aparecen como reflejos de hechos de

aparición espontánea que, sin embargo, invierten el vector del sentido pintoresco con el que se mira de modo convencional el paisaje isleño. Lo pintoresco aquí resultará ser el propio turismo, y no la poderosa geología de las islas Canarias. En realidad, lo que sugieren todas las series que conforman *Kanarische Landschaften* sería una toma de posición desde el reverso de la mirada turística, como si la conciencia paisajística localizada, radicada en el contexto de vida insular del habitante, devolviera la mirada al visitante, como si se volteara el ángulo desde el que el turista toma sus instantáneas para el recuerdo y retornara evidenciando el vacío de la necesidad del ocio como demanda de las sociedades contemporáneas. Una vez revertidas, ni son espontáneas, ni constituyen un recuerdo sentimental e individual, sino que se vuelven socialmente significativas corroyendo la pretensión de experiencia única con la que fueron tomadas innumerables veces por individuos distintos desde el otro lado.

Víctor de Río: En tu planteamiento inicial para este proyecto apuntas al vínculo que se presenta como algo casi necesario entre paisaje turistizado y colonización, entendidas ambas expresiones como procesos en cierto grado circulares (un fenómeno conduce al otro sin que podamos determinar un punto de partida), y que obviamente inciden de modo más que evidente en el contexto vernáculo del que partes. Turismo y colonialidad aparecen como polos de una dialéctica específica de lo contemporáneo.

Teresa Arozena: Efectivamente, la conexión se presenta muy clara. El prisma de la mirada postcolonial parece iluminar por completo el trasfondo de toda la sintomatología epocal: desde las luchas de clase y de género al racismo, todas estas tensiones tienen en común que se originan a partir de una matriz de violencia. También por supuesto los conflictos ecologistas frente al modelo profundamente extractivista de explotación económica capitalista y sus devastadores efectos sobre lo que hemos venido a denominar territorio, y que antes llamamos paisaje. Este modelo implica una total colonización de las dimensiones del espacio y del tiempo. En este vector se halla el turismo, que perpetúa dicho modelo, la industria del viaje y del paisaje, creada para responder a esa configuración del tiempo denominada ocio, inventada por el capitalismo. Frente a eso que podemos denominar la matriz colonial del poder —que se da bajo diversas formas de violencia—

los planteamientos decoloniales tratarían de restaurar nuevos procesos de relación para pensar y experimentar el mundo. Es ahí donde sitúo mi práctica fotográfica. Creo que, en primer lugar, lo que intento es casi simplemente restaurar, través de imágenes, derechos epistémicos perdidos u ocluidos.

En este sentido, cuando abordo el turismo como vector ineludible en esa tarea que apuntara Rancière de *ejercitar el paisaje*, lo hago entendiéndolo no ya como una mera industria del ocio o un fenómeno socioeconómico, sino tal y como lo describía MacCanell ya en los años setenta, asumiéndolo como condición sociológica englobante, como forma de ordenación del mundo que, además, participa plenamente del ADN colonial que tiene su origen en la modernidad.

VR La insularidad de Canarias, en este caso, opera como un marco paisajístico tanto en un plano simbólico como en el físico, estableciendo una determinación formal que constituye la propia identidad cultural del territorio en el que vives. En este aspecto, me parece una aproximación comprometida simultáneamente con la vivencia del paisaje y con la convivencia en él desde el punto de vista de su habitabilidad.

TA Sí, la vivencia desde lo local parece especialmente valiosa siempre porque se encuentra «encarnada», se trata de un conocimiento situado, que mana de su propio contexto. Esto es lo que me gusta mirar, como quien lee cicatrices sobre la propia piel. No concibo otro «viaje fotográfico» que no caiga en un terreno resbaladizo de consumo extractivista, en un paradigma turístico.

Por otro lado, Canarias siempre ha funcionado para sus habitantes como microcosmos o sinécdoque, como laboratorio donde leer el mundo.

El insólito parón turístico vivenciado en el año 2020 durante la pandemia del COVID-19 en el archipiélago se vivió con una intensidad que rozaba lo surreal. Los espacios vaciados se tornaron fantasmagóricos y nos dimos cuenta a un nivel epidérmico de la presión demográfica que habitualmente sufrimos. Esta suspensión provisional nos hizo pensar ingenuamente en una posible regulación a la baja de la presión turística sobre el territorio. Pero ocurrió justo al revés. La reactivación de la industria supuso un incremento

exponencial de vuelos, visitantes y estructuras, no solo en Canarias, sino en todo el mundo. Esto en las islas se observó con particular virulencia. Las tensiones sociales que ha creado son evidentes y legítimas y van en incremento, desde las crisis hídricas a la destrucción del territorio o el problema de la vivienda. Aunque esta situación se nos presente como un macrofenómeno aparentemente imparable, es necesario, desde nuestras veloces vidas, detenernos en ello una y otra vez para reformularlo, con todos nuestros medios y desde cualquier ámbito. Como nos insta Donna Haraway, seguir con el problema, y no abandonarlo. Yo lo intento desde mi práctica fotográfica. Entiendo desde siempre la praxis artística y fotográfica como la exploración de los procesos de relación de las cosas. La relación es la vida.

VR Esta experiencia del vaciado del paisaje, del territorio sin nosotros, sin habitantes, como un fenómeno asociado al confinamiento de la pandemia global del COVID-19, me parece decisiva y una explicación muy relevante de la mutación que podemos sentir todos respecto a la propia idea del paisaje. Creo que enlaza con una imagen derivada del patrón colonizador que sustenta ese otro fenómeno igualmente paisajístico que fue la burbuja inmobiliaria y que genera una nueva representación metafísica del entorno. Nos devuelve una imagen muy poderosa y poco agraciada de nosotros mismos como sociedad que tú recreas en esas imágenes. Como si el ojo se hubiera adiestrado en encontrar ese intersticio entre el vacío y la multitud, como una dialéctica específicamente contemporánea y política. Me recuerda, además, a esa atención tuya hacia los grupos reunidos en las calles, hacia los manifestantes y las marchas, que investigaste a través del proyecto *Parade* de 2017, o incluso los *Walking Portraits* de 2014. Estas series y esa distribución dispersa de la presencia humana en distintos planos del encuadre fotográfico, con sus recursos a las retóricas de la pintura moderna, me parecen un rasgo constitutivo de tu obra.

TA Sí, como señalas, esa cuestión de los pueblos, masas o multitudes continúa resonando en mi trabajo. En este nuevo proyecto es retomada a través del agenciamiento pictórico, de nuevo bajo una forma nómada, que huye de una posible categoría anquilosada de pueblo o de masa. En las composiciones de gran formato surge la

figura de los paisanos, a menudo indistinguibles o traspuestos a la imagen de los visitantes o turistas, como señalabas anteriormente. Se hallan así encriptadas citas a imágenes muy presentes en nuestro fondo de ojo paisajístico, como los grupos humanos de los paisajes de Brueghel el Viejo, a los que se alude por ejemplo en *Los Valles I y II*, donde encontramos a un grupo de migrantes africanos visitando el Valle de Ucanca en Tenerife durante la temporada alta del invierno, junto con una escena vernácula de recreo colectivo en la que se mezclan también turistas en la nieve; en otras escenas emergen cargas alegóricas más cercana a registros barrocos, como por ejemplo el de los paisajes con escena de Claudio de Lorena (como en *Una vista de Corralejos desde el Islote de Lobos*, con sus náyades presentes al atardecer), o registros románticos a lo Friedrich (*Una vista del Roque de los Muchachos*, donde el paseante de las nubes parece haberse multiplicado en un desfile de figuras de espalda que marchan a ninguna parte sobre el vacío sublime). En cualquier caso, esta agencia de los cuerpos-paisajes resulta esencial, incluso para la formulación de las obras dispuestas en retícula (*Samsara, 26 vistas del Bosque de Los Tilos*). Está bien presente este teatro de las acciones humanas planteado ampliamente por la fotografía contemporánea, y en especial a través de la obra, pionera en este sentido, de Jeff Wall como mencionas en tus ensayos «Cuadernos del territorio» o en «Economía de las vistas», dentro de *Políticas del Paisaje (2023)*. En ellos describes también una suerte de tierra quemada, de desertización simbólica, que emerge en muchos de los escenarios que se presentan en este proyecto. Lejos de caer en una dramatización estética de la desolación, me entrego a esa batalla por recuperar los bosques de símbolos que mencionabas, citando a Baudelaire. Así el paisaje es abordado como escenario que dirime el espacio público, como lugar para representar la red de intervalos que empalman las diferencias que fundan la política como espacio de relación.

En este sentido, creo que es importante para leer estas imágenes ir más allá del clásico giro antropológico en la fotografía. La cuestión de lo colectivo hace que mis imágenes se entreguen más bien a un giro comunitario, que se interroga más que sobre el ser humano, sobre los modos de aparición de lo común. Para ello explora las maneras diversas en que toma forma esa «comunidad inconfesable», problemática, un «pueblo» que emerge en el paisaje de una precariedad instituida, pero también a través de una incesante

capacidad de aparición, de reinención y de agenciamiento, en sus múltiples situaciones infinitamente variables y permeables, entendido como un común inestable, recíproco, nómada, potencial, que no forma parte de ninguna categoría estable y de ninguna duración.

VR Pensando desde algunos puntos de encuentro que considero que compartimos, en cuanto a una mirada sobre ese paisaje perfecto que se instala en el imaginario turístico, las visiones irónicas de tus fotografías de campos de golf me parecen particularmente reveladoras. En ellas encontramos fragmentos de foresta y terrenos aparentemente asilvestrados entre los que vemos esos pequeños oasis deportivos, paisajes sutilmente tocados por la aparición de golfistas o caminantes remotos que apuntan a una escala entre lo furtivo de tu registro fotográfico y lo artificioso del propio oasis, en este caso, creado para una explotación industrial. Algo análogo y coherente con esa mirada encontramos en los paisajes de dunas, en la ironización no solo del oasis sino también del propio desierto o su iconografía más común, en grupos de personas dispersas que deambulan por lo que podría parecer un fragmento de naturaleza sublime, convertida ahora en una simulación paisajísticamente inapelable, pero con una carga casi cómica implícita en el mero registro de unos hechos, por otro lado, tan frecuentes como demanda esa industria. El propio paisaje de dunas es reclamado como una esencia convertida en imagen que es frecuentada como parte del aparato identitario de Canarias.

TA Tu idea del paisaje perfecto encaja totalmente con estas series que mencionas, esa ficción del escenario natural a la que te refieres en *Políticas del paisaje* (2023), donde analizas la facticidad de la que somos testigos en dichos «enclaves», escenarios autosuficientes que se adecuan a las demandas de un patrón visual predeterminado. Desde luego la ironía que señalas es esencial en todos estos trabajos. Confieso que la practico de manera natural, es casi como si no pudiera hacerlo de otra manera, como si la herencia romántica estuviera sutil y completamente integrada, culturalmente asimilada, como bien señalabas al comienzo. Además de esa ironía romántica schlegeliana, para mí siempre fue importante la fórmula evolucionada y tal vez más subversiva de aquella *ironía de afirmación* duchampiana, mirar lo ordinario para trastocar

convenciones y a la vez producir una especie de suspensión paralógica, bajo una fórmula que impugna, ni niega ni afirma.

Los planos furtivos que resaltas, tal y como indicas, constituyen un recurso retórico que es para mí importante y que forma parte esencial de muchas de las construcciones visuales que planteo. Me viene a la cabeza la serie *Greens*, que apunta además con ironía hacia una especie de pulsión coleccionista de tomas de campos de golf —esos oasis verdes extrapolación de un patrón profundamente colonial, que proliferan en lugares insólitos, como desiertos o coladas de lava.

Pero, sobre todo, haciendo referencia a lo furtivo, pienso en los campos de golf del díptico titulado *Suberfugio perimetral*. Uno de los posibles nombres que barajé para este proyecto fue el de *Repoussoir*, en una clara alusión pictórica que hace referencia a aquel dispositivo popular entre artistas manieristas y barrocos, que venía a colocar el borde de la composición entre corchetes, al ubicar una figura (a veces un personaje y muy habitualmente un árbol) en algún punto del primer plano para dirigir el ojo del espectador hacia adentro de la composición, enfatizando así la estructura de diorama, escena o escenario de todo proceso representativo. Era este un subterfugio perimetral nimio, un efecto de profundidad sencillo, que hizo nacer el plano subjetivo, y que más tarde será plenamente desarrollado por los románticos: una invitación a la penetración en la imagen, una apelación al sujeto de la percepción y a la necesaria inmersión en la escena.

En mi forma de usarlo se produce un desplazamiento consciente en el que dicho recurso técnico del *repoussoir* adquiere una fuerte carga de ironía. Esa matriz cinegética de lo documental, de la que a menudo te he escuchado hablar, es llevada aquí casi hasta la caricatura mediante una pose de furtividad y emboscadura. Para mí este artificio enfatizado en muchas composiciones en el proyecto funciona sobre todo como tropo de la importante noción de marco o *frame* que subyace dentro de cualquier régimen escópico, y que forma parte de toda narrativa. Es como comienzas tu libro *Políticas del paisaje*, si no recuerdo mal en el segundo ensayo, diseccionando esa noción de marco como frontera obligatoria para el paisaje convertido en objeto.

Pero además es una especie de constatación para mí. Mientras recorría los espacios cuando realizaba la toma de

fotografías para el proyecto, constantemente me encontraba con zonas de exclusión, *enclosures* o dispositivos de cerramiento para marcar límites y fronteras en los espacios. Me impresionaron especialmente las alambradas de verga picona, una imagen tan propia de la iconografía de la guerra, delimitando los bordes de los campos de golf. Vallas, muros; en cualquier caso, todas eran marcos que separaban los paisajes perfectos de la textura ordinaria, y viceversa. Marcos sobre los que había que alongarse furtivamente.

VR Es cierto, la técnica del *repousoir* es una estrategia esencialmente pictórica que resulta fascinante porque reenmarca la escena y abunda en una fantasía de espontaneidad paradójicamente artificiosa. En eso, de nuevo, la fotografía es una perfecta aliada. Por otro lado, además de ser un tropo de las artes figurativas, es también una parte esencial del paisaje tal como lo configuran nuestras propias huellas de habitabilidad, porque las demarcaciones son signos integrados plenamente en el paisaje, y las vallas, los caminos, las lindes, las carreteras y todos los demás mecanismos de territorialización están construyendo desde dentro esa estructura legible. El título *Subterfugio perimetral* me parece, por su parte, un buen descriptor de esa compleja relación entre la experiencia aparentemente abierta del paisaje como liberación de la mirada, y la del territorio como acotación política del espacio. Todo ello es parte de la construcción lingüística del paisaje como colección de señalizaciones, y con la potencia narrativa que, de hecho, se contiene en el encuadre. De ese modo, la profundidad apunta a un viaje interior hacia el fondo de la imagen a través de sus planos, tanto geométricos como simbólicos, que tú pones en práctica en varias de estas imágenes.

Respecto a esta dimensión lingüística del paisaje en tu proyecto que se revela en los títulos (*Greens* llamas a los campos de golf) y signos del desmantelamiento y la tramoya del servicio turístico, en este aspecto, frente a las estéticas del apilamiento cuya impronta aprovechara Andreas Gursky, por ejemplo, en tu versión del paisaje canario, desde esa óptica germánica que se presenta en el título de la exposición, tu propuesta resulta, en mi opinión, mucho más oblicua y apropiada al contexto que analizas. Aquí, los apilamientos son horizontales, discontinuos, irregulares... La acumulación de hamacas abatidas, exhaustas tras el uso y la exposición al sol, genera un paisaje

laminado que enlaza con la arquitectura modular de esa industria. Este tipo de recursos, que inciden en ese lenguaje fotográfico del que partes, me parece un juego particularmente intensificador del eje de complicidad que propones.

TA Imagino que haces referencia a *Rituales del descanso II*, en donde el subterfugio furtivo del *repousoir* se combina con un desmantelamiento de la escena poniendo la tramoya a la vista. La alusión a la repetición y al apilamiento de Gursky es desde luego inapelable, pero también para mí estuvo muy presente en el proceso de generación de esta imagen la impronta de Thomas Demand y sus verosímiles mundos de cartón y bambalina. Por otro lado, también en el políptico *Et in Arcadia ego* se hace sutilmente visible la tramoya de la clase trabajadora que sostiene la máquina. En este caso, el proceso de repetición serial se encuentra en el corte temporal del instante, que se despliega como el apilamiento de una duración, como ocurre también en *Veintiséis vistas del bosque de Los Tilos, La Palma*. Esta última, además de hacer referencia explícita a la genealogía de la fotografía conceptual y su momento inaugural en las *26 gasoline stations* de Ed Ruscha (1963), también propone, igual que la secuencia del políptico *Samsara*, una mirada hacia los hábitos del denominado «turismo interior», prácticas de consumo paisajístico mayoritariamente de la población local, que a veces se superponen a las foráneas. Fuera de la exposición han quedado por motivos de espacio muchas imágenes que inciden en ese otro lado, el del *host*, algo esencial para tener una imagen completa. Me resulta interesante pensar cómo el prisma decolonial no puede basarse en una mera oposición donde los «colonos» vienen exclusivamente de afuera. Hay también una mirada hacia una colonialidad interna, un endocolonialismo en el que los locales asumen y a veces reabsorben y reinterpretan las formas de interacción turísticas.

VR Probablemente, entre los muchos matices de los que hablamos, la transfiguración de lo natural en algo perturbadoramente artificioso sería uno de los efectos más sugerentes en tus imágenes. En parte consigues esto a través series como *Muaré*, donde cambia el registro visual respecto al resto de la exposición con imágenes casi alucinatorias. Pero también, por medio de la carga semántica que proporciona la gran cantidad de citas encriptadas que contiene

tu obra, entre otras, la serie de estampas sublimes de las islas Canarias de 1971 que Gerhard Richter incluye bajo el mismo título en su *Atlas*, o el «cuadrado negro» como pilar del arte contemporáneo transformado en una escena de playa, como ocurre en la instalación *Sistemas trópicos*, donde el encuentro con esa cita de la historia resulta ser un sofisticado guiño de nuevo irónico. Además de la presencia de Thomas Demand o de Ed Ruscha, a los que mencionabas, otras referencias infiltradas en el discurso expositivo van estableciendo una especie de juego de pistas cruzadas, como esos cuadros que alguien ha pintado con aparente ingenuidad del retrato de Jean de Béthencourt en un interior que resulta ser el *hall* de la recepción de un hotel. Béthencourt sería quizá la figura del imaginario colonial canario más profundamente vinculada con esa lógica de dominación a la que parecen abocar los *Sistemas trópicos*, y del fenómeno de la conquista del territorio como acto de fundación institucional y confiscación de la soberanía. La referencia al conquistador aparece entre medias de una serie de imágenes de embarcaciones deportivas, pero también estableciendo asociaciones sutiles en las otras series que conforman esta sala.

Además, por lo que se refiere al turismo como asunto político y paisajístico, es cierto que tan importante como esa mirada exterior, sería, como sugieres, es la propia asunción local de las expectativas turísticas como forma de vida, y la idea de ese «turismo interior» que se conforma como autocolonialismo. Todo ello me parece que establece un conjunto de premisas que conectan con una estética que atraviesa muchas prácticas en relación con esta necesidad de confirmar expectativas que nos condicionan en los modos de vida y que transforman también el territorio. Este mismo principio permite establecer esas complicidades a las que aludías al principio entre otras formas de resistencia, como los ecofeminismos, y se pueden reconocer en una fórmula en la que el yacimiento arqueológico o la colada de lava que modifica la orografía y los límites de la isla van dando cuenta de esta identidad móvil e imposible de determinar. La propia materialidad geológica se vuelve líquida y deforma los mapas en el caso de las islas Canarias. Mientras tanto, en los mecanismos de legitimación de la industria turística está muy presente esa espera del avènement que trae la riqueza, una esperanza de las llegadas salvíficas y de una reparación económica que se instala como modelo de industria identitaria en el que

nosotros mismos ejercemos el papel esperado en el teatro de lo pintoresco. De forma equivalente, así lo esperamos de otros cuando cambiamos los papeles y nos convertimos en turistas nosotros mismos, como parte de una circularidad en la que descansar consiste en acarrear maletas y asumir largas esperas para acceder a un avión comercial. Todo ello se asienta sobre la base de una memoria enterrada o cosificada por la historia de esas fundaciones remotas o de aquellas conquistas sobre cuyas huellas construimos monumentos que no ocultan las atrocidades cometidas, como si fueran un mal necesario.

Por estas cuestiones me gustaría que comentáramos el montaje de la exposición, que tiene una semántica muy relevante. Mientras desarrollamos esta conversación estás inmersa en ese proceso que es particularmente delicado. En tu exposición conviven soportes, trasfondos, formatos y disposiciones de las series muy variadas que se conforman ellas mismas como archipiélagos significantes. Parece claro que en la distribución de las series hay una base secuencial. Algunas se organizan en forma de mosaico, otras tienen un carácter destacado por su formato y el soporte rígido en el que has montado la imagen, y otras se ordenan con claros vínculos temáticos en constelaciones, como los *Sistemas trópicos*, con ese espacio casi archivístico en el que las paredes negras sirven de trasfondo a unas vistas asociadas al cruce de referencias que mencionaba. Todo ello establece focos de construcción del relato museográfico en cada uno de los espacios del centro. Imagino que está siendo una tarea compleja.

TA Efectivamente, en las soluciones en sala no me he querido entregar a una sola fórmula, sino que tanteo y busco resultados diferentes. Trato de prestar atención como dices a los cuerpos fotográficos y al dispositivo museográfico, y ello me ayuda a no acomodarme ni a permitir que el ojo del visitante se habitúe, naturalice lo que ve o se conforme. Es un extrañar la naturaleza de la mirada, mediante una toma de conciencia constante sobre sus propios mecanismos de construcción. El juego creativo de formalizar y espacializar es para mí una respuesta compleja y a la vez sutil, que trata de resolver lo que me gusta llamar un «conflicto de comunicación»: cómo canalizar ese *ruido secreto*, esa idea compleja o intuición que subyace, y pugna por ser mediada bajo

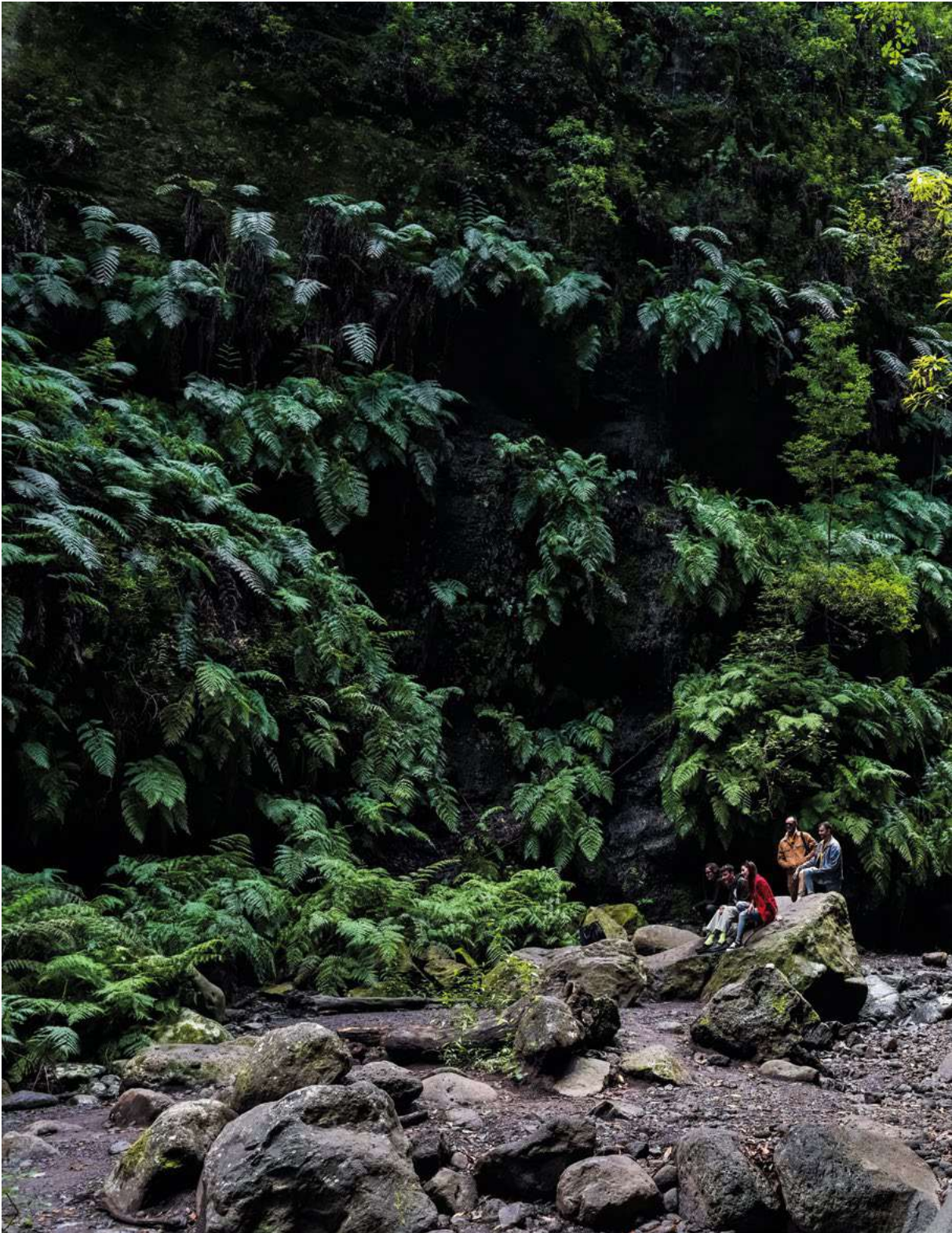
cualquier pieza o serie. Solo cuando la acabas de formalizar llegas a verla completamente. En el montaje, como bien has señalado, podría decirse que hay que decir tres «voces». Una, constituida por esos grandes cuadros únicos, imágenes-emblema de gran formato que asumen el fondo de ojo de la cultura paisajística europea y su herencia pictórica, resignificándola. Otro registro sería el de las retículas tipo políptico, en donde tal y como hemos venido hablando, desarrollo una multiplicación de cortes temporales en una fórmula de trabajo que remite a una herencia modernista y postmodernista, es decir, a una fotografía conceptual, que alude bien a la colección, el álbum o el archivo, o bien a la secuenciación. Y finalmente las «instalaciones fotográficas» como *Muaré* o los *Sistemas trópicos*, que funcionan como constelaciones o archipiélagos significantes, como has expresado, en las que las imágenes se hacen guiños y se responden. Este tipo de formalización produce una complejidad narrativa en la que el observador deviene editor. Así, si *Muaré* quiere ser una fórmula que resume a modo de cámara/habitación sinóptica la carga libidinal y la fantasía implícita en el turismo y en el viaje, y por otro lado los *Sistemas trópicos*, que has descrito maravillosamente, apuntan a una idea de pertenencia ligada a la tierra, a las violencias implícitas en los actos fundacionales de posesividad sobre los espacios. 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. Superpuesto al espesor geológico, como bien describes, tan presente en esta instalación, un espesor histórico que refleja las violencias soterradas, y sobre estas, despuntando, la capa de las apariencias cotidianas y la banalidad contingente de lo presente, a menudo como dices teñida de ironía, como aparece también teñida la casa tradicional canaria abandonada, con su teja inglesa, camuflada de verde para ocultar su cuerpo ruinoso de bloques ante un campo de golf de ensueño diseñado por Severiano Ballesteros, o como ese otro avatar del cuadrado negro que aparece en felpa, como toalla de playa.

VR El fenómeno de pisar suelos vírgenes, abrazar árboles milenarios o viajar aleatoriamente a destinos señalados por la esfera mediática como paraísos simbólicos, debería ser tratado como un síndrome del que pueden ocuparse las ciencias sociales.

También resulta ya indudable que sería el campo prioritario de la antropología y la etnografía contemporáneas, como ya anticipó McCannell. Pero esas disciplinas no son las únicas que permiten establecer diagnósticos y proponer calas interpretativas en un contexto demasiado próximo a las formas de vida actual que requieren una distancia crítica que, en muchos casos, el trabajo artístico propicia con tanta eficacia como las ciencias sociales. Creo que tu trabajo es una forma de aproximación etnográfica inmersa en ese giro comunitario del que hemos hablado, cuyo lenguaje son las imágenes y el montaje expositivo en el que se integran los soportes, y que aporta una lectura integral y radicada de esos ciclos entre el vacío y la multitud, entre la desposesión y la comunidad, que caracteriza el fenómeno del paisaje en el mundo actual. Gracias, Teresa, por una trayectoria tan coherente, por esta conversación y por el nuevo proyecto expositivo que tenemos la oportunidad de disfrutar.







*Kanarische Landschaften 11
Los Tilos, La Palma, 2024*





Kanarische Landschaften 12
Veintiséis vistas del bosque de Los Tilos, La Palma, 2024

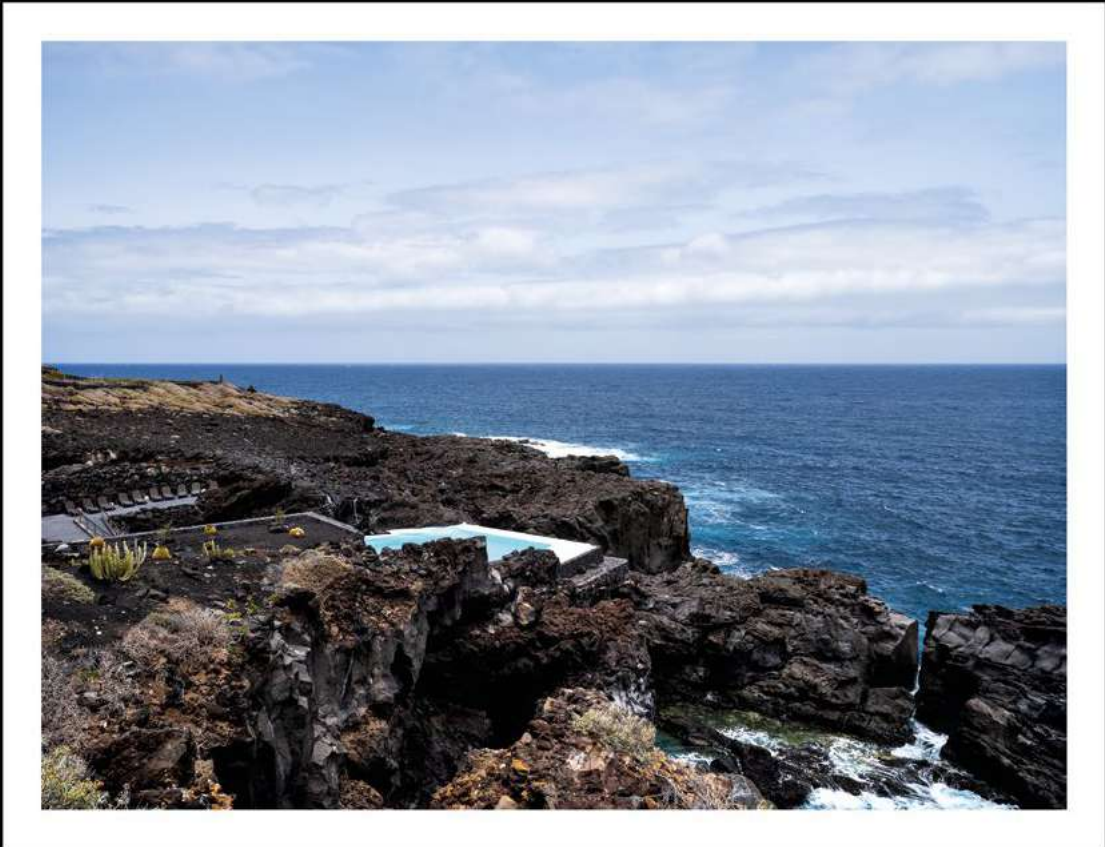




Sistemas trópicos







Sistemas trópicos, 2024
Buenavista del Norte, Tenerife



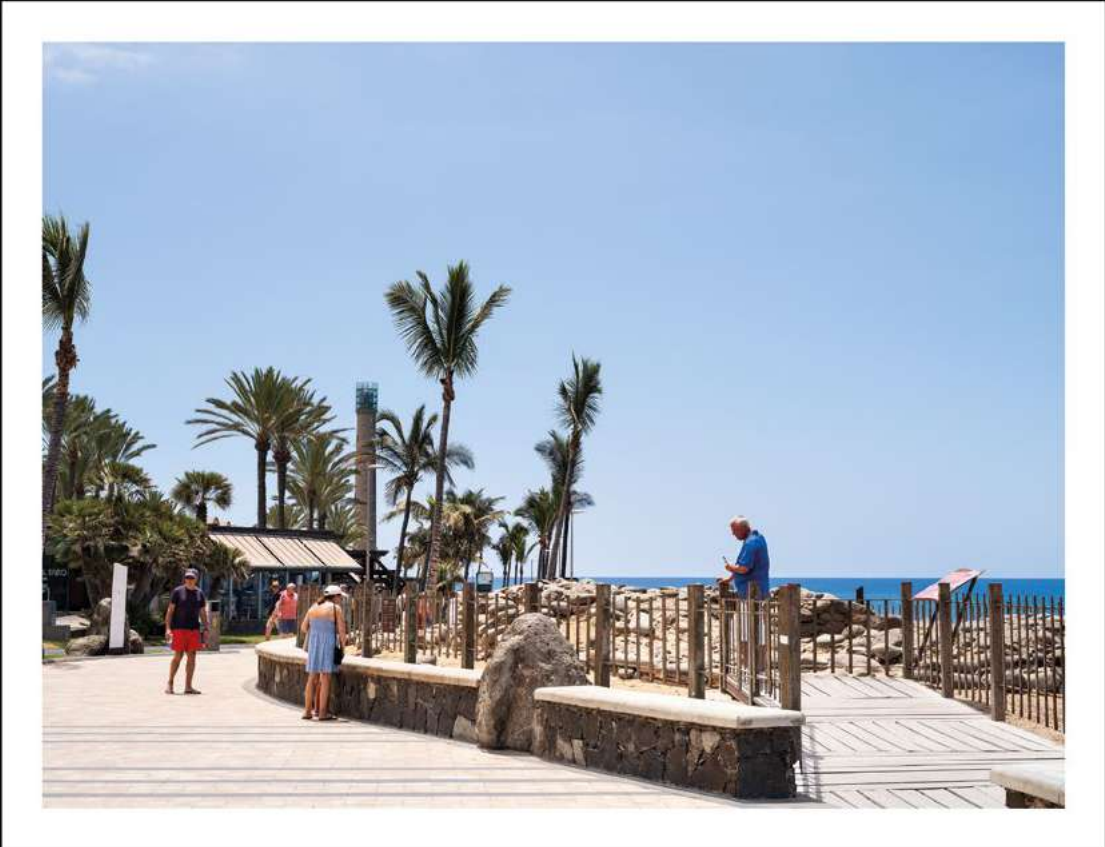


Sistemas trópicos, 2024
Islote de Lobos, Fuerteventura









Sistemas trópicos, 2024
Maspalomas, Gran Canaria







Emptiness and Multitude. On flows and communities of the habitable in the contemporary landscape

A conversation between Víctor del Río and Teresa Arozena

In defining the fundamental approach to Teresa Arozena's latest series, it is imperative to acknowledge the presence of programmatic irony, a device employed to examine the landscape that finds resonance with her prior research in post-documentary photography. The ironic undertones present in her work display a Schlegelian quality, characterised by a form of self-awareness that engages with the concept of landscape, thereby building layers of complexity into established traditions within the image (including historical assimilated Romanticism, contemporary dispossession, and documentary traditions). This critical approach effectively highlights the tourism's role as a catalyst for cultural and territorial transformation. I will not elaborate further on the potentially Schlegelian nature of Teresa Arozena's project, but the series demonstrate a strong understanding of photographic language, ideas of play and fragmentariness that are inherent to the medium, and the ways in which these ideas have been transformed in the twenty-first century. By reversing the tourist's gaze, a parodic version of her own idyll with the landscape is offered, as if the paradisiacal appearance with which she entered the space were revealed to be a facade. This is the irony to which I am referring.

In *Kanarische Landschaften*, this manifests itself by replicating the consequences in a landscape genre that is doubly disrupted, both from the political territorialisation of recreational spaces, which return a paradoxical image of their former essences, and from the very deconstruction of the documentary as a substrate of the photographic medium. The fact that successive and cumulative crises of the documentary fall on the landscape implies an elevation of the landscape's power as the agency of verisimilitude. This landscape is already prone to this transmutation, which, in Arozena's case, is linked to the pictorial tradition itself. This tradition is transparent as a background that is also ironised, although probably also revered in many of these images.

The expression of irony through the medium of the photographic image is a highly sophisticated undertaking. The images are characterised by their customary documentary quality and appear to be reflections of spontaneous events. However, they invert the conventional sense of the picturesque in relation to the island landscape. The region's main attraction is likely to be its tourism potential rather than its geology. The series that

make up *Kanarische Landschaften* suggest a perspective that is opposite to that taken by the typical tourist. It is as if the localised landscape awareness, rooted in the inhabitant's insular life, has returned the gaze to the visitor. This is as if the angle from which the tourist takes their snapshots for the memory has been turned around and returned, evidencing the emptiness of the need for leisure as a demand of contemporary societies. Once reversed, they are no longer considered to be spontaneous or sentimental individual memories, but rather become socially significant, thereby undermining the claim of unique experience with which they were taken countless times by different people from the other side.

Víctor de Río: In your initial approach to this project, you correctly identify the almost necessary link between tourist landscape and colonisation, both of which are understood as somewhat circular processes (one phenomenon leads to the other without our being able to determine a starting point), and which obviously have a more than obvious impact on the vernacular context from which you start. Tourism and coloniality appear as poles of a specific dialectic of the contemporary.

Teresa Arozena: Indeed, the connection is very clear. The postcolonial perspective appears to provide a comprehensive understanding of the underlying factors contributing to the epoch's symptomatology, including but not limited to class and gender struggles, as well as racism. A common thread among these tensions is their origin in a matrix of violence. Furthermore, it is imperative to acknowledge the environmental conflicts that arise in a profoundly extractivist model of capitalist economic exploitation. This model has a significant and detrimental impact on what has come to be referred to as territory, and what was previously understood as landscape. This model suggests a comprehensive integration of space and time. Tourism is a key component of this model, driving the travel and landscape industry. This industry was developed to meet the demands of leisure time, a concept that was invented by capitalism. In the colonial matrix of power, which manifests in various forms of violence, decolonial approaches aim to establish new relational processes for thinking and experiencing the world. This is the foundation of my photography. Firstly, the objective is to restore, through images, lost or occluded epistemic rights.

In this sense, when I address tourism as an unavoidable vector in the task of exercising landscape, as Rancière pointed out, I do so understanding it not as a mere leisure industry or a socio-economic phenomenon, but as MacCanell described it in the 1970s, assuming it as an encompassing sociological condition, as a form of ordering the world which, moreover, fully participates in the colonial DNA that has its origins in modernity.

VR The insularity of the Canary Islands operates as a landscape framework on both a symbolic and physical level, establishing a formal determination that constitutes the territory's cultural identity. In this respect, it appears to be an approach that is committed to the experience of the landscape and to living in it from the point of view of its habitability.

TA Indeed, the local experience is always of value as it is 'incarnated', i.e. it is situated knowledge which springs from its own context. As a professional who examines scars on the skin, I am interested in this subject. It is difficult to envisage a 'photographic journey' that does not involve extractivist consumption and falls into the trap of adopting a tourist paradigm.

Conversely, the Canary Islands have consistently served as a microcosm or synecdoche, functioning as a laboratory for interpreting global trends.

The archipelago experienced a surreal tourism standstill in 2020 because of the COVID-19 pandemic. The emptied spaces became ghostly, and we became aware on an epidermal level of the demographic pressure we usually suffer. This provisional suspension led us to consider the possibility of a decrease in tourism pressure on the islands. But the very opposite happened. The reactivation of the industry resulted in a significant increase in flights, visitors and structures, both in the Canary Islands and worldwide. This was particularly evident on the islands. The social tensions it has created are evident and legitimate, and they are increasing, from water crises to the destruction of the territory or the housing problem. While this situation may appear to be an unstoppable macro-phenomenon, it is crucial, given the fast-paced nature of our lives, to reflect on it continuously to reformulate it effectively. As Donna Haraway urges us: "Stay with the problem, do not abandon it." From my photography

I try to do that. In my professional opinion, artistic and photographic praxis should be understood as the exploration of the processes of relating things. The relationship is life.

VR This experience of the emptying of the landscape, of the territory without us, without inhabitants, as a phenomenon associated with the confinement of the global pandemic of COVID-19, seems to me decisive and a very relevant explanation of the mutation that we can all feel regarding the very idea of landscape. I believe there is a correlation between this, and an image derived from the colonising pattern that sustained the real estate bubble, which in turn generates a new metaphysical representation of the environment. It provides a striking and unvarnished depiction of our society, as depicted in these images. As if the eye had been trained to find that interstice between the void and the multitude, as a specifically contemporary and political dialectic. It also evokes your prior focus on street-level social movements, as exemplified by your investigations into demonstrators and marches through the *Parade* project of 2017 and the *Walking Portraits* of 2014. The series and the dispersed distribution of the human presence across different planes of the photographic frame, with their use of the rhetoric of modern painting, appear to be a constitutive feature of your work.

TA As you rightly point out, questions of people, masses or crowds continue to resonate in my work. In this new project, the concept is explored through a pictorial medium, adopting a nomadic form that avoids the potential stagnation associated with specific groups or masses. In the large-format compositions, the figure of the peasants emerges, often indistinguishable or transposed into the image of visitors or tourists, as you pointed out earlier. In this manner, we encounter encrypted quotations of images that are pervasive in our landscape background, such as the human groups depicted in the landscapes of Brueghel the Elder, alluded to, for example, in *Los Valles I and II*, where we observe a group of African migrants visiting the Ucanca Valley in Tenerife during the peak winter season, alongside a vernacular scene of collective recreation featuring tourists in the snow. In other scenes, allegorical elements reminiscent of the Baroque style emerge, as seen in the landscape with a scene by Claude Lorrain (as in *Una vista de Corralejos desde el Islote de*

Lobos, with its naiads present at sunset), or in Friedrich's Romantic style (*Una vista del Roque de los Muchachos*, where the cloud-walker seems to have multiplied in a parade of figures on their backs marching nowhere over the sublime void). In any event, this agency of bodies-landscapes is indispensable, even in the conception of works arranged in a grid (*Samsara, 26 views of the Bosque de Los Tilos*). This theatre of human actions is very much present in contemporary photography, especially through the pioneering work of Jeff Wall, as you mention in your essays 'Cuadernos del territorio' and 'Economía de las vistas' in *Políticas del Paisaje* (2023). In them, you also describe a kind of scorched earth, a symbolic desertification, which emerges in many of the scenarios presented in this project. Instead of succumbing to an aesthetic dramatisation of desolation, I am committed to recovering the forests of symbols that you referenced, quoting Baudelaire. The landscape is therefore approached as a stage that settles the public space, as a place to represent the network of intervals that stitch together the differences that found politics as a space of relation.

In this sense, it is important to go beyond the classic anthropological turn in photography to read these images. The concept of the collective refers to my images, which adopt a communitarian perspective, exploring the ways in which the common appears, rather than the human being. To do so, it explores the diverse ways in which this 'unconfessable, problematic community' takes shape. This 'people' emerges in the landscape of an instituted precariousness, but also through an incessant capacity for emergence, reinvention and agency, in its multiple, infinitely variable and permeable situations. This is understood as an unstable, reciprocal, nomadic, potential commonality, which is not part of any stable category and of no duration.

VR From shared perspectives, I find the ironic visions of your photographs of golf courses particularly revealing. These perspectives allow us to consider the perfect landscape that is installed in the tourist imagination. In these areas, we observe remnants of woodlands and seemingly unspoiled terrain, interspersed with these diminutive sporting havens. The topography is subtly imbued with the presence of golfers or secluded walkers, suggesting a delicate balance between the clandestine nature of the photographic documentation and the

constructed nature of the oasis itself, which has been developed for industrial exploitation. We find something analogous and coherent with this gaze in the dune landscapes, in the irony not only of the oasis but also of the desert itself or its most common iconography, in groups of scattered people wandering through what might seem to be a fragment of sublime nature, now converted into a landscape simulation that is unappealable, but with an almost comical charge implicit in the mere recording of events, on the other hand, as frequent as this industry demands. The dune landscape itself is reclaimed as an essence, converted into an image that is frequently used to represent the Canary-Islands identity.

TA Your concept of the ideal landscape aligns seamlessly with the series you referenced, particularly the fiction of the natural environment discussed in *Políticas del Paisaje* (2023). In this work, you analyse the facticity we observe in such 'enclaves', self-sufficient settings that adhere to a predetermined visual pattern. In all these works, of course, the irony you point out is essential. I confess that I practice it naturally, it's almost as if I couldn't do it any other way, as if the Romantic legacy is subtly and completely integrated, culturally assimilated, as you said at the beginning. In addition to Schlegelian romantic irony, I have always found Duchampian irony of affirmation to be of great importance. This is due to its ability to disrupt conventions while simultaneously creating a paralogical suspension. This is achieved by a formula that contests but does not deny or affirm.

The furtive planes that you highlight constitute a rhetorical device that is important to me and that forms an essential part of many of the visual constructions that I propose. The *Greens* series is a notable example of this, as it subtly alludes to a collector's impulse for depictions of golf courses. These verdant oases, extrapolated from a deeply colonial pattern, proliferate in unconventional settings such as deserts or lava flows.

However, when considering the furtive, I am reminded of the golf courses depicted in the diptych entitled *Suberfugio Perimetral*. One of the names under consideration for this project was *Repoussoir*, a term that makes a clear pictorial reference to the popular device used by Mannerist and Baroque artists. This technique involved placing the edge of the composition between

brackets by placing a figure (sometimes a character and often a tree) in the foreground to direct the viewer's eye towards the interior of the composition, thereby emphasising the diorama, scene or stage structure of any representational process. This was a simple perimetral subterfuge, a simple effect of depth, which gave birth to the subjective plane, and which would later be fully developed by the Romantics: an invitation to penetrate the image, an appeal to the perception and to the necessary immersion in the scene.

In the way I make use of it, there is a deliberate displacement whereby this technical resource of the *repoussoir* acquires a strong sense of irony. This hunting matrix of the documentary, of which I have often heard you speak, is here taken almost to the point of caricature through a pose of stealth and ambush. In this project, the use of artifice in many of the compositions functions as a trope for the notion of frame that underlies any scopic regime and is part of any narrative. This is how you begin your book *Políticas del paisaje*, if I remember correctly, in the second essay, dissecting this notion of the frame as an obligatory boundary for the landscape turned into an object.

But it is also a kind of confirmation for me. As I walked through the spaces while taking photographs for the project, I constantly encountered exclusion zones, enclosures or enclosing devices to mark limits and boundaries in the spaces. I was particularly impressed by the barbed wire fences, an image so typical of the iconography of war, which marked the edges of the golf courses. Fences, walls; anyway, they were all frames separating perfect landscapes from ordinary textures and vice versa. Frames that had to be lengthened by stealth.

VR It is accurate to state that the *repoussoir* technique is a primarily visual strategy. This is intriguing because it presents a scene in a manner that is both contrived and spontaneous. Photography is an invaluable asset in this regard. Furthermore, while it is a trope in the figurative arts, it is also an essential part of the landscape as configured by our own traces of habitability. This is because demarcations are signs that are fully integrated into the landscape, and fences, paths, boundaries, roads and all the other mechanisms of territorialisation are constructing this legible structure from within. *Subterfugio Perimetra* is, in my opinion, an apt descriptor of

this intricate relationship between the seemingly open landscape, which serves as a visual liberation, and the territory, which functions as a political delineation of space. This is all part of the linguistic construction of the landscape as a collection of signposts, and with the narrative power that is, in fact, contained in the frame. In this manner, the depth serves as an indicator of an underlying journey into the background of the image through its planes, both geometric and symbolic. This technique is employed in several of these images.

With regard to the landscape's linguistic dimension in your project, as evidenced by the titles (e.g. *Greens llamas a los campos de golf*) and the signs of dismantling and the trappings of the tourist service, this aspect, as opposed to the aesthetics of stacking (which Gursky used, for example, in his version of the Canarian landscape), is, from the Germanic viewpoint presented in the exhibition title, in my opinion, much more oblique and appropriate to the context you are analysing. In this location, the stacks are horizontal, discontinuous and irregular. The accumulation of collapsed hammocks, exhausted after use and exposure to the sun, generates a laminated landscape that links with this industry's modular architecture. In my professional opinion, these resources appear to be a game that particularly intensifies the axis of complicity that you propose. They also have a bearing on the photographic language from which you start.

TA If I understand correctly, you are referring to *Rituales del descanso II*, in which the furtive subterfuge of the *repoussoir* is combined with a dismantling of the scene by putting the stage machinery on display. Gursky's allusion to repetition and stacking is, of course, irrefutable. However, I believe that the imprint of Thomas Demand and his realistic depictions of cardboard and scenery were also very evident in the process of generating this image. In the polyptych *Et in Arcadia ego*, the interconnection of the working class and the machine is also evident. In this case, the process of serial repetition is evident in the temporal cut of the instant, which unfolds as the stacking of a duration, as also occurs in *Veintiséis vistas del bosque de Los Tilos, La Palma*. The latter, in addition to making explicit reference to the genealogy of conceptual photography and its inaugural moment in Ed Ruscha's *26 gasoline stations* (1963), also proposes, like the sequence of the *Samsara* polyptych, a look at the habits of so-called 'inland tourism', practices

of landscape consumption, mostly of the local population, which sometimes overlap with those of outsiders. Due to limitations in the available space, the exhibition has been curated to exclude images that focus on the host, an aspect that is crucial for a comprehensive representation. It is interesting to consider that the decolonial prism cannot be based on a simple opposition where the 'settlers' are viewed as coming exclusively from outside. It also looks at an internal coloniality, an endocolonialism, in which locals adopt tourist forms of interaction and sometimes reabsorb and reinterpret them.

VR Among the myriads of nuances that have been discussed, the transfiguration of the natural into something disturbingly artificial would be one of the most suggestive effects in your images. This is achieved in part through series such as *Muaré*, in which the visual register is altered with respect to the rest of the exhibition using images that evoke a hallucinatory quality. Moreover, the series of sublime prints of the Canary Islands from 1971 that Gerhard Richter includes under the same title in his *Atlas*, or the 'black square' as a pillar of contemporary art transformed into a beach scene, as occurs in the installation *Sistemas trópicos*, is imbued with a semantic charge derived from the large number of encrypted quotations in the artist's oeuvre. The encounter with this quotation from history thus functions as a sophisticated wink of irony. In addition to the presence of Thomas Demand or Ed Ruscha, as previously mentioned, other references infiltrated the exhibition discourse, establishing a kind of game of crossed clues. This can be illustrated by the presence of a portrait of Jean de Béthencourt painted in an apparent style of naivety, which is within an interior that turns out to be the reception hall of a hotel. Béthencourt is arguably the most prominent figure in the Canarian colonial imaginary associated with the logic of domination that the tropical systems appear to engender, and the phenomenon of the conquest of the territory as an act of institutional foundation and seizure of sovereignty. The allusion to the conquistador is situated amidst a series of images depicting sports boats, thereby establishing subtle associations with the other series that comprise this room.

Furthermore, in terms of tourism as a political and landscape issue, it is accurate to assert, as you propose, that the local assumption of tourist expectations as a way of life, and the concept

of this 'internal tourism' that manifests as self-colonialism, are equally significant to this external perspective. This phenomenon can be understood as a set of premises that are interconnected by an aesthetic that is prevalent in numerous practices concerning this need to validate expectations that shape our ways of life and transform the territory. This same principle facilitates the establishment of the complicities previously referenced, including those observed among other forms of resistance, such as ecofeminism. These complicities can be recognised in a formula in which the archaeological site or the lava flow that modifies the orography and the limits of the island provide evidence of this mobile and impossible-to-determine identity. In the case of the Canary Islands, the geological materiality itself becomes fluid and deforms the maps. Concurrently, within the mechanisms of legitimisation of the tourist industry, this expectation of the compromise that engenders wealth is pervasive, as is the hope of salvific arrivals and of an economic reparation that is established as a model of an identity industry in which we ourselves play the expected role in the theatre of the picturesque. Equally, we expect the same of others when we turn the tables and become tourists ourselves, as part of a circularity in which rest consists of carrying suitcases and enduring long waits for access to commercial aircraft. All this is based on a memory buried or reified by the history of those distant foundations or those conquests in whose footsteps we build monuments that do not hide the atrocities committed as if they were a necessary evil.

For these reasons, I would like us to comment on the mounting of the exhibition, which has very relevant semantics.

As this conversation unfolds, you will be immersed in that process, which is particularly delicate. In the exhibition under consideration, the supports, backgrounds, formats and arrangements of the highly varied series coexist to form significant archipelagos. Evidently, the distribution of the series appears to be governed by a sequential basis. Some are organised in a mosaic-like manner, others have a striking character because of their format and the rigid support on which the image is mounted, and others are arranged in constellations with clear thematic connections, such as the *Sistemas trópicos*, with that almost archival space in which the black walls serve as a backdrop to the views associated with the cross-references I mentioned. All the above establishes the focal points for the construction of the museographic

narrative in each of the centre's spaces. I anticipate that this is going to be a complex task.

TA Indeed, I have not been inclined to adopt a single formula for my solutions in the hall. Rather, I endeavour to explore a variety of outcomes. I endeavour to pay close attention to the photographic bodies and the museographic device, as you have suggested, to avoid accommodating myself or allowing the visitor's eye to become habituated to what it sees. I want to ensure that it does not conform to it. It is an estrangement of the gaze's nature, through a constant awareness of its own construction mechanisms. Formalising and spatialising is, in my opinion, a complex yet subtle response, intended to resolve what I term a 'communication conflict': the conveyance of that elusive noise, that complex concept or intuition that lies beneath and struggles to be mediated under any piece or series. It is only when the process is formalised that the full picture becomes apparent. As you correctly identified, the montage could be interpreted as expressing three distinct 'voices'. The first group consists of large single paintings and large-format emblem images. These take on the backdrop of European landscape culture and its pictorial heritage, giving it a new meaning. Another register would be that of the polyptych-like grids, where, as we have been talking about, I develop a multiplication of temporal cuts in a working formula that refers to a modernist and postmodernist heritage, to a conceptual photography, which alludes either to the collection, the album or the archive, or to sequencing. Finally, the 'photographic installations' such as *Muaré* or the *Sistemas trópicos* function as constellations or significant archipelagos, as you have expressed, in which the images wink at each other and respond to each other. This kind of formalisation produces a narrative complexity in which the observer becomes the editor. Therefore, if *Muaré* is intended to be a formula that summarises the libidinal charge and fantasy implicit in tourism and travel in the form of a synoptic camera/room, and on the other hand, the Tropic Systems, which you have described beautifully, point to an idea of belonging linked to the land, to the violence implicit in the foundational acts of possessiveness over spaces. When I created them, I saw enlarged and isolated pages of a kind of potential photographic album that tried to record the temporal thickness of the places. As you have described so well,

the installation incorporates a historical thickness that reflects the buried violence, superimposed on the geological thickness. On top of this, there is a layer of everyday appearances and the contingent banality of the present, often tinged with irony, as you also mention. This is exemplified by the abandoned traditional Canarian house, with its English tile roof, which is camouflaged in green to hide its ruinous body of blocks in front of a dream golf course designed by Severiano Ballesteros. Similarly, the black square that appears in plush, like a beach towel, also appears tinged with irony.

VR The phenomenon of exploring unspoilt terrain, embracing ancient trees or randomly travelling to locations promoted by the media as symbolic paradises should be approached as a syndrome that can be addressed by the social sciences. It is already the priority field of contemporary anthropology and ethnography, as McCanell anticipated. However, these disciplines are not the only ones that allow us to establish diagnoses and propose interpretative insights in a context that is too close to current ways of life. In such cases, artistic work can provide a critical distance that is as effective as that provided by the social sciences. I believe that your work represents a form of ethnographic approach that is aligned with the current focus on community, using images and exhibition montages to provide a comprehensive and contextual understanding of the relationship between emptiness and multitude, dispossession and community, which are key characteristics of the contemporary landscape. I would like to express my gratitude to Teresa for her consistent approach, for this discussion, and for the new exhibition project that we have the privilege to experience.









Repoussoir
Costa del Silencio, Tenerife, 2024







La memoria del *resort*

Yaiza Hernández Velázquez

El paisaje del *resort* es un palimpsesto. A primera vista se presenta como una superficie cuidadosamente diseñada que reaparece por todo el planeta, recombina los mismos elementos sin demasiadas variaciones. Solo hace falta visitar alguna de las plataformas digitales que ofrecen «escapadas al sol» para ver el mismo paisaje una y otra vez. Pero bajo las palmeras, la arena, el mar, las piscinas, las sombrillas, las hamacas y las fachadas blancas quedan los restos de otras historias, las historias que sucedieron antes del turismo y las historias que fueron desplazadas por este.

No existe aún una historia del turismo que dé cuenta de su enorme capacidad de terraformación, de hacer paisaje, de transformar radicalmente el territorio y determinar su futuro. Distribuida como está por toda la Tierra, con una cadena de suministro fragmentada y discontinua, la industria turística parece exceder cualquier intento de analizarla en su conjunto. Para enfocar más nítidamente quizás sea mejor entonces no hablar de turismo, sino de los *resorts* de sol y playa que se concentran en el Sur Global. Pero, aun así, es posible que la manera más fácil de reconocer su enorme escala y alcance sea atender a la similitud de las respuestas locales que provoca: la impaciencia, la decepción y la rabia que explotan en todos esos lugares que tienen en común ser destinos de ensueño: Hawái, Cancún, Canarias... Un coro del desencanto que apunta a algo más que a una rabia compartida.¹

Las historias del *resort* suelen remontarse a las aguas termales del imperio romano o a los balnearios europeos del siglo XIX,² pero cuando hablamos de *resorts* aquí lo hacemos de una infraestructura con raíces mucho más recientes. El *resort*, como forma específica de enclave urbanístico y arreglo infraestructural que tuvo su momento de expansión durante los años 60 y 70 del pasado siglo, cuando el turismo se presentó como una ruta rápida de emancipación económica para toda una serie de países en proceso

- 1 Como recuerda Vernadette Vicuña González, en un bello texto sobre Jamaica Kincaid y Haunani-Kay Trask, la rabia puede sostenerse junto a la esperanza, puede resultar esclarecedora, servir para «cambiar las perspectivas, para resistir, pero también para generar relaciones afectivas e imaginarios que ofrezcan alternativas a la degradación cultural, social y medioambiental que produce la industria ‘sin chimeneas’ del turismo». Véase, «On the Rage of Women from Small Places» en *Tourism Geopolitics Assemblages of Infrastructure, Affect, and Imagination*, M. Mostafanezhad, M. Córdoba Azcárate y R. Norum (eds.), University of Arizona Press, 2021, pp. 414-423, p. 421, traducción de la autora.
- 2 Véase, por ejemplo, Peter Murphy, *The Business of Resort Management*, Routledge, 2017, capítulo 1.

de descolonización. En aquel momento, el turismo podía aún resultar creíble como alternativa a la dependencia, ofreciendo una estrategia económica preferible a mantener los arreglos económicos de la época colonial. Las Naciones Unidas jugarían un papel central en la producción de programas de «desarrollo» económico. Dentro de estos el turismo se presentaba como una fórmula que permitiría obtener rápidamente cuantiosos retornos a cambio de inversiones iniciales relativamente modestas³. Se trataba no solo de aprovechar al máximo los recursos naturales existentes (la playa, el sol, las palmeras...) sino también de proporcionar los incentivos económicos necesarios para identificar y preservar el patrimonio cultural, un proceso mediante el cual, casi siempre, el patrimonio cultural popular o indígena fue, o bien minusvalorado, o patrimonializado al tiempo que se apropiaba⁴.

De esta época data ONU Turismo, establecida en 1970 como única representación permanente de una industria global en las Naciones Unidas, un dato que da cuenta de su ineludible carácter geopolítico⁵. Hoy en día ONU Turismo continúa defendiendo la importancia central del turismo para cumplir con los diecisiete Objetivos de Desarrollo Sostenible propuestos por la ONU y alimentando la peculiar noción del turismo como «derecho»⁶. Estas dos ideas, la de una forma de ocio extravagantemente organizada como derecho, y la de una industria responsable, aproximadamente, del 8% de emisiones globales como ruta a un

3 Sobre las campañas de desarrollo a través del turismo impulsadas por las Naciones Unidas a partir de los 60, véase Marie Huber, «Creating Destinations for a Better Tomorrow: UN Development Aid for Cultural Tourism in the 1960s», *Journal of Contemporary History*, 57:2, 2022, pp. 317-340.

4 Sobre la continuidad de estos procesos en la actualidad, véase, por ejemplo C. Maldonado «Turismo y Comunidades Indígenas. Impactos, pautas para autoevaluación y códigos de conducta», REDTURS, International Labour Organisation, 2006 y, más recientemente, B. S. R. Grimwood *et al.* (eds.), Special Issue: Unsettling Geographies of Tourism, *Tourism Geographies*, vol. 26, issue 6, 2024.

5 ONU Turismo (anteriormente conocida como la Organización Mundial para el Turismo) se estableció sobre la base de la International Union of Travel Organizations fundada en 1946, cuyo propósito era encargarse de supervisar la regulación de visas y pasaportes. Esta historia hace aún más paradójica la idea de que el turismo se presente como un derecho solo una vez que las restricciones a la movilidad se han solidificado.

6 Respecto a la relación del turismo y los 17 objetivos de desarrollo sostenible, véase la Chengdu Declaration on 'Tourism and the Sustainable Development Goals', <https://www.e-unwto.org/doi/abs/10.18111/unwtogad.2017.1.g51w645001604506> [consultado 30 de octubre 2024]. Un buen repaso a los problemas de esta idea aparece en Jordi Gascón, «Tourism as a right: a 'frivolous claim' against degrowth?», *Journal of Sustainable Tourism*, 27 (12), pp. 1825-1838, 2019.

futuro sostenible,⁷ resultan profundamente contraintuitivas, pero esto no ha sido óbice para que sean adoptadas por gobiernos y autoridades locales con machacona insistencia. Esto ha permitido que la industria turística se presente como irrenunciable en el presente y como única salvaguarda del futuro. Matilde Córdoba Azcárate ha descrito magistralmente la forma en la que el turismo produce una geografía depredadora y pegajosa, pegajosa porque impide cualquier otro futuro, reforzando un *statu quo* que «naturaliza procesos de extracción —de la tierra, de recursos, del trabajo y la cultura— y atrapa a la gente en situaciones contradictorias en las que la depredación parece ser la única forma de avanzar».⁸

Esta política de desarrollo desencadenaría uno de los mayores procesos históricos de transferencia de propiedad de la tierra, en ocasiones recurriendo a la coerción, pero casi siempre delegando en la violencia económica su más eficaz forma de implementación. Desde un primer momento, el turismo serviría como motor de una empresa de desposesión, desplazamiento de poblaciones y extractivismo a escala planetaria; una empresa que, a pesar de las variaciones locales, ha seguido un patrón reconocible⁹. Por lo general, la identificación de un territorio como posible *resort* resulta en su zonificación. En este sentido, vale la pena recordar que la historia de las zonas de excepción económica (SEZ) está íntimamente ligada a la historia del *resort* con el que frecuentemente se solapa. No solo ambos datan del mismo periodo, sino que estuvieron ligados a idénticos objetivos, ya que tanto el *resort* como la zona debían servir para arrancar las economías de países «en vías de desarrollo»¹⁰. La zonificación del *resort* a menudo ha necesitado de medidas adicionales de seguridad mediante presencia policial o militar, eliminando trabas legales a su explotación, ofreciendo incentivos fiscales a inversores, justificando la inversión estatal

7 M. Lenzen, YY. Sun, et al. «The carbon footprint of global tourism», *Nature Climate Change* 8, pp. 522-528, 2018, <https://doi.org/10.1038/s41558-018-0141-x> [consultado 30 de octubre 2024].

8 Matilde Córdoba Azcárate, *Stuck with Tourism Space, Labour and Power in Contemporary Yucatán*, University of California Press, 2020, p. 12, traducción de la autora.

9 Aunque estos procesos se han analizado a nivel local en numerosas ocasiones, queda mucho por escribir sobre la historia global de éstos. Una primera e importante aportación aparece en Andreas Neef, *Tourism, Land Grabs and Displacement Industry*, Routledge, 2021.

10 En un primer momento, las zonas de excepción económica serían también promovida por las Naciones Unidas mediante ONUDI, la Organización de las Naciones Unidas para el Desarrollo Industrial. Al respecto véase el capítulo «Zone» de Keller Easterling, *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space*, Verso, 2014.



en infraestructuras necesarias para el propio *resort* y limitando (o prohibiendo) otros posibles usos del territorio. Y, aun así, a menudo no ha sido suficiente, la corrupción de autoridades locales y nacionales se ha vuelto endémica en las regiones en las que el turismo es el principal motor económico. La literatura sobre turismo —la mayoría de la cual sigue orientada a allanarle el camino a la industria— llegó a considerar en sus inicios a la corrupción beneficiosa para el desarrollo¹¹. Pero la zona hace más que promover un modelo económico particular, también sirve para prohibir o limitar otros posibles usos del territorio. Las playas de baño ya no servirán para la pesca, el parque nacional ya no servirá para el pastoreo, y el campo de golf ya no servirá para nada más.

Seguramente no sea necesario aclarar que esta empresa continúa hasta nuestros días, el acaparamiento de tierras no solo no se ha detenido, sino que se ha intensificado y expandido más allá de los *resorts* históricos. Las crisis periódicas y concatenadas (financieras, climáticas, sanitarias...) han servido como duro recordatorio de la incapacidad del turismo para salvar a las poblaciones locales de la dependencia, en particular, la crisis del COVID-19. Pero estas crisis también han servido como una ocasión para comprar a precios de saldo¹². La primera ola de acaparamiento por parte de las élites locales ha sido gradualmente desplazada por la penetración de corporaciones transnacionales que se encargaron ya de promover el libre comercio y la competitividad internacional a costa de la salud democrática, el medio ambiente y las condiciones de los trabajadores en los destinos que controlaban¹³. Pero los años post-COVID han estado marcados por una financiarización de la industria turística cada vez más pronunciada.

11 El argumento clásico en este sentido sería propuesto por Nathaniel H. Leff en «Economic development through bureaucratic corruption», *American Behavioral Scientist*, 8(3), pp. 8-14, 1964.

12 A partir de la crisis financiera del 2007 el acaparamiento de tierras y recursos naturales sólo ha ido en aumento, lo que se ha dado a llamar la «Global Land Grab», una carrera motivada por la inflación de precios de alimentos y combustibles, las demandas de «tierras raras» para la transición energética o, incluso, la compensación de carbono. Un buen recuento de este fenómeno se ofrece en W. W. Wolford, et al., «Global land deals: what has been done, what has changed, and what's next?», *The Journal of Peasant Studies*, pp. 1-38, 2024.

13 Aquí utilizo el término «corporación transnacional» en el sentido esbozado por Leslie Sklair en *The Transnational Capitalist Class*, Wiley-Blackwell, 2000.



Rituales de la espera II
Las Américas, Tenerife, 2024











1. **Project Overview**
 2. **Key Milestones**
 3. **Future Outlook**





Los fondos de inversión —que en lugares como España dominan hoy el mercado inmobiliario y hotelero— han intensificado la rapacidad de la industria hasta tal punto que, en palabras de Raoul Bianchi y Claudio Milano, el turismo en la época de su financiarización se rige por un régimen de «acumulación por extinción»¹⁴.

La turistificación, definida como «un crecimiento tal de las actividades turísticas, bajo la hegemonía del capital, que hace que toda la vida económica y social se vea subordinada a estas, desplazando otras necesidades y usos»¹⁵, ya no es exclusiva de los *resorts*, sino que ha migrado al norte, donde aquellos que antaño se identificaban como turistas, deben actuar ahora de «anfitriones». A medida que se expande hacia el norte, el *resort* se convierte en perfecto ejemplo de bumerán imperial, haciendo servir un capitalismo de plataforma cuya razón de ser es facilitar el extractivismo para abrirse paso por geografías en las que su presencia hasta ahora había sido marginal, como los centros urbanos europeos. Ya no hay país, ni barrio, que sea inmune a la turistificación. Airbnb o Booking.com no discriminan entre casitas en la playa, barriadas obreras, polígonos industriales o territorios ocupados¹⁶. Dispositivos como Tripadvisor han facilitado una forma de navegar el espacio urbano cotidiano cuyo precedente más directo es la guía turística. Por un lado, esto significa que cada vez más la relación con nuestro entorno más cercano se aborda como si estuviéramos a punto de aventurarnos en un territorio desconocido, por mediación de una «tecnología geo-pastoral» que utiliza un sistema comercial de puntuaciones *online* para trazar una cartografía de zonas seguras, limpias, pintorescas...¹⁷ Por un lado, esta cartografía se impone sobre la experiencia directa, que ahora se presenta como un riesgo innecesario («¡ojalá hubiera leído las

14 Según los autores, se trata de un régimen «caracterizado por la ambición de mercantilizar cada aspecto de la vida, sin tener en cuenta las consecuencias para la supervivencia humana», véase Bianchi, Raoul, y Claudio Milano. 2024. «Policrisis y Metamorfosis del Capitalismo Turístico», *PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 22 (2), pp. 217-30, p. 220. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2024.22.014> [consultado 30 de octubre 2024].

15 Ernest Cañada, Clémentine Marie dit Chirof e Ivan Murray (eds.), *El Malestar en la Turistificación*, Icaria, 2023, p. 7.

16 La ONG European Legal Support Centre ha llevado a juicio a Booking.com por servir para el lavado de beneficios derivados de crímenes de guerra israelíes en Palestina. Booking.com continúa ofreciendo alojamiento en territorios ocupados en Palestina, véase <https://elsc.support/news/booking-com-sued-for-laundering-profits-from-israeli-war-crimes-in-palestine> [consultado el 20 octubre 2024].

17 Kath Bassett, «Trip Advisor as a 'geo-pastoral' technology», *Tourism Geographies*, vol. 26, 4, 2024, <https://doi.org/10.1080/14616688.2023.2275734> [consultado 30 de octubre 2024]



reseñas!»). Por otro, sirve para reforzar las fronteras afectivas entre vecindarios, unas fronteras que, las más de las veces, se establecen sobre líneas de clase y de raza.

Es realmente sorprendente que, en un momento en el que las promesas de desarrollo han perdido toda credibilidad y el calentamiento global hace incompatible el mantenimiento de la actual industria turística con el futuro de la vida, el *resort* —lejos de desaparecer— se esté expandiendo. Los mismos fondos de inversión que costean la reconstrucción de los *resorts* azotados cada vez con más frecuencia por fenómenos naturales extremos, emiten bonos financieros de catástrofe (*catastrophe bonds*) para hacer frente a las pérdidas causadas por el cambio climático. La industria es consciente de la naturaleza extremadamente cortotermista de este círculo infernal en un momento en el que se vuelve imposible asegurar al mundo¹⁸. A medio plazo, la industria se prepara ya para resituarse su centro de gravedad lejos de las regiones del sur —donde hoy está más extendida y donde la dependencia se ha intensificado durante más de medio siglo— migrando al norte en busca de zonas más templadas. Escribiendo sobre esta tendencia, un reportero del *Financial Times* dice: «Los cambios en el mapa de las vacaciones serán traumáticos. Las mayores víctimas serán los millones de trabajadores del turismo en países pobres y las familias que dependen de ellos. Pero esta convulsión será solo un entrenamiento para los desplazamientos más fundamentales que vendrán después».¹⁹

Frente a la expectativa creciente de un capitalismo que abandona progresivamente cualquier pretensión de democracia, el hotel de lujo —con numerosos trabajadores hiperexplotados atendiendo a un reducido número de huéspedes— se vuelve prefigurativo. Quizás no debiera sorprendernos que el *resort* sirviera de inspiración a ese «sueño de un mundo sin democracia» que se insinúa ya como el horizonte de la era neoliberal. Quinn Slobodian ofrece un fascinante relato respecto a cómo Spencer

18 Ian Smith, «The Uninsurable World: Rethinking how to cover for climate change», *Financial Times*, August 12, 2024, <https://www.ft.com/content/272fac7a-9d8f-4afe-a489-0ea6b5837ee5> [consultado 30 octubre 2024]. Sobre los bonos catástrofe, véase Razmig Keucheyan, «Insuring Climate Change: New Risks and the Financialization of Nature», *Development and Change*, 49, 2, marzo 2018, pp. 484-501.

19 Simon Kuper, «How Will Climate Change Affect the Holiday Map?», *Financial Times*, 29 junio 2023, <https://www.ft.com/content/b9addb71-c489-4f23-856a-6edb3e8b8d06>, traducción de la autora [consultado el 30 de octubre de 2024].

Heath y su nieto Spencer MacCallum encontrarían en los resorts estadounidenses de mediados del siglo veinte (con agua, electricidad, seguridad y entretenimiento autogestionados) un modelo desde el que concebir comunidades libertarias basadas en el comercio y la ausencia de control estatal²⁰. MacCallum teorizaría y ayudaría a generar prototipos de dichas comunidades escribiendo los estatutos fundacionales de la operación *Atlantis*, un proyecto para crear una micronación de inspiración Randiana financiado por el magnate farmacéutico Werner K. Stiefel en los años sesenta. El objetivo era producir una comunidad que se regulara por normas contractuales, en lugar de vínculos familiares o políticos; el modelo explícito sería el de «un hotel bien gestionado». De hecho, Stiefel invitaría a libertarios de todo el mundo a «inmigrar» al Motel Sawyerkill de Nueva York, primera sede de la comunidad de *Atlantis* que proporcionaba un entorno cómodo desde el que ensayar lo que debería haber sido su destino final: una nación flotante a buen recaudo de la jurisdicción fiscal y legal de Estados Unidos ²¹.

La atención que ha recibido recientemente el proyecto *Atlantis* tiene sentido cuando lo entendemos como precedente de una multitud de proyectos libertarios contemporáneos que se diferencian de esas micronaciones más tempranas por el hecho de que están contruidos no solo como refugios fiscales, sino también climáticos, anticipando como inevitable el colapso social y medioambiental²². Fundado por Patri Friedman, nieto de Milton Friedman, y financiado entre otros por Paul Thiel, The Seasteading Institute, cuyo objetivo declarado es fundar «comunidades *start-up*» flotantes regidas por software en lugar de leyes, seguramente sea la más famosa de las iniciativas contemporáneas, aunque está lejos de ser la única. Pero, además, no todas pretenden ser comunidades flotantes, la mayoría se proyecta sobre tierra comprada, comprando también la soberanía cuando sea posible. Incluso si prefieren autodenominarse como «anarcocapitalistas» el sentido de estos proyectos se dirige hacia lo que Slobodian tilda de «colonialismo de

20 Quinn Slobodian, *Crack-up Capitalism. Market Radicals and the Dream of a World Without Democracy*, Penguin Books, 2023 especialmente el capítulo 8.

21 Sobre la historia de la operación *Atlantis*, véase Isabelle Simpson, «Operation Atlantis. A case-study in libertarian island micronationality» en *Shima. The International Journal of Research into Island Cultures*, v. 10, n. 2, 2016, pp. 18-35; es Simpson quien ofrece el símil del hotel bien gestionado, p. 24.

22 Al respecto, véase el fascinante recuento que ofrece Douglas Rushkoff en *Survival of the Richest: Escape Fantasies of the Tech Billionaires*, W.W. Norton, 2022.

Silicon Valley»²³, el poder orgulloso de hacer lo que se quiera en las tierras de otros. Muchos de estos proyectos se justifican en base a las nebulosas teorías TESCREAL (nebulosas, aunque claramente racistas); estos enclaves de último recurso responden a un optimismo desesperado que se aferra a la posibilidad de salvación individual incluso si solo es posible perseguirla a base de sacrificar el planeta ²⁴.

La pandemia del COVID-19 no hizo sino exacerbar la idea de que, en la era del trabajo digital, aislarse de la sociedad y sus males no sólo se había vuelto posible, también se había vuelto deseable. A pesar de las restricciones de movilidad, la pandemia provocó una explosión de profesionales bien pagados que se trasladaron a *resorts* apartados para aislarse. Un intento de autopreservación sin sombra de preocupación por las poblaciones locales. Por primera vez, el *resort* se puso a prueba a escala masiva como lugar de trabajo y no (sólo) de vacaciones. El número de «nómadas digitales» —la versión *low-cost* de los navegantes anarcocapitalistas con fobia a los impuestos— creció exponencialmente durante la pandemia y ha continuado haciéndolo a medida que el trabajo remoto se normaliza. Incluso si a nivel individual los nómadas digitales se cuidan de no permanecer durante demasiado tiempo en ninguna parte para evitar cualquier tipo de responsabilidad fiscal, el efecto sobre las poblaciones locales —lo que se ha descrito como «gentrificación transnacional»— es profundo, especialmente por las fuertes subidas del precio de la vivienda a medida que esta se transforma en vacacional²⁵. Pero, por otro lado, al desplazarse a destinos con precios más bajos, los nómadas digitales practican el así llamado «geoarbitraje», haciendo que sus ingresos lleguen más lejos que en sus casas. Mientras que este exilio voluntario es

23 Slobodian, *op. cit.*, capítulo 10.

24 TESCREAL es un término propuesto por Timnit Gebru y Émile P. Torres como acrónimo (en inglés) de *transhumanism*, *extropianism*, *singularitarianism*, *cosmism*, *rationalism*, *effective altruism* y *longermism*, un racimo de pseudo doctrinas de carácter profundamente racista y reaccionario que han informado los debates en torno a la producción de inteligencia artificial en el contexto de Silicon Valley, véase T. Gebru y E. P. Torres, «The TESCREAL bundle: eugenics and the promise of utopia through artificial general intelligence», *First Monday*, 29(4), 2024, <https://doi.org/10.5210/fm.v29i4.13636> [consultado el 30 de octubre de 2024].

25 D. Navarrete, R. Whitney, y A. Krstik, «Gentrificación transnacional y nómadas digitales en la zona central de la Ciudad de México», *Revista EURE - Revista De Estudios Urbano Regionales*, 51(152), 2024, pp. 1-23, <https://doi.org/10.7764/EURE.51.152.10> [consultado el 30 de octubre 2024].

un gesto que les permite preservar su identificación con una cierta clase, también puede servir para impulsar una tendencia a la baja de los salarios a cambio de una fantasmática «libertad»²⁶.

El *resort* ya no puede entenderse simplemente en su relación dialéctica con el mundo del trabajo, como proponía hace casi cinco décadas Dean MacCannell²⁷. Esos tempranos estudiosos del turismo anticipaban que en el mundo moderno todos nos volveríamos turistas. En un momento en el que el *resort* amenaza con llegar a cualquier esquina del planeta, la mayoría de nosotros parece destinado a jugar el papel de anfitrión. A medida que se expande, el *resort* adquiere una nueva función como refuerzo de la negación psicoanalítica de nuestra propia extinción, una estrategia de negación, minimización y proyección a la que nos aferramos, aunque se nos vaya la vida en ello²⁸. Las «fantasías de escape» que alimentan el deseo de los billonarios por construir *resorts*-bunkers se reproducen a menor escala cada vez que confiamos nuestra felicidad a la posibilidad de «escapar de todo». Nuestra relación con el turismo ha entrado en su fase terminal. La superficie cuidadosamente diseñada y mantenida del *resort* —las palmeras, la arena, el mar, las piscinas, las sombrillas, las hamacas y las fachadas blancas— proporciona un barniz que mantiene la ilusión de una Tierra que sigue siendo hospitalaria, que nos da la bienvenida a pesar de nuestras continuas agresiones. Nuestra salvación colectiva demanda que recobremos la memoria del *resort*, que construyamos nuestra felicidad allí donde habitamos ²⁹.

26 M. Holleran, «Pandemics and Geoarbitrage: Digital Nomadism before and after COVID-19.» *City* 26 (5-6), 2022, pp. 831-47, <https://doi.org/10.1080/13604813.2022.2124713> [accessed 30th October 2024] B.Yuen Thompson, "Digital Nomads Employment in the Online Gig Economy", *Glocalism: Journal of Culture, Politics and Innovation*, no. 1 (March), 2018, <https://doi.org/10.12893/gjcp.2018.1.11>.

27 D. MacCannell, *The Tourist*, University of California Press, [1976], 1999.

28 Sobre la fuerza de esta negación, véase *The Future of Denial*, de Tad DeLay, Verso, 2024, una lectura psicoanalítica y aterradora de los mecanismos de los que nos hacemos servir para seguir haciendo como si no pasara nada.

29 Un punto de partida para empezar a trabajar en esta dirección se ofrece en E. Cañada, C. Izcarra, B. Montovera and M. Zorzi, *Propuestas para el diseño de políticas públicas de turismo popular*, Barcelona: Alba Sud Editorial, 2024, Policy Brief, 3 <https://www.albasud.org/pub/docs/135.en.pdf> [consultado 2 diciembre 2024].



Muaré





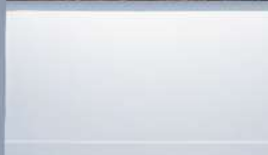




















Muaré I
Gran Canaria, 2024



The Memory of the Resort

Yaiza Hernández Velázquez

The landscape of the resort is a palimpsest. At first sight, it appears like a carefully designed surface that reappears without too many variations throughout the planet bearing the same recurring elements. One need only scroll through any of the online providers of “sunseeker holidays” to see the same landscape over and over again. But the palm trees, the sand, the sea, the swimming pools, the parasols, the lounges and the whitewashed walls sit on top of the remains of all the stories that took place before tourism and all the ones that were displaced by it.

A comprehensive history of tourism, one that would account for its enormous terraforming capacity, its ability to transform territories and determine their futures, remains to be written. The tourist industry — distributed globally, with a supply chain that is as fragmentary as it is discontinuous — seems to exceed any attempts to analyse it as a whole. Hence, it helps to sharpen our focus if we speak, not of tourism in general, but of the sea and sun resorts that populate the Global South. Even then, the best way to get a sense of its enormous reach and scale might be to attend to the similarity of the local responses it provokes: the impatience, disappointment and anger that is simultaneously exploding in all those places around the world that share their status as “dream destinations”: Hawaii, Cancún, the Canary Islands... A choir of disenchantment that points towards a lot more shared in common than their visible rage.¹

Histories of the resort often refer back to the Roman baths or the European spas of the 19th century,² but when I speak about resorts here, I am referring to something with much more recent roots. The resort as a particular form of tourist enclave and infrastructural arrangement that expanded during the 1960s and 70s, when tourism was presented as a rapid route towards economic emancipation for countries in the process of decolonisation. At that point, it was still possible to believe in tourism as an alternative to dependency, offering an economic

1 As Vernadette Vicuña González — talking about Jamaica Kincaid and Haunani-Kay Trask — has beautifully put it, rage can be held alongside hope, it can be instructive, serving to “shift perspectives, to push back, but also to create affective relations and imaginaries that might offer alternatives to the kind of cultural, social, and environmental degradation that tourism’s ‘chimneyless’ industry brings.” See “On the Rage of Women from Small Places” in *Tourism Geopolitics Assemblages of Infrastructure, Affect, and Imagination*, M. Mostafanezhad, M. Córdoba Azcárate and R. Norum (eds.), University of Arizona Press, 2021, pp. 414-423, p. 421.

2 See, for example, Peter Murphy, *The Business of Resort Management*, Routledge, 2017, chapter 1.

strategy that could seem preferable to maintaining the economic arrangements of the colonial era. The United Nations would play a key role in the promotion of “development” programmes within which tourism was presented as a formula for rapid income generation that could provide generous returns on a relatively modest initial investment.³ Tourism promised a “chimneyless industry”, providing not just a way of making the most of existing natural resources (the beach, the sunshine, the palm trees...) but also the requisite financial incentive to identify and preserve cultural resources that could serve as attractions, a process through which popular and indigenous cultural heritage was often either sidelined or expropriated.⁴

It is to this time that we can trace UN Tourism, established in 1970, as the only permanent representation of a global industry within the United Nations, a fact that attests to tourism’s inescapable geopolitical character.⁵ Today, UN Tourism continues to defend the central importance of tourism for reaching the 17 “sustainable development goals” championed by the UN, as well as the strange notion of tourism as a “right”.⁶ These two ideas, the idea of an extravagantly organised mode of leisure as a right and the idea of an industry that is responsible for roughly 8% of global emissions⁷ as key to a sustainable future are profoundly counter-intuitive, but this has not

- 3 On the development programmes based on tourism promoted by the United Nations from the 1960s, see véase Marie Huber, “Creating Destinations for a Better Tomorrow: UN Development Aid for Cultural Tourism in the 1960s”, *Journal of Contemporary History*, 57:2, 2022, pp. 317-340.
- 4 On the ongoing effects on indigenous cultures see, for example, C. Maldonado “Turismo y Comunidades Indígenas. Impactos, pautas para autoevaluación y códigos de conducta”, REDTURS, International Labour Organisation, 2006 and, more recently, B. S. R. Grimwood at al. (eds.), “Special Issue: Unsettling Geographies of Tourism”, *Tourism Geographies*, vol. 26, issue 6, 2024.
- 5 UN Tourism (previously known as the United Nations World Trade Organisation) was created on the basis of the International Union of Travel Organizations established in 1946, which dealt with the regulation of visas and passports. This history makes the idea of tourism as a right, one that emerges only once restrictions to mobility have been secured, even more paradoxical.
- 6 On the relationship between tourism and the 17 sustainable development goals, see the Chengdu Declaration on ‘Tourism and the Sustainable Development Goals’, <https://www.e-unwto.org/doi/abs/10.18111/unwtogad.2017.1.g51w645001604506> [accessed 30th October 2024]. A good account of the problems with the idea of tourism as a right is offered in Jordi Gascón, “Tourism as a right: a ‘frivolous claim’ against degrowth?”, *Journal of Sustainable Tourism*, 27 (12), 1825-1838, 2019.
- 7 See M. Lenzen, YY. Sun, et al. “The carbon footprint of global tourism”, *Nature Climate Change* 8, pp. 522-528, 2018, <https://doi.org/10.1038/s41558-018-0141-x> [accessed 30th October 2024].

stopped national and local authorities from adopting and promoting them with unswerving insistence. This has allowed the tourist industry to present itself as both inalienable in the present and the only safeguard of the future. As Matilde Córdoba Azcárate has put it, tourism produces a *predatory and sticky* geography, sticky because it forecloses any other futures, entrenching a *status quo* that “naturalizes processes of extraction — of land, resources, labor, and culture — and that entraps people in contradictory situations in which predation is the only way forward.”⁸

These development programmes would unleash one of the largest transfers of land ownership in history, occasionally through coercion, but most often through the less dramatic deployment of economic violence. From the outset, tourism served as the motor of a project of dispossession, population displacement and extractivism of natural resources at a planetary scale, a project that, despite local variations, has followed a recognisable pattern.⁹ As a rule, the identification of a territory as a possible resort serves as the occasion for its zonification. It is worth remembering, in this respect, that the history of the special economic zones (SEZs) and the history of the resorts are intimately linked and often overlap. They can not only be traced back to the same period, but they were initially launched and promoted by the United Nations with identical aims: like the resort, the zone was meant to kickstart the economies of “developing countries”.¹⁰ The zonification of the resort often involves additional safety measures through an increased presence of the police or the military, abolishing legal barriers to its exploitation, offering fiscal incentives to investors, or justifying state investment in necessary infrastructure. And yet, this is often not enough, the corruption of local and national authorities has become endemic in regions where tourism functions as the main economic driver.

8 Matilde Córdoba Azcárate, *Stuck with Tourism Space, Labour and Power in Contemporary Yucatán*, University of California Press, 2020, p. 12.

9 Although these processes have been examined at a local level on numerous occasions, there is still much left to be written about their global history. A first and important attempt to gather, enhance and analyse these findings appears in Andreas Neef, *Tourism, Land Grabs and Displacement. The Dark Side of the Feel-Good Industry*, Routledge, 2021.

10 Special economic zones were promoted by UNIDO, the United Nations Industrial Development Organisation. On this, see the chapter “Zone” in Keller Easterling, *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space*, Verso, 2014.













