

Figurantes en el campo ciego

Alberto Martín

Un espacio geográfico delimitado, las Islas Canarias, y una reflexión sobre el paisaje. Una referencia temporal, los días festivos, un momento definido en relación y oposición al mundo del trabajo. Una reflexión sobre el sujeto a través de la figura de lo colectivo, del grupo, de la multitud. Sobre estos elementos Teresa Arozena ha venido realizando desde el año 2010 diferentes propuestas que en buena medida pueden considerarse como etapas, fragmentos o desarrollos de un único y coherente proyecto. Aunque cada una de esas partes tiene autonomía suficiente, y puede considerarse como un trabajo o serie cerrada, aparecen entre ellas conexiones y suturas hasta llegar a articularse como verdaderos segmentos o secuencias de una misma narrativa con intenciones muy precisas. Utilizando títulos que transitan entre lo descriptivo y lo alegórico -*Walking Portraits, Parade, Domingo, Sol, Scopes, Sutura, Offerings and Amenities o Limbo (1)* - sus propuestas tienden a construirse a menudo en forma de estratos, de variaciones que añaden nuