

# menos es nada

TERESA AROZENA





# menos es nada

TERESA AROZENA

FUNDACIÓN MAPFRE Guanarteme  
San Cristóbal de La Laguna  
21 abril - 27 mayo de 2016

## EXPOSICIÓN

### Dirección

Isabel Saavedra Robaina  
Jefe de Actividad Cultural

### Coordinación

Luz Marina Quesada Suárez

### Montaje

Teresa Arozena  
C.B. LEYXE

### Seguros

MAPFRE Seguros Generales.

## CATÁLOGO

### Dirección editorial

Isabel Saavedra Robaina  
Jefe de Actividad Cultural

### Coordinación

Luz Marina Quesada Suárez

### Proyecto editorial

Teresa Arozena

### Coordinación editorial

Laura Carvias Carrillo

### Textos

© Víctor del Río  
© Bruno Mesa

### Imágenes

© Teresa Arozena

### Realización

ACOSERPA Digital, S.L.  
Mónica Pedrós

### Impresión

ACOSERPA Digital, S.L.

### Créditos editoriales

©FUNDACIÓN MAPFRE Guanarteme  
Calle Castillo, n.o 6.  
35001 Las Palmas de Gran Canaria

ISBN: 978-84-15654-70-4

Depósito Legal: GC 211-2016



### Presidentes de Honor

Fernando Arencibia Hernández  
Julio Caubín Hernández

### Presidente

Ignacio Baeza Gómez

### Vicepresidente

José Barbosa Hernández

### Vocales

Tomás Bobo Díaz  
José Luis Catalinas Calleja  
Julio Domingo Souto  
Fundación Ignacio Larramendi  
- Repres. Miguel Hernando de Larramendi -  
José Hernández Barbosa  
Miguel Herreros Altamirano  
Tomás Hidalgo Aranda  
Andrés Jiménez Herradón  
Alfredo Montes García  
Humberto Pérez Hidalgo  
Jorge Carlos Petit Sánchez  
Asunción Rodríguez Betancort  
Julián Pedro Sáenz Cortés  
Juan Francisco Sánchez Mayor  
Isabel Suárez Velázquez

### Secretario

Jaime Álvarez de las Asturias Bohorques

### Patronos Históricos

Manuel Jordán Martinón  
Silvestre de León García  
Santiago Rodríguez Santana  
Félix Santiago Melián

### Directora

Esther Martel Gil

## CONTENIDO

9	LA MULTITUD DISEMINADA Paisajes humanos de Teresa Arozena	Víctor del Río
15	DESPUÉS DE LA FÁBULA Sobre la fotografía de Teresa Arozena	Bruno Mesa
25	OBRAS EXPUESTAS	
27	sol	
69	limbo (secuencia del naufrago)	
95	domingo	



Podríamos imaginar un espacio sin figuras en el que el único habitante sea el espectador, personaje virtual y excluido de la imagen porque ocupa el lugar desde el que se encuadra lo que vemos; pero no podemos imaginar figuras sin algún tipo de espacio que las contenga, aunque sea una abstracción monocroma en la que se ubican esos cuerpos sobre el plano bidimensional. En ello reconocemos la impronta kantiana de toda representación, de cualquier cuadro imaginario cuyas categorías estéticas y sensoriales son al mismo tiempo de la naturaleza y de la cultura. Reconocemos en definitiva el orden material de un discurso de las imágenes asociadas al teatro de lo humano.

La imagen, de ese modo, establece un vínculo teatralizado con el espectador en la medida en que éste contempla una escena cuyo encuadre fragmenta y detiene el continuo de la otra realidad, la que vive y le rodea bajo la fenomenología de sus experiencias y sus sensaciones. Y esa otra realidad, por su parte, se eclipsa por un instante en el acto de mirar, porque la imagen involucra al espectador en la escena al apagar u oscurecer la conciencia del entorno y reducir el campo de la visión al encuadre que se le impone. Es esa inclusión forzada la que configura realmente la escena dado que el espectador ocupa ese lugar indefinido entre el interior y el afuera de la imagen. En ello, la fotografía no parece que sea sino la continuidad de un proceso larvado en el origen mismo de los sistemas de la representación visual que encontramos en los relatos de la historia del arte.

La pintura del *quattrocento*, por ejemplo, aparecería así como una teatralización muy sofisticada de los símbolos religiosos, un universo iconográfico que va adoptando tipologías y formas alegóricas cuyas disposiciones dan lugar a escenas que nunca escondieron su vocación narrativa. También es cierto que el fundamento de aquellas imágenes, absorbidas en focos y fijadas en un único punto de vista que ordenaba el espacio, se gestó durante mucho tiempo antes en distintos lugares de Europa y de otras latitudes con la progresiva humanización de los seres divinos y con la inscripción de los cuerpos en pequeños escenarios ajedrezados donde habitarían un espacio cada vez más analógico y retiniano. Y ello es coherente con la génesis de la fotografía siglos después, esta vez mecanizando el proceso del que desaparecerá la hacendosa artesanía del tablero de las representaciones, para delegar en la cámara oscura el efecto de una impronta que finalmente da como resultado un paisaje o una escena.

Esta quizá sea una descripción demasiado apresurada de un proceso muy denso en el que el arte se abre a esa otra idea más inclusiva, y esquiva también, que es la «imagen», como han pretendido quienes defienden eso tan difuso de la «cultura visual».

Pero si hubiera un programa continuado que enlazara esos extremos, arte moderno y fotografía contemporánea, no sería tanto porque ambos se ajusten a una antropometría del ojo humano, como porque dan cabida a un teatro relacional. Un resumen de tantos siglos así de breve nos sirve en cualquier caso de forma provisoria para entender que la inserción de la fotografía en la historia de las imágenes no puede dissociarse del marco ideológico que las define como detención, apunte y extracción de una vista parcial sobre el mundo. Un marco que es parte de las discusiones sobre lo pintoresco que sustentaban las estéticas del siglo XVIII en lo que podrían parecer diatribas ociosas en torno a lo artificioso o lo natural de los jardines ingleses. Nada ociosas, por otro lado, si se piensa que lo que está en juego es alguna teoría de la mirada probablemente todavía inconclusa. Tampoco es posible dissociar aquí tales problemas de la construcción cultural que supone el paisaje con su base apriorística y su cooperación necesaria en el origen de la fotografía.

Sin embargo, parece insuficiente el tratamiento o el desarrollo teórico de lo que, de forma intuitiva, podríamos identificar con la idea de «paisaje humano». En cambio, algunos fotógrafos como Teresa Arozena han abordado este concepto desde la práctica post-documental, como ella misma ha planteado en más de una ocasión. En esto, su propuesta artística es constante y consciente. Que el paisaje sea en sí un producto de la mirada, y con ello una construcción humana, no excluye que podamos ver también una capa disociada en la que esos cuerpos que lo ocupan intervienen como figuras significantes que puntúan el territorio con una presencia. Esa capa disociada del paisaje, ese paisaje secundario de lo humano que ocupa y habita, advierte de una dimensión nueva cuando se expone al objetivo de la cámara fotográfica. Porque en ella se dan las cosas esenciales que afectan a ese fenómeno del mirar, que no ha dejado de estar presente como conceptualización artística, y más tarde en las teorías y antropologías de la imagen, y que nos permite seguir un hilo de Ariadna que no se ha roto desde hace siglos. La cámara fotográfica, entonces, superpone, si cabe, una nueva capa de significación a mecanismos representacionales y a tecnologías de la mirada maceradas por la historia, de tal modo que ya casi no podemos ver el campo, la ciudad, el interior doméstico o la vida misma sin estar ante la contemplación inequívoca de una escena. Así es la densidad simbólica del punto de vista, de toda perspectiva si se quisiera invocar a Panofsky, en el sujeto contemporáneo. Y la presencia humana en esos entornos, con sus relaciones gestuales y sus vínculos a través de los vectores que describen los ojos de los personajes, establece una nueva dimensión afectiva y comunitaria. Una segunda capa del paisaje, insisto, que podría transferir a lo largo de esta Historia un plano originariamente iconográfico, el de las figuras que encarnaban a los personajes que procedían de los textos, a otro de carácter ideológico, al convertir en escenas los acontecimientos fugaces que protagonizamos.

¿Qué podría ser entonces un «paisaje humano»? ¿El retrato colectivo de grupos de personas que miran o interactúan?

Weegee fotografía en 1940 una playa abarrotada de gente en Coney Island. En ella se muestra una multitud cuya diversidad de poses y trajes de baño esparce hasta el horizonte un paisaje al mismo tiempo festivo y desafiante, irónico y algo perturbador en la medida en que los que están más cerca devuelven la mirada al fotógrafo desvelando

alguna elevación desde la que éste va a recoger un plano picado. En esa toma, los amontonados bañistas se protegen de un sol que está, al parecer, detrás del objetivo de la cámara, pero consiguen que el propio fotógrafo quede tan al descubierto como sus cuerpos semidesnudos, arrastrándonos a todos, de paso, a esa ociosidad inquietante. Si Jeff Wall decía con resonancias románticas que el cementerio es el paisaje perfecto, la playa debe de serlo cuando hablamos del «paisaje humano». Esa obra de Weegee resume con sorprendente precisión lo que Teresa Arozena ha declarado como hito fundacional de su poética. Y lo cierto es que sus obras mantienen con fidelidad un vínculo contextual que apunta a eso que Weegee fotografió en 1940 como una multitud de cuerpos.

La otra fotografía que Teresa Arozena declara como fundadora de esa poética es de Alfred Stieglitz: la mítica *The Steerage*, tomada en 1907. En ella registra en dos niveles de una misma escena la distribución de pasajeros de un barco de vapor que regresa a Alemania desde Nueva York. Se trata de aquella en la que un tipo de sombrero blanco observa el plano inferior, el piso de debajo de la cubierta en el que están un grupo de mujeres y niños, estableciendo el vínculo entre dos niveles separados por la pasarela recién pintada. El registro de ese escenario retuvo, al margen de la anécdota histórica real, el enunciado alegórico del contexto de la inmigración y las bases de una nueva política de la imagen.

En la fotografía de calle, en registros directos sobre el entorno como los que lleva a cabo Teresa Arozena, estas disposiciones de los habitantes y sus relaciones con los entornos naturales, urbanos o periféricos, construyen una idea de lo colectivo. En ello, cualquier grupo humano actúa de pronto como un escenario sutilmente político. El teatro de lo público, con sus poses involuntarias, se vuelve un evento configurado tanto de forma afectiva como relacional. Nacen así los contextos reconocibles de una vida en común que nos proyectan a los conflictos latentes, a las expectativas y a los cruces de las miradas con la propia cámara en esa pasada fugaz de los grupos de caminantes, por ejemplo en la serie *Walking Portraits* (2010-2013). Se trata del análisis en imágenes de la «multitud» como concepto de raíz spinoziana que se despliega en una nueva ciencia política de la que sugirieron en los años 60 y 70 los autores de *Potere Operario*, entre los que el más lúcido me parece es Paolo Virno. Se supera así ese otro concepto tan «siglo XX»: la masa, bloqueada en su concentración indistinta. Con la multitud, en cambio, se retomaban los componentes asociativos más diversos con los que operan las fuerzas colectivas, la pluralidad de horizontes y deseos que nos caracterizan como paisaje humano que la cámara es capaz de registrar con la precisión iconográfica de un cuadro recorrido por la alegoría.

El halo del reportaje de calle, la gestualidad espontánea y el encuadre a veces furtivo o remoto, inicia en las obras de Teresa Arozena el arco de un proceso de reubicación de la mirada: el que va de la constancia de la captura fotográfica a la configuración selectiva de una escena autónoma. Este camino, tan natural al fotógrafo clásico, al fotorreportero al que también se remiten estas imágenes, cristaliza en la escena que construye su iconografía como resultado de esa dimensión alegórica, la que subyace y dota de sentido al punto de vista y a la escena. En él residirá esa atención a las multitudes, ese vínculo micropolítico entre el gesto y el entorno, el que se reconoce en

las viseras improvisadas con manos que orientan otro juego de miradas hacia algo que acontece allí mismo, en los ceños fruncidos de la expectativa, en la sonrisa que protege del desnudamiento de la cámara sobre el sujeto sorprendido, en la actitud de quien descubre el objetivo que le apunta directamente. Miramos al público como el público mira pasar los desfiles. Donde «el público» es aquí algo más que la audiencia de un evento para instituir el germen metafórico de «lo público», asentado en su arquetipo originario como «gente que mira» y gente que mira el mirar de los otros. Y en ese mirar multiplicado, cuyos ángulos proliferan en focos dispersos que están fuera de campo, reaparece la estructura carnavalesca de todo encuentro entre seres humanos.

En *Menos es nada*, los personajes distribuidos en distintas oquedades del acantilado sostienen escenas paralelas en las que los gestos y las acciones son simultáneos al instante que la cámara recupera de ese escenario, y con ello, simultáneos también a nuestra mirada, como las acciones dispersas de los personajes que habitan los cuadros flamencos. La imagen se estratifica así en un abatimiento del plano, en el corte vertical de un acantilado que bloquea el horizonte, en franjas descendentes en las que se disponen como en una jerarquía los vehículos y los bañistas. Quizá porque todo paisaje humano tienda en definitiva a bloquear el horizonte de las desolaciones del romanticismo. Esa forma de mirar de Teresa Arozena recalca entonces en los cobertizos provisionales con sus pinzas y atados con los que se mantienen unidos elementos que el viento podría arrebatar con facilidad, que crean la ficción de una jaima sobre la playa o entre las rocas, una jaima que evacúa como un pulmón los caprichos del viento, abombándose y menguando alternativamente.

La ficción del nómada provisional, del turista, del bañista o del dominguero se recrea así como una suerte de paisaje repoblado. En la estela de los almuerzos campestres o de las escenas del ocio burgués de la pintura francesa de finales del siglo XIX, esta nueva iconografía que ha pasado a ser ideológica en la transmutación fotográfica de los pequeños acontecimientos, retrata un nuevo substrato social de gente que finge estar en el paraíso. Configura el nuevo entorno de los paisajes humanos de la multitud como una especie de sujeto histórico que retorna con puntualidad a ese lugar irreductiblemente político de la mirada.



1.

QUIEN desconfía de la imagen empieza a entender su cultura, porque la imagen se ha vuelto fábula, se ha convertido en la desilusión de la realidad, en su distorsión y su espectro. Vemos lo que nos han enseñado a ver, y nos resulta invisible, por evidente que sea, por cerca que esté, lo que no fuimos educados para ver.

Es ahí, en la mirada maleducada, desprovista de simbología, distante y a la vez comprensiva, que quiere entender y no exaltar, que interroga en lugar de hundir o exclamar, que persigue, que no acepta ninguna norma o prejuicio, que se aleja para acercarse, donde encuentra la obra de Teresa Arozena una grieta hacia la realidad. Es el espacio que está detrás de la representación, pero sobre todo es el instante que viene después de la fábula. Por esa grieta nos observa sin ser vista, nos busca en silencio, empujada por la sed del otro, acuciada por nuestra locura colectiva, mecida entre el análisis público y la desolación del individuo, anotando la historia de nuestras debilidades y celebraciones, el relato de un movimiento perpetuo que no podemos abarcar, pero cuyos fragmentos nos explican con la nitidez muda de su fotografía.

La simulación está en el origen de nuestra forma de crear. Contamos para mentir, porque esa mentira es una aproximación a una verdad posible, y porque en esa mentira que es la ficción no hay exigencia: nadie está obligado a creer en ella. Nos desviamos de lo visible para expresar lo invisible, traducimos la realidad, la producimos y segmentamos. El resultado es que las dos realidades, la cotidiana y la que proyecta la creación, son hoy una sola realidad, una sola e inmensa fábula.

Esa fábula es al mismo tiempo un pasadizo hacia la huida y una ruta hacia el conocimiento, un fenómeno de fenómenos, una multiplicación de irrealidades formales que se entrecruzan. Lo que parece imposible es entrever la realidad misma, su naturaleza sin adorno y su artificio sin explicación. A veces la fotografía ha querido instalarse en ese ámbito, volver a ser solo lo que no puede dejar de ser: un reflejo limitado pero no incierto. Ser no una explicación, sino una incisión. Ser una muestra, quizá microscópica, pero nunca tramposa de esa fábula.

Sabemos que esa pureza es imposible, que el acto mismo de la fotografía, su reproducción y exhibición, su análisis, esta página misma que intenta sondearla, es ya una aleación de ficciones a la que llamamos realidad.

Tenemos entonces que aceptar que entramos en lo irreal desde lo irreal. Detrás de las máscaras, entre el discurso y el humo informativo, más allá de los fervores estéticos y los proyectos ideológicos, habita una contemplación de ese órgano gigantesco que se transforma, ese órgano al que pertenecemos, y que solo para entendernos, como pura convención, llamamos realidad.

Teresa Arozena eligió hace muchos años el camino que va de la realidad a la reflexión, un camino que no impide el viaje en el sentido contrario. Como quien toma muestras de campo, enlaza notas etnográficas o reúne ejemplos que por sí solos niegan o fundan una convicción, su fotografía es un ejercicio de la distancia frente a lo observado, una objetualización que no rechaza, sino que investiga sin intervención. Esa aparente frialdad que indaga quiere ser una forma de respeto hacia lo observado, porque quien mira no debe manchar lo que ve, y tampoco debe dictarlo.

El que observa cae en la realidad, como el que escribe deja su huella sobre la página. En ese sentido, estas imágenes funcionan como el registro de un pájaro que se posa sobre una costa volcánica y observa a sus habitantes de temporada, que persigue las cunetas de una carretera comarcal, los desvíos de un festejo público o la arquitectura y la memoria de los escombros, esos escombros que acaso sean nuestro autorretrato, ese que nos vamos haciendo indirectamente.

Si la realidad es la materia prima que sirve al pensamiento, entonces el pensamiento es el producto elaborado. Nadie ignora que el pensamiento es a su vez las dos cosas, barro y vasija, y así es fácil entender que la estructura de este proceso funciona como una cadena generativa, donde la realidad y el pensamiento se inmiscuyen uno en el otro hasta formar un solo cuerpo. Cualquier referencia a los dos de forma independiente quiere ser aquí, aunque sea nominalmente imperfecta, una forma de mostrar ese cuerpo complejo, esa unidad.

## 2.

SE PODRÍA decir que hoy llegamos a la realidad desde la «perpetua carencia» de la que nos habla Agamben, desde su limbo. No hay, sin embargo, en los círculos y las descripciones del italiano la cercanía que necesito con el término que quiero introducir aquí, término que solo debe entenderse como una posibilidad de indagación. Ese término es la *desorientación*, y para exponerlo debo detenerme algunas líneas.

Esa perpetua carencia de la que hablaba Agamben es una de las múltiples caras de la desorientación. Para entrever esos rostros nos conviene acercarnos a la literatura, que lleva más de un siglo proponiendo un recorrido por ese laberinto absoluto, un lugar que no empieza ni acaba, y donde no hay otra referencia que una oscuridad sin defectos.

Debemos acercarnos a Robert Walser, gran extraviado él mismo, cuyos personajes desnortados son una negación, seguros de avanzar en mitad de una habitación en tinieblas del tamaño del mundo.

Es también la confusión de los pueblos anestesiados que visita Andrzej Stasiuk, de sus bebedores sin mañana, de las cunetas embarradas de una civilización, de los hijos que solo pueden elegir entre el delito o la emigración, de sus calles donde cualquier paso es una ironía, porque no hay dirección que tomar, de ese desencanto sanguíneo que trepa por el tanque abandonado, que salta desde la mesa del comedor hasta las oficinas, ese desencanto que crece por las paredes como una mancha de humedad. Stasiuk retrata a sus iguales, seres donde cada certeza fue hace décadas devastada por una contradicción remota.

Es también la desorientación de Pessoa, escindido y ninguno, exaltado y depresivo, niño y anciano, entregado a la comprensión de los otros, pero lejos siempre de ellos, como si una cápsula de cristal le separase de sus semejantes. Es la desorientación del que no encuentra ningún motivo para aferrarse a una mentira, a una fe, a una acción.

Solo un paso más allá de Pessoa parecen esperarnos los personajes atormentados de Virginia Woolf, ahogados en una indecisión, tan inseguros que su voz interior es su única patria, o los seres huecos de Eliot, rellenos de cualquier materia ficticia, inflados de naciones, de símbolos, de teorías, y a la vez seres débiles, perdidos entre el deseo y el deber, hijos de la incertidumbre.

Es la desorientación la que nos explica con mayor precisión. Hay un laberinto del tamaño de la realidad cuyas reglas desconocemos, donde cada paso es también una negación de ese paso, donde cada imagen admite una contraimagen, donde elegir un sentido es siempre una elección arbitraria, dominada por la confusión o el azar. No sabemos siquiera cómo llegamos al laberinto y si existe una salida, porque todas las fórmulas han sido rebatidas y las estructuras se han desvanecido. La existencia misma del laberinto y de nosotros en él es una pura especulación teórica, un suceso que más allá de sí mismo se desintegra. Es la desorientación plena, el signo de una época y de una episteme que se mueve a la deriva.

*Desorientación*: la palabra misma es una negación de otra palabra, una palabra extraviada, un aturdimiento que deja suspendido el significado.

El término tiene muchos padres, pero ninguno en el sentido preciso en que aquí lo utilizamos. El más efectivo y cercano es Bernard Stiegler, que aborda el concepto en el primer tomo de *La técnica y el tiempo II: La desorientación* (1996). Para Stiegler la desorientación hodierna es el resultado de la «industrialización de la memoria» (avanzando por la vía que abrió Adorno y que antes cimentó Benjamin), una desorientación que borra los puntos cardinales y deja al individuo contemporáneo frente a una máquina de *programaciones* culturales, de edificios de aparente sentido cuya única explicación duerme en el evangelio de los escaparates, en la compulsión consumidora.

No hay sentido entonces, solo un acto repetido que nos justifica. El ser humano se hincha de poder ficticio, crece y luego, tarde o temprano, se disuelve en la noche.

Es así como Stiegler puede defender una sincronización de las conciencias, aletargadas en su libertad y dispuestas a seguir una dirección marcada sin conciencia de estar en un silencioso acuerdo. No hace falta insistir aquí en su reconocimiento de la desindividuación, de la conciencia individual como territorio conquistado. El individuo de Stiegler se reconoce y adquiere conciencia de sí mismo en lo objetos culturales que consume, y es así donde se proyecta como algo singular, donde se esponja en su felicidad individualista. Sabemos que esta desorientación es solo un reflejo, resultado de la anuencia tácita que sirve para no sentir ninguna necesidad de construcción ética.

El pasadizo que abre Stiegler es valioso para entrar en el concepto que quiero exponer, aunque solo nos sirva como acercamiento. Por *desorientación* no entiendo aquí solo la consecuencia de un triunfo del mecanismo capitalista sobre una singularidad crítica, no solo la mercantilización de la cultura y su plena invasión de la conciencia, incapaz ahora

de contemplarse a sí misma desde fuera, de rebatirse o desviarse, sino también una desorientación teórica, que atañe a quienes piensan desde una supuesta disidencia y a quienes quisieran entenderles, pues se han vuelto parte de la descripción que atacan, parte del fenómeno mismo.

La disidencia se fatiga en una descripción que no rompe la cápsula. Es también una desorientación neoescéptica, que tiende a mostrar su ausencia de respuesta o a ocultar esa suspensión del riesgo. Como cualquier verdad ha sido calcinada, porque es sospechosa de colaborar con la máquina de propaganda. Eso implica que ahora solo es posible defenderse en el territorio de la negación. Así la teoría, de nuevo, como tantas veces, solo es capaz de arañar el cristal desde dentro.

Fuera están las patologías, los escombros y las cunetas, los hierros yugulados, las mutaciones que hacen de la realidad una teratología. Es en los ámbitos donde la realidad, despojada de otra lectura que su natural declive o su fanfarronería publicitaria, despojada incluso de la teoría, se hace imagen o palabra, se describe a sí misma sin mediaciones, donde parece anularse la desorientación y abrirse un primer ámbito, un punto cardinal, quizá un rumbo.

No existe otra conciencia posible hoy que aquella que comienza por aceptar su propia desorientación, su falsificación íntima. Solo así es posible mirar.

Es ahí donde se une este concepto con la fotografía de Teresa Arozena, cuya fotografía es en sí una aceptación de esa desorientación y un proyecto que no busca aferrarse a la verdad que hay detrás de los objetos, sino a los objetos que hay detrás de la verdad. Luego retomaré este hilo.

Debo volver a la palabra *desorientación*, como quien desciende a la sala de máquinas de un buque. Su etimología es nítida: no hay *oriente*, no hay *dirección*, y además la posición no se puede fijar, y por tanto no es posible señalar ningún rumbo: caminamos desde cualquier lugar hacia cualquier lugar, y aunque cada vez nos desplazamos a mayor velocidad, la ausencia de dirección y de sentido es absoluta. No existe un plan, ni una escalera de emergencia, tampoco la necesidad de un acuerdo ético, solo existe una huida hacia delante en mitad de la confusión.

Si acudimos a otras acepciones de la palabra *orientación* (a la que debemos añadir, en pura de lógica, el prefijo de negación) el concepto puede aclararse. No es posible dar a alguien una información certera de su posición en esta realidad. El mapa es cualquier mapa, y todo punto es cualquier punto. La niebla ha tomado la conciencia y la teoría no sabe siquiera si tiene los pies sobre la tierra. El sujeto avanza por una esfera perfecta, es decir, regresa, retrocede, da vueltas, y su posición en esa esfera es indeterminable.

La desorientación se caracteriza por asumir que la apariencia es el fenómeno primordial, que la realidad debe estar en algún lugar, quizá delante de nosotros, quizá en nosotros, pero en todo caso está demasiado lejos, como algo inaccesible e incomprensible, y esta lejanía con la realidad, con el sentido, con la dirección ética, es lo que llamo *desorientación*.

Actuar en ese ámbito es elegir entre el horror y la desesperación, o elegir entre la ataraxia y el vacío. No son elecciones posibles, sino nuevas caídas, meros abandonos. La única posibilidad es reconstituir los puntos cardinales, establecer un nuevo pacto.

### 3.

REGRESO al hilo que antes había dejado suelto. Decía que en la fotografía de Teresa Arozena la irrealidad de lo real se traduce en una aceptación natural de la desorientación, tal y como la hemos definido antes, y a la vez hay en su proyecto el deseo de acercarse a los objetos que hay detrás de la verdad, porque la verdad está vetada de fingimientos, falseada desde su origen, expuesta para su uso público como un barro moldeable según las necesidades de su poseedor. Por eso el creador busca lo que viene después de la fábula, aquella imagen que se desvía del lugar común, descentrada con respecto a la impostura, libre de cualquier forma de lectura interesada. Por eso la fotografía de Teresa Arozena es a veces amarga, distante, seca, porque es una de las pocas formas en que la fotografía puede hoy abrirse a eso que la realidad ofrece, a su naturalidad ficticia, a su espontaneidad disimulada, a la vez desahogo y disfraz.

Los mitos de la isla como paraíso, como ámbito de reposo y curación, están aquí atravesados por una fotografía que documenta cuanto esos mitos no alcanzan a decir. La isla se vuelve –un poco a la manera de Luis Feria– algo menos que nada, algo *no menor que el vacío*. Una esquina del mundo, es cierto, porque las islas que sirven a estas fotografías son la periferia de la periferia, una orilla donde quedan los residuos de la gran fiesta, que siempre sucede en otro lugar, pero también una muestra suficiente de lo que somos, un testimonio legítimo.

Teresa Arozena nos entrega de esta forma las paradojas por las que corre subterránea una pregunta sobre la condición del ser humano en un tiempo desnortado. Para seguir el rastro de esa pregunta, de su multiplicación, nos conviene entrar en sus fotografías.

Vemos una costa volcánica que sirve a una familia como escenario contra la rutina. Hay una presencia leve del mar, apenas insinuado en la imagen, aunque todo depende de él, como si fuera un dios tutelar. Vemos los estratos de la costa: la orilla donde la familia se reúne; a media altura una especie de minúscula cueva que han cerrado con una toldo verde, como si allí fuera posible también protegerse y hacer hogar; y por último, en la parte superior de la imagen, chumberas arracimadas como animales de respiración lenta, coches y caravanas aparcados, una pérgola portátil. Un observador extraño diría que no es un buen lugar para disfrutar de la costa, pero allí el turista encuentra una especie de intimidad, como si el lugar fuese suyo, al menos durante unas horas. Ese lugar apartado, de acceso tortuoso, arrinconado, fuera del mundo, es un lugar perfecto para ellos, porque es un territorio con sentido, y porque en el centro del mundo, en la civilización, no hay sentido alguno. No es una fuga, sino un regreso.

En otra imagen se intuye cómo la civilización se impone sobre la naturaleza, con ese coche aparcado a cinco metros de la tienda de campaña, en mitad de un paisaje que es a la vez primitivo, adánico, y del todo civilizable. Queremos habitar la costa salvaje pero

sin abandonar el cordón umbilical con la ciudad. El motor debe dormir cerca. Nuestra conquista es casi un juego. Poco o nada. El ser humano es algo diminuto y accesorio allí, y sus improvisaciones y refugios son apenas una pausa indetectable en el proceso geológico. Somos una sonrisa efímera, quizá una mueca.

Los huéspedes de la costa disponen sus telas junto al coche, hacen sombra, inventan su refugio, fundan una versión empobrecida del turismo. No hay sátira en la imagen, tampoco juicio, solo una forma distanciada de la comprensión. Un viaje hacia el descanso es el suyo, aunque el observador ajeno solo vea un revoltijo de telas para protegerse del sol.

En una fotografía se distingue al trasluz, detrás de las telas verdes y azules, la estructura de un furgón, una mesa portátil y sobre ella utensilios de cocina. Frente a esa imagen fantasmal llamean las piedras negras, filosas, cortantes. Esa estructura humana tiene la luz de una alucinación. Sin embargo, no hay drama en esa imagen, sino la paciencia del que rebusca en su propio territorio una forma de escapar hacia el ocio, hacia alguna forma posible de la felicidad. La norma social y la escasez se encuentran allí detenidas frente al mar, y han decidido que es posible seguir con el juego sin renunciar a nada.

Otras imágenes muestran una especie de asentamiento tribal y turístico, segmentados los territorios de cada unidad. Se diría que en unos pocos minutos los seres humanos han fundado una nueva colonia de verano en mitad de la costa. El mar es solo una condición necesaria, un escenario. No hay idealización ninguna en estas fotografías de Arozena, tampoco falacia patética: es la mirada del antropólogo la suya, porque ha entendido que no es posible comprender sin alejamiento, que debe ser indetectable para poder interrogar.

A veces surge una plataforma petrolífera en la lejanía, mientras en primer plano un grupo de turistas se demora en la playa. Es la evidencia serena de una contradicción, la misma que se da cada día sobre el asfalto, la que nos persigue en nuestra casa, la extensa contradicción en la que vivimos, donde la comodidad y la destrucción son materiales de una misma aleación.

Hay también en estas fotografías una fragilidad, una mirada que hace que lo antipoético sea lo único que podemos salvaguardar, lo único que en su fealdad es también ironía. Es la silla de plástico aislada, sobre ella una toalla sujeta con pinzas rojas con la que juega el viento. ¿No es un símbolo más de la biblia del ocio, de las leyes del sol y del turismo, de la felicidad empaquetada vendida al por mayor? Todos pertenecemos a una silla así. Digo bien: pertenecemos. Es ella la que espera y entiende, ella la que nos sonrío y sostiene.

El paisaje de estas colonias solares, cuando es observado desde lejos, se nos presenta como una breve epidemia del suelo, como si un virus se hubiera apoderado de la costa. Es la ciudad, su civilizada necesidad de experiencias y fugas, la que coloniza durante unos días el paisaje.

En otra serie entrevemos cómo en mitad de la naturaleza, allí donde parece que el hombre no es posible, están las reliquias de su paso, los despojos y olvidos, sus disfraces públicos, sus adaptaciones al medio. Arozena sigue aquí su búsqueda del otro, ahora por la vía del paisaje habitado. Su mirada se detiene en los muñones de la costa donde el

ocio se agarita y resiste unas horas. El viento habla en los plásticos, infla las tiendas de campaña, cubre de tierra la curva metalizada de los coches. Hay como una sonrisa y una despedida en estas imágenes. Una elegía y un descenso.

La multitud se aferra pronto a cualquier espacio. Estas fotografías insinúan una topografía de esa multitud, a veces disgregada en vetas sobre el paisaje, otras localizada en células familiares, en un ámbito de celebración o de fuga.