Early academic literature on tourism — most of which continues to be oriented towards paving the way for industry — even considered corruption as a beneficial aid to development.¹¹ But the zone does more than promote a particular economic model, it also limits or prohibits other possible uses of the territory. The beaches where tourists swim can no longer be used by fishermen, the national parks can no longer be used by shepherds or foragers, and the golf courses can no longer be used for anything else.

Needless to say, the land-grabs have not only continued to our days, they also have intensified and expanded beyond the historical resorts. The periodic and interlinked crisis of recent years (financial, environmental, sanitary) have served as a stark reminder of tourism's failure to move local populations to an economy beyond dependency, with Covid-19 sinking local economies. They have also served as the occasion to buy land at rock bottom prices.¹² If the first wave of land grabs was often carried out for the benefit of local elites, these have been gradually displaced through the penetration of transnational corporations, which have continued to sacrifice democratic wellbeing, environmental conditions and labour rights on the altar of free trade and international competitiveness.¹³ The post-Covid years have been marked by an increased financialization of the tourist industry. Hedge funds — that in places like Spain have come to control most of the real estate and hotel accommodation — have intensified the rapaciousness of the industry to the extent that, in the word of Raoul Bianchi and Claudio Milano, tourism in the age of its financialization constitutes a form of "accumulation by extinction... a process defined

11 The classic argument in this sense, is the one proposed by Nathaniel H. Leff in "Economic development through bureaucratic corruption", *American Behavioral Scientist*, 8(3), pp. 8-14, 1964.

12 On the impact of Covid-19 on tourist-led economies see the report by UN Tourism, available here: <https://www.unwto.org/impact-assessment-of-the-covid-19-outbreak-on-international-tourism>. Covid-19 also accelerated the rush to accumulate land and natural resources, the so-called "Global Land Grab" set off by the 2007 financial crisis, which has continued its steep expansion in the face of inflationary trends in food and fuels, high demand for so-called "rare earths" and even carbon offsetting. A good overview of appears in W. W. Wolford, *et al.*, "Global land deals: what has been done, what has changed, and what's next?", *The Journal of Peasant Studies*, pp. 1-38, 2024.

13 Here, I am using the term "transnational corporation" in the sense sketched out by Leslie Sklair in *The Transnational Capitalist Class*, Wiley-Blackwell, 2000.

by the drive to commodify every last frontier regardless of the consequences for human survival".¹⁴

Touristification, defined as "such a growth of tourist activities under the hegemony of capital that all social and economic life is subordinated to them, displacing other needs and uses" is no longer exclusive of resorts, it has migrated north where those who previously understood themselves as tourists now find themselves forced to play the role of "hosts"¹⁵. As it expands northwards, the resort has become a perfect example of the imperial boomerang, making use of an encroaching platform capitalism, designed to facilitate extraction, to carve its way through territories where it historically had a marginal presence, like European metropolitan centres. There is no longer a country or a neighbourhood that remains immune to touristification. Neither Airbnb nor Booking.com discriminate between seaside villas, social housing, industrial estates or occupied territories.¹⁶ Platforms like *Tripadvisor* have encouraged a way of navigating our everyday urban space that has in the tourist guide its most direct precedent. This means that we are increasingly treating the relationship with our closest environment as if we were preparing to venture into an unknown land, mediating it through a "geopastoral technology" that uses a commercial system of online rankings to sketch out a cartography of what is safe, clean, picturesque...On the one hand, this cartography imposes itself over a direct, lived experience that is now presented as unnecessarily risky ("I wish I had read the reviews!"), on the other, it entrenches affective borders between neighbourhoods — borders that, more often than not, are established along race and class lines.¹⁷

14 See R. Bianchi and C. Milano, "Polycrisis and the metamorphosis of tourism capitalism", *Annals of Tourism Research*, Volume 104, January 2024, <https://doi.org/10.1016/j.annals.2024.103731> [accessed 30th October 2024].

15 On the concept of "touristification" see E. Cañada, C. M. dit Chirot and I. Murray (eds.), *El Malestar en la Turistificación*, Icaria, 2023, p. 7.

16 The NGO European Legal Support Centre has sued Booking.com in the Dutch courts for serving as a conduit to launder profits from Israeli war crimes; Booking.com continues to offer holiday lets in occupied territories in Palestine <https://elsc.support/news/booking-com-sued-for-laundering-profits-from-israeli-war-crimes-in-palestine> [accessed 20th October 2024].

17 On this, see Sharon Zukin, et al. "The omnivore's neighborhood? Online restaurant reviews, race, and gentrification", *Journal of Consumer Culture*, 17(3), pp. 459-479. <https://doi.org/10.1177/1469540515611203> [accessed 20th Dec. 2024]. See also K. Bassett, "Trip Advisor as a 'geo-pastoral' technology", *Tourism Geographies*, vol. 26, issue 4, 2024, <https://doi.org/10.1080/14616688.2023.2275734> [accessed 30th October 2024].

It is astonishing, then, that at a time when promises of development have lost all credibility and climate change makes the continuing existence of the tourist industry incompatible with life, the resort — far from disappearing — is expanding. The same hedge funds that cover the cost of reconstructing resorts as they are increasingly battered by extreme weather phenomena, invest in so-called “catastrophe bonds” to offset the costs. The industry is all too aware of the extreme short-term nature of this infernal loop at a time when the world becomes increasingly uninsurable.¹⁸ In the medium and long term, the industry is preparing to relocate away from the Southern regions — where it remains most widespread today and where dependency on it is most intense — and gravitate towards the northern regions seeking more temperate zones. Writing on this trend, a reporter from the *Financial Times* writes: “The changes to the holiday map will be traumatic. The chief victims will be millions of tourism workers in poor countries and the family members they support. But this upheaval will be only a dry run for the more fundamental displacements ahead.”¹⁹

Against the growing realisation that capitalism is progressively abandoning any pretence of democracy, the luxury resort — with numerous hyper exploited workers attending to a small group of guests — appears like a prefiguration. Perhaps we should not be surprised to learn that the resort was the inspiration for that “world without democracy” that is already preening itself as a new, cruder phase of neoliberalism. Quinn Slobodian offers a fascinating account of how Spencer Heath and his grandson, the anthropologist Spencer MacCallum would find in the resorts of the American mid-century (with their self-run utilities, security and leisure) a model from which to imagine and construct libertarian communities based on free trade and an absence of state control.²⁰

18 See Ian Smith, “The Uninsurable World: Rethinking how to cover for climate change”, *Financial Times*, August 12, 2024, <https://www.ft.com/content/272fac7a-9d8f-4afe-a489-0ea6b5837ee5> [accessed 30th October 2024]. Razmig Keucheyan, “Insuring Climate Change: New Risks and the Financialization of Nature”, *Development and Change*, vo. 49, issue 2, marzo 2018, pp. 484-501.

19 Simon Kuper, “How Will Climate Change Affect the Holiday Map?”, *Financial Times*, June 29 2023, <https://www.ft.com/content/b9addb71-c489-4f23-856a-6edb3e8b8d06> [accessed 30th October 2024].

20 See Quinn Slobodian, *Crack-up Capitalism. Market Radicals and the Dream of a World Without Democracy*, Penguin Books, 2024 especially chapter 8.





MacCallum would go on to help theorise and prototype such communities, writing the foundational statutes of *Atlantis*, a project for a micronation inspired by Randian ideology, designed and promoted by pharmaceutical tycoon Werner K. Stiefel in the 1960s. The goal was producing a community that would be regulated by contractual norms rather than kinship or political links; the explicit model was that of a “well-managed hotel”. In fact, Stiefel would invite libertarians worldwide to “immigrate” to the Motel Sawyerkill in New York, *Atlantis* first location and a comfortable environment from which to rehearse what should have been its final destination: a floating nation a safe distance away from US jurisdiction and fiscal pressures.²¹

The recent attention received by the *Atlantis* project makes sense when we understand it as a precedent for a multitude of contemporary libertarian projects that differ from earlier micronations in that they are constructed not just as fiscal refuges, but also as climate ones, in the anticipation of unavoidable environmental and collapse.²² The Seasteading Institute — established by Patri Friedman, grandchild of Milton Friedman, and funded, among others, by Peter Thiel, with the stated aim of establishing politically autonomous “start-up communities” on sea — is perhaps the most famous of the contemporary micronations, but it is far from the only one. Moreover, not all of them are sea-steading, most are projected on purchased land, buying sovereignty as and when needed. Even if they often prefer the more benign-sounding moniker of “anarcho-capitalism”, the impetus here is rather for what Slobodian calls “Silicon Valley colonialism”,²³ the unapologetically displayed power to do as one pleases on someone else’s land. This is often justified on the basis of the nebulous TESCREAL theories (nebulous although neatly racist) these enclaves of last resort respond to a desperate optimism that clings onto the possibility of

21 On the history of *Atlantis*, see Isabelle Simpson, “Operation Atlantis. A case-study in libertarian island micronationality” in *Shima. The International Journal of Research into Island Cultures*, v. 10, n. 2, 2016, pp. 18-35, it is Simpson who offers the simile of the “well-managed hotel”, p. 24.

22 See the fascinating account of these projects in Douglas Rushkoff en *Survival of the Richest: Escape Fantasies of the Tech Billionaires*, W.W. Norton, 2022.

23 Slobodian, *op. cit.*, chapter 10.

individual salvation even if this is can only be pursued by sacrificing the planet.²⁴

The Covid-19 pandemic was a pivotal moment in this sense, exacerbating the idea that isolating yourself from society and its maladies was not only possible in the era of digital work, but also desirable. Despite restrictions to travel during the pandemic, an unprecedented number of well-paid professionals travelled to isolate themselves in Southern resorts. An attempt at self-preservation that showed little concern for the local populations they would meet there. This meant that, for the first time, the resort was tested on a massive scale as a place of work and not just as a place of leisure. The number of the “digital nomad” — the low-cost version of the tax-phobic anarcho-capitalist seafarer often sporting the same anti-state ideology— grew exponentially during the pandemic and has continued to grow as remote working as gone mainstream.²⁵ Even if at an individual level the digital nomad is careful not to settle enough to become fiscally liable, the effect on local populations — often described as “transnational gentrification” — are profoundly felt, especially in the steep rise in housing costs as the stock historically reserved for long-term residents is turned into short-term lets.²⁶ But on the other hand, by shifting their location to destinations with lower prices, digital nomads are engaging in so-called “geoarbitrage”, allowing their income to stretch further than it would do at home. While this voluntary exile might preserve their individual class identification,

24 TESCREAL is a term proposed by Timnit Gebru and Émile P. Torres as an acronym of *transhumanism, extropianism, singularitarianism, cosmism, rationalism, effective altruism and longtermism*, a bundle of pseudo doctrines of a profoundly reactionary and racist character that has informed debates in Silicon Valley, see T. Gebru and E. P. Torres, “The TESCREAL bundle: eugenics and the promise of utopia through artificial general intelligence”, *First Monday*, 29(4), 2024, <https://doi.org/10.5210/fm.v29i4.13636> [accessed 30th October 2024].

25 D. Cook, “Digital nomads have rejected the office and now want to replace the nation state. But there is a darker side to this quest for global freedom”, *The Conversation*, Sept. 7, 2022, <https://theconversation.com/digital-nomads-have-rejected-the-office-and-now-want-to-replace-the-nation-state-but-there-is-a-darker-side-to-this-quest-for-global-freedom-189835> [accessed 30th October 2024].

26 D. Navarrete, R. Whitney, y A. Krstikj, “Gentrificación transnacional y nómadas digitales en la zona central de la Ciudad de México”, *Revista EURE - Revista De Estudios Urbano Regionales*, 51(152), 2024, pp. 1-23, <https://doi.org/10.7764/EURE.51.152.10> [accessed 30th October 2024]

it can also serve to drive down wages in exchange for a phantasmatic “freedom”.²⁷

The resort, then, can no longer be simply understood as engaged in a dialectical relation with the world of work as Dean MacCannell proposed nearly five decades ago.²⁸ Those earlier scholars of tourism anticipated that in the modern world everyone would become a tourist, but as the resort expands, most of us today seem destined for the role of hosts. As it spreads to every corner of the planet, the resort has gained a new function as a reinforcement for the psychoanalytic denial of our own extinction.²⁹ The “escape fantasies” that feed the desire for the billionaire’s bunker-resorts are reproduced at a smaller scale every time we pin our own happiness on the possibility of “getting away from it all”. Our relationship with tourism has reached its terminal phase. The carefully designed and maintained surface of the resort — the palm trees, the sand, the sea, the swimming pools, the parasols, the lounges and the whitewashed walls — provides a veneer that gives the illusion of an earth that remains hospitable and welcoming in the face of our unremitting aggression. Our collective salvation demands that we recover the memory of the resort, that we make our happiness where our life is.³⁰

27 M. Holleran, “Pandemics and Geoarbitrage: Digital Nomadism before and after COVID-19.” *City* 26 (5–6), 2022, pp. 831–47, <https://doi.org/10.1080/13604813.2022.2124713> [accessed 30th October 2024] B.Yuen Thompson, “Digital Nomads Employment in the Online Gig Economy”, *Glocalism: Journal of Culture, Politics and Innovation*, no. 1 (March), 2018, <https://doi.org/10.12893/gjcp.2018.1.11>.

28 D. McCannell, *The Tourist*, University of California Press, [1976], 1999.

29 On the strength of this negation, see Tad DeLay, *The Future of Denial*, Verso, 2024.

30 A starting point for how we work towards this is offered in the report by E. Cañada, C. Izcarra, B. Montovera and M. Zorzi, *Proposals for the design of public policies on popular tourism*, Barcelona: Alba Sud Editorial, 2024, Policy Brief, 3 <https://www.albasud.org/publ/docs/135.en.pdf> [accessed 2nd December 2024].



Muaré VII
Gran Canaria, 2024





Listado de obras

List of works

Kanarische Landschaften 13

Atardecer en Corralejos, Fuerteventura, 2024

[p. 11]

Kanarische Landschaften 14

Una vista de Las Cañadas del Teide, Tenerife, 2024

[p. 19]

Et in Arcadia ego

Costa Adeje, Tenerife, 2024

[p. 25]

Kanarische Landschaften 2

Una vista Fuerteventura desde el islote de Lobos, 2024

Impresión de inyección de tinta sobre papel baritado

Inkjet print on baryta paper

150 × 200 cm

[p. 32]

Kanarische Landschaften 1

Una vista del Golf del Sur. Tenerife, 2024

Impresión de inyección de tinta sobre papel baritado

Inkjet print on baryta paper

150 × 200 cm

[p. 33]

Kanarische Landschaften 3, 4

Subterfugio perimetral.