Arozena parece que nos pide que enlacemos su topografía colectiva, que seamos testigos de lo público justo allí donde lo público es un lugar insolvente, un objeto perdido, una costumbre no pensada, un fin de fiesta, un desperdicio, lo que sucede antes y después de la representación teatral.

La investigación de Teresa Arozena se detiene también en una forma esquinada, brumosa, fantasmagórica del retrato (serie *Pasaje*, 2016). Los suyos son rostros reflejados en un cristal, cayendo hacia la noche, ensimismados. Rostros que no ven al que los ve. He pensado en las fotografías de Saul Leiter o en el trabajo reciente del joven polaco Tomasz Lazar, pero la voz de Arozena es indiscutible y original. Sus retratos nos llegan desvanecidos, como ectoplasmas que navegan en el transporte público, que esperan sin saber a quién, que aún confían. Hablan, pero no necesitan las palabras para hacerlo. Vuelven, pero no dan un solo paso. Sus facciones se despiden en una luz aterida. Un pensamiento relampaguea en sus ojos, pero no llega a pronunciarse. Nos llegan detenidos en su debilidad, que es la nuestra, la de todos. Caen hacia sí mismos, hacia ese desconocido que lleva nuestro nombre.

Exploran esos retratos al inconcebible individuo, las esquinas donde se recompone la soledad. Una palabra, *soledad*, que se pronuncia hoy como quien entra en un zulo voluntariamente, con una voz atosigada por una memoria inaudible, como una lenta desaparición que no puede ser nombrada. Nada tan inconcebible como la soledad en mitad de la multitud, nada tan atroz como la convicción de que no se pertenece a nada. Nuestra condición es esa incertidumbre íntima, y nuestro crimen colectivo es la propagación de la soledad moral. El individuo atenazado en mitad del enjambre no dice su nombre, se uniforma y avanza, conoce bien el código y nunca lo rechaza, sobrevive en inercia, cumple y se obliga, se excusa a sí mismo, obligado a seguir a la mayoría o a recluirse. El que disiente está eligiendo la cuneta, la cama de gramíneas del descampado, las trampas de la supervivencia.

En la isla la costa no es tanto un límite como un diálogo, una vía abierta. Otros necesitan una estepa o una cordillera, pero el isleño necesita la rutina del mar, su conversación. El mar es un narcótico apetecible, adictivo, irrenunciable para quien va del agotamiento a la confusión, de los horarios a las obligaciones, de la responsabilidad al absurdo. Es un diálogo irónico y trastornado el que mantienen el isleño y el mar, porque nadie como él ha sabido entenderlo y destruirlo, las dos cosas a un mismo tiempo, con igual empeño.

Esos que hacen la tarde en la costa no se detienen en la orilla, continúan en el pensamiento, porque la orilla es el lugar de la reflexión, es la frontera. Se bañan diligentes, juegan al mediodía, despliegan las serpentinas de la amistad, alguno incluso parece contemplar lo que no puede ser visto, el océano, porque nunca se entrega del todo y es siempre abstracción, conjetura, pesadilla.

La arquitectura terrosa de los invernaderos, monocromática, nos llega en una imagen de Teresa Arozena como un pasado injertado, a la vez resistencia y caída. En cada tiempo están todos los tiempos.

El proyecto fotográfico de Arozena sería otro y sería menos si no atendiera a los márgenes, a lo que queda después de la gran fiesta, de la celebración y del rito, a las cunetas donde se disgregan los sujetos (esos que van en procesión deslavazada para seguir una tradición, que creen y no creen, que han entendido la costumbre como una oportunidad para el placer, como una excusa para vivir sin preguntas irritantes), también allí donde se acumulan los residuos de lo cotidiano, el cuarto de atrás de la realidad, almacenes de la desidia, escombros que ordena la intemperie, puertas desventradas, casas enjalbegadas donde el hueco de la puerta es una boca que se abre hacia el oxígeno, muros de bloque, parlamentos de puertas derrumbadas y colchones, hierros fracturados, patologías que se acumulan como datos necesarios para entender cómo fue nuestro paso por la tierra, cómo somos, cómo éramos.

Una barca sobre la arena, reseca la madera, extenuada por el sol, plácida como un sueño calcinado de mediodías, endurecida por las horas, respira morosa en su viaje hacia el olvido. El cochecito para bebé abandonado, con su drama que nos llega como un disparo remoto, como si la vida fuera algo que sucediera en otra dimensión. Brazos suplicantes del aluminio entre las aulagas, una silla plástica boca abajo, bloques fragmentados sobre la arena, la no realidad, lo que sobra y carece de orden, lo que siquiera necesita un ladrón y quizá reclama una esperanza. Es la poesía la que entra por esos objetos, ahora detenidos en su caída, devueltos por la fotografía en su estricta cordura, vivos en su significado, porque son ellos los que nos explican, solo ellos: nuestros iguales en el abandono y la fragilidad. Teresa Arozena sabe como pocos penetrar el rostro de los objetos, su naturaleza de metáfora cultural, su simbología sin prestigio, su geografía que crece y nos explica.

Es necesario para llegar hasta aquí escoger esos ámbitos que se alejan de la escenografía, lugares donde la civilización no recuerda sus invenciones y pudores, donde la fábula se incumple o se posterga, donde los objetos aún nos esperan.

Sí, los objetos nos esperan. Construyen su haiku, levantan la casa del tiempo con sus fracturas y óxidos, son memoria de lo que fuimos y aviso de lo que seremos. No son nuestro pasado, sino nuestro futuro.

Cuanto no queremos, aquello que hemos elegido para el desprecio o el olvido, eso es lo que se acumula en un lugar insospechado hasta componer un autorretrato de lo que somos.

Regresa entonces, completa en su esfera, la idea de la fotografía como una etnografía, una secuencia documental, costura de fragmentos que aspiran a un sentido que solo le pertenece a cada observador, secuencia que propone una interrogación pública y una comprensión de lo individual.

Hay una forma de la aceptación en el registro que nos entrega Teresa Arozena. A veces he sentido cómo nos observa con el mismo afecto y la misma distancia: objetos y seres, estratos de la realidad y paisajes, reflejos y desperdicios. No siempre hay que buscar una

explicación a lo que vemos, a veces solo hay que atreverse a ver la belleza y la fealdad, lo real en sí mismo, sin esperar que detrás de la imagen haya un discurso.

Solo así la imagen y el que la observa podrán decir: esto es lo que soy, lo que quizá no dejemos nunca de ser, nuestra íntima contradicción minuciosamente nombrada por una mirada que no quiere ni educar ni engañar.

#### 4.

La investigación de estas fotografías es local, pero su mirada nunca es diferenciadora. No es fácil deshacerse de la retórica identitaria y desconfiar de cualquier signo que pretenda ser un arquetipo. Tampoco hay endofobia, porque no hay desprecio ni hay sátira en su punto de vista. Este proyecto, como he insinuado antes, aspira a la comprensión crítica, no al discurso aleccionador. El asombro ante lo que somos es su genealogía y su desafío.

Teresa Arozena utiliza su entorno para devolvernos el reflejo de nuestro tiempo en una fotografía que quiere ser al mismo tiempo civil, íntima y reflexiva, donde las preguntas emergen con naturalidad, donde se nos invita a caer hacia nosotros mismos.

No podemos aceptar la ausencia de significado que viene con Derrida, de la misma forma que rechazamos el moralismo cultural que nos espanta y nos hipnotiza. Es posible otra vía, y si no es posible debemos inventar su posibilidad. Muchas invenciones nos esperan en el pasado. Solo hay que saber leerlas. Pronto seremos nosotros ese pasado. Dejemos al menos un guion escrito de nuestro paso, un registro de nuestros proyectos y desvaríos, un diario de este viaje donde la bruma nunca desapareció del todo.

El tiempo solo puede refinar el valor de este proyecto de Teresa Arozena, hacerlo más evidente y necesario, porque sus incertidumbres son las nuestras y serán mañana signos de un tiempo, y sus descripciones seguirán siendo una posibilidad de indagación, una puerta entreabierta hacia nuestra condición incierta.

La apariencia del proyecto fotográfico de Teresa Arozena me resulta hoy inabarcable: no atañe solo a unos pocos, tampoco es un escalón formal que solo mira hacia la fotografía misma o hacia la reflexión estética, este proyecto es una definición de nuestros límites, un testimonio distanciado de un tiempo, capaz de vernos desde fuera, capaz de registrar nuestros vaivenes y obsesiones.

Esa distancia no impide que su obra se inmiscuya en cualquier territorio de lo real, que se adentre en el escenario justo cuando se apagan los focos, en ese instante en que es posible ver lo que está detrás, lo que viene después de la fábula. Esta fotografía empieza cuando acaba la fiesta, y lo hace desde una posición esquinada, crítica en la perspectiva, contemplativa pero no desapegada, radical en la negación del lugar común, minuciosa en la selección, nunca cerrada en su expectativa, en su inevitable quemadura.

Podemos alejarnos de estas fotografías, podemos darle la espalda, pero ellas, año tras año, seguirán a nuestro lado interrogándonos.

## domingo

**Domingo (I), 2014**

Instalación. 8 fotografías. Impresión de inyección de tinta sobre papel baritado.  
(3) 54 x 80 cm c/u  
(4) 60 x 80 cm c/u  
(1) 84 x 125 cm c/u

**Domingo (IV), 2015**

Instalación. 3 fotografías. Impresión de inyección de tinta sobre papel baritado.  
(3) 110 x 155 cm c/u  
(3) 20 x 30 cm c/u

## sol

**Sol (I), 2015**

Instalación. 21 fotografías. Impresión de inyección de tinta sobre papel baritado.  
(11) 67 x 100 cm c/u  
(10) 20 x 30 cm c/u

**Sol (II), 2015**

Instalación. 7 fotografías. Impresión de inyección de tinta sobre papel baritado.  
(1) 67 x 100 cm c/u  
(6) 20 x 30 cm c/u

## limbo

**Limbo (I). Secuencia del naufrago, 2016**

Instalación. 10 fotografías.

Impresión de inyección de tinta sobre papel baritado.  
(2) 110 x 80 cm c/u

Impresión de inyección de tinta en cartulina de 180 g.  
(4) 100 x 68 cm c/u  
(1) 155 x 106 cm  
(1) 2,94 x 150 cm  
(2) 60 x 60 cm c/u

**Sin título, 2016**

Impresión de inyección de tinta sobre papel baritado.  
(2) 30 x 40 cm c/u

**sol**

















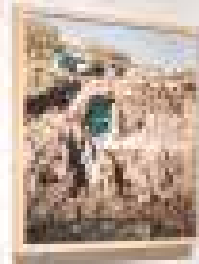
























# limbo

(secuencia del naufrago)

























**domingo**





































mano

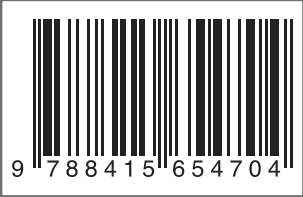












FUNDACIÓN **MAPFRE**  
**g**uanarteme