Golf del Sur de Tenerife, 2024

Díptico. Impresión de inyección de tinta sobre papel baritado

Dptych. Inkjet print on baryta paper

2 × (150 × 200 cm)

[pp. 34-35]

Kanarische Landschaften 7

Una vista de Corralejo desde el islote de Lobos, 2024

Impresión de inyección de tinta sobre papel baritado

Inkjet print on baryta paper

150 × 200 cm

[p. 36]

Kanarische Landschaften 8

Una vista desde el faro de Lobos, 2024

Impresión de inyección de tinta sobre papel baritado

Inkjet print on baryta paper

150 × 200 cm

[p. 37]

Kanarische Landschaften 9, 10

Los Valles, Tenerife, 2024

Díptico. Impresión de inyección de tinta sobre papel baritado

Dptych. Inkjet print on baryta paper

2 × (150 × 200 cm)

[pp. 38-39]

Kanarische Landschaften 5

Una vista del Roque de los

Muchachos, Garafía, La Palma, 2024

Impresión de inyección de tinta sobre papel baritado

Inkjet print on baryta paper

150 × 200 cm

[p. 46]

Kanarische Landschaften 6

Una vista de las dunas de

Corralejo, Fuerteventura, 2024

Impresión de inyección de tinta sobre papel baritado

Inkjet print on baryta paper

150 × 200 cm

[p. 48]

Kanarische Landschaften 11

Los Tilos, La Palma, 2024

Impresión de inyección de tinta sobre papel baritado

Inkjet print on baryta paper

150 × 112 cm

[p. 68]

Kanarische Landschaften 12

Veintiséis vistas del bosque

de Los Tilos, La Palma, 2024

Impresión de inyección de tinta sobre papel *resin coated*

Inkjet print on resin coated paper

150 × 112 cm

[p. 70]

Sistemas trópicos, 2024

Maspalomas, Gran Canaria

[p. 72]

Sistemas trópicos, 2024

Instalación fotográfica. Veintidós

*impresiones sobre papel *resin**

coated Medidas variables

Photographic installation. Twenty-

two prints on resin coated paper

Variable dimensions

[pp. 74-83]

Compuesta de / Composed by:

Sistemas trópicos, 2024

Buenavista del Norte, Tenerife

[pp. 76-77]

Sistemas trópicos, 2024

Islote de Lobos, Fuerteventura

[pp. 78-79]

Sistemas trópicos, 2024

Maspalomas, Gran Canaria

[pp. 82-83]

- Resaca tropical*
Costa del Silencio, Tenerife, 2024
Impresión en papel *resin coated*
Printing on resin coated paper
70 × 55 cm
[p. 99]
- Repoussoir*
Costa del Silencio, Tenerife, 2024
Impresión de inyección de tinta
sobre papel baritado
Inkjet print on baryta paper
150 × 200 cm
[p. 102]
- Repoussoir*
Las Américas,
Tenerife, 2024
[p. 104]
- Repoussoir*
Golf de las Américas, Tenerife, 2024
[p. 105]
- Repoussoir*
Playa de la Troya, Las Américas,
Tenerife, 2024
[p. 110]
- Rituales de la espera II*
Las Américas, Tenerife, 2024
Impresión de inyección de tinta
sobre papel baritado
Inkjet print on baryta paper
150 × 100 cm
[pp. 112-113]
- Et in Arcadia ego*
Fuerteventura, 2024
Instalación fotográfica. Dieciocho
impresiones de inyección de tinta
sobre papel *resin coated*
Photographic installation. Eighteen
inkjet prints on resin coated paper
18 × (30 × 22,5 cm)
[pp. 114-115]
- Rituales de la espera III*
Maspalomas, Gran Canaria, 2024
[p. 118]
- Rituales de la espera IV*
Las Américas, Tenerife, 2024
[p. 119]
- Rituales de la espera I*
Fuerteventura, 2024
Impresión de inyección de tinta
sobre papel baritado
Inkjet printing on baryta paper
100 × 77,5 cm
[p. 121]
- Muaré, 2024*
Instalación fotográfica. Seis
impresiones de inyección
de tinta sobre papel baritado
y papel *resin coated*
Photographic installation.
Six inkjet prints on baryta paper
and resin coated paper
[pp. 126-141]
- Compuesta de / Composed by:
- Muaré I. Gran Canaria, 2024*
Impresión de inyección de tinta
sobre papel baritado
Inkjet print on baryta paper
150 × 200 cm
[pp. 140-141]
- Muaré II. Tenerife, 2024*
Impresión de inyección de tinta
sobre papel baritado
Inkjet print on baryta paper
100 × 66,67 cm
[p. 139]
- Muaré III. Tenerife, 2024*
Impresión de inyección de tinta
sobre papel baritado
Inkjet print on baryta paper
100 × 66,67 cm
[pp. 174-175]
- Muaré IV. Gran Canaria, 2024*
Impresión sobre papel
resin coated
Print on resin coated paper
200 × 150 cm
[pp. 132-133]
- Muaré V. Tenerife, 2024*
Impresión sobre papel
resin coated
Printed on resin coated paper
156 × 111,8 cm
[p. 126]
- Muaré VI. Gran Canaria, 2024*
Impresión de inyección de tinta
sobre papel baritado
Inkjet print on baryta paper
149 × 112 cm
[pp. 130-131]
- Muaré VII. Gran Canaria, 2024*
[p. 161]
- Greens, 2024*
Díptico. Impresión de inyección
de tinta sobre papel baritado
Dptych. Inkjet printing on
baryta paper
2 × (168 × 112 cm)
[pp. 148-149]
- Samsara*
Gran Canaria, 2024
Instalación fotográfica. Diez
impresiones de inyección de
tinta sobre papel baritado
Photographic installation
Ten inkjet prints on baryta paper
10 × (60 × 90 cm)
[pp. 150-152]

Biografía

Teresa Arozena (islas Canarias, 1973)

Artista e investigadora cuyo trabajo se articula desde la especificidad del lugar y la experiencia directa de lo que aparece. Su práctica se sitúa en el cruce entre la fotografía y las estéticas postdocumentales, entendidas como espacios críticos desde los que interrogar los regímenes contemporáneos de visibilidad y representación.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna, donde actualmente ejerce como docente e investigadora, su trayectoria se ha desarrollado en un doble eje: por un lado, la producción artística en diálogo con los dispositivos técnicos de la imagen; por otro, la investigación teórica en torno a las políticas de la representación en el contexto de la cultura visual contemporánea.

Desde la década de 1990, Teresa Arozena ha desarrollado una intensa trayectoria expositiva, tanto en el ámbito nacional como internacional. Su obra ha sido presentada en instituciones como el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), TEA Tenerife Espacio de las Artes, el Centro de Arte La Regenta, el Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote (MIAC), el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (La Habana), la Fondation Clément (Martinica), el Nabi Art Center (Seúl), la Bienal de Dakar, Art Basel Miami, la galería Ascaso (Caracas), el Museo de Arte Contemporáneo de Funchal (Madeira) y el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, entre otros. Entre sus exposiciones individuales destacan *Robando sombras* (Primavera Fotográfica de Barcelona, 1992); *Cuerpos inestables* (Ateneo de La Laguna, 2007); *Menos es nada* (Fundación Mapfre, 2016) y *Parade* (Centro de Arte La Regenta, 2017); proyectos que, desde distintos enfoques y temporalidades, profundizan en una investigación visual sobre los vínculos entre la imagen, el cuerpo y los mecanismos de inscripción del acontecimiento.

Doctora por la Universidad de La Laguna, su tesis —*Desplazamientos cinematográficos de la representación. La experiencia radical de la fotografía* (2009)— examina las derivas del medio fotográfico frente al paradigma documental clásico, en diálogo con los nuevos medios digitales y sus vínculos con la narratividad, el tiempo y las condiciones materiales de producción de sentido en la era del capitalismo informacional.

A lo largo de su trayectoria ha formado parte de iniciativas editoriales y plataformas críticas que han explorado los límites de la imagen como herramienta de intervención cultural. Colaboró en Aleph-Arts, espacio fundado por José Luis Brea que funcionó como laboratorio discursivo en torno a los nuevos medios. Participó activamente en redes de activismo mediático como Indymedia, donde abordó las potencias emancipadoras de las imágenes en entornos de comunicación alternativa, en diálogo con el concepto de postdocumentalidad. Fue cofundadora de Futuro Público, proyecto editorial en línea orientado a activar una constelación intertextual desde la que repensar lo común y generar una comunidad crítica en torno al acontecimiento cultural.

En el ámbito curatorial ha desarrollado proyectos centrados en la relectura crítica de la fotografía como pieza clave para comprender e interpretar el devenir social y el sentido de lo público en nuestras sociedades. En 2011 comisarió la exposición *Algo falta. El significado fugado en la fotografía*, a partir de la Colección Ordóñez Falcón, en TEA. En 2021 asumió la dirección artística de la XVI Bienal Internacional de Fotografía FOTONOVEMBRE bajo el título *Reensamblaje*, donde propuso una reflexión transversal sobre las imágenes como sistemas complejos de comunicación, conversaciones atravesadas por cadenas textuales e icónicas.

Biography

Teresa Arozena (Canary Islands, 1973)

Artist and researcher whose work emerges from the specificity of place and the direct experience of what appears. Her practice is situated at the intersection of photography and post-documentary aesthetics, conceived as critical spaces from which to interrogate contemporary regimes of visibility and representation.

She holds a degree in Fine Arts from the University of La Laguna, where she currently teaches and conducts research. Her career has developed along a dual axis: on the one hand, artistic production in dialogue with the technical apparatuses of the image; on the other, theoretical research on the politics of representation within the context of contemporary visual culture.

Since the 1990s, Teresa Arozena has built an extensive exhibition career, both nationally and internationally. Her work has been shown at institutions such as the Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), TEA Tenerife Espacio de las Artes, Centro de Arte La Regenta, Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote (MIAC), Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (Havana), Fondation Clément (Martinique), Nabi Art Center (Seoul), the Dakar Biennale, Art Basel Miami, Ascaso Gallery (Caracas), the Museum of Contemporary Art of Funchal (Madeira), and the Museum of Modern Art of Santo Domingo, among others. Her solo exhibitions include *Robando sombras* (Primavera Fotográfica, Barcelona, 1992), *Cuerpos inestables* (Ateneo de La Laguna, 2007), *Menos es nada* (Fundación Mapfre, 2016), and *Parade* (Centro de Arte La Regenta, 2017); projects that, from different perspectives and timeframes, delve into a visual inquiry into the relationships between image, body, and the mechanisms through which events are inscribed.

She holds a PhD from the University of La Laguna. Her dissertation —*Cinematic Displacements of Representation: The Radical Experience of Photography* (2009)— examines the shifts in the photographic medium in relation to the classical documentary paradigm, in dialogue with new digital media and their connections to narrativity, temporality, and the material conditions of meaning production in the era of informational capitalism.

Throughout her career, she has been involved in editorial initiatives and critical platforms that explore the limits of the image as a tool for cultural intervention. She collaborated with Aleph-Arts, a space founded by José Luis Brea that operated as a discursive laboratory for new media. She actively participated in media activism networks such as Indymedia, where she explored the emancipatory potential of images in alternative communication environments, engaging with the concept of post-documentality. She was also a co-founder of Futuro Público, an online editorial project aimed at activating an intertextual constellation through which to rethink the commons and generate a critical community around cultural events.

In the curatorial field, she has developed projects focused on the critical rereading of photography as a key piece in understanding and interpreting social change and the notion of the public in contemporary society. In 2011, she curated the exhibition *Algo falta. El significado fugado en la fotografía*, based on the Ordóñez Falcón Collection at TEA. In 2021, she took on the artistic direction of the XVI International Photography Biennial FOTONOVEMBER under the title *Reensamblaje*, where she proposed a transversal reflection on images as complex communication systems—conversations traversed by chains of textual and iconic signs.





CABILDO DE GRAN CANARIA

Presidente

Antonio Morales Méndez

Consejera de Cultura

Guacimara Medina Pérez

Director Insular de Cultura

Serafín Sánchez Cabrera

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

Publicaciones

Eduvigis Hernández Cabrera

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

Adrián Bacaicoa Baelo

Secretaría

Alexandra Betancor Carballo

Alicia Ojeda Falcón

Tienda del CAAM y Librería del Cabildo de Gran Canaria

Miguel Ángel Ramos Morales

Javier García Sánchez

Eduardo González Pérez

Mantenimiento y Servicios

Víctor González Delgado

Manuel Suárez Casañas

Jacinto Pérez Suárez

José Manuel Armas Alemán

Sebastián Amador Gil

Patricia Rodríguez Henríquez

Juan Farías García

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Proyecto comisionado / Comissioned project

Teresa Arozena Bonnet

Coordinación / Coordination

Beatriz Sánchez Montesdeoca

Diseño y Dirección de montaje /

Design and Installation Direction

Miguel Pons

Impresión y montaje de las fotografías

Printing and mounting of photographs

Miguel Ángel Roldán (La Cámara)

Montaje / Installation

Equipo de montaje del CAAM

Obras y carpintería Alonso García

Registro / Registry

Marta Plasencia García-Checa

Beatriz Sánchez Montesdeoca

Restauración / Restoration

Marta Plasencia García-Checa

Trasporte / Transport

Loyter

Seguro / Insurance

Mapfre

PUBLICACIÓN / PUBLICATION

Coordinación / Coordination
Beatriz Sánchez Montesdeoca
Publicaciones CAAM

Diseño y maquetación / Design and layout
DARDO

Producción editorial / Production
Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM

Textos / Texts
Orlando Britto Jinorio
Teresa Arozena Bonnet
Yaiza Hernández Velázquez
Víctor del Río García

Traducciones / Translations
AltaLingua, S.L.

Fotografías / Photographies
Teresa Arozena

Fotografías de sala / Installation views
Paco Rocha - Fotográfica, S.C.
[pp. 4-5, 8, 14-15, 20-21, 26-27, 44-45, 66-67, 99,
116-117, 146-147, 156-157]
Teresa Arozena
[pp. 12-13, 16, 40-41, 42-43, 74-75, 80-81, 84-85,
100-101, 126, 127-128, 131-132, 133-134, 135-136]

Fotomecánica, impresión y encuadernación /
Color separation, printing and binding
Estudios Gráficos Europeos, S.A. (EGESA)

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

ISBN: 978-84-17434-42-7
DL: GC 261-2025

Agradecimientos / Acknowledgements

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

La artista desea expresar su agradecimiento a Orlando Britto y a todo el equipo del CAAM, y también a Yaiza Hernández, Víctor del Río, David Cortés, Mariano de Santa Ana, Juan Espino, Adrián Alemán, Sofía Alemán, Marina Romero, Ramón Salas, Miguel Angel Roldán, Arístides Ramos, Alberto Martín, Nilo Casares, Álvaro Rodríguez Fominaya, Sira Escobar, y a todas las personas que han estado cerca apoyando este proyecto.

The artist wishes to express her gratitude to Orlando Britto and the entire CAAM team, and also to Yaiza Hernández, Víctor del Río, David Cortés, Mariano de Santa Ana, Juan Espino, Adrián Alemán, Sofía Alemán, Marina Romero, Ramón Salas, Miguel Angel Roldán, Arístides Ramos, Alberto Martín, Nilo Casares, Álvaro Rodríguez Fominaya, Sira Escobar, and all the people who have been close, supporting this project.





)

¿Qué podría escapar por completo a los signos?

(Henri Michaux, *Captar*, 1979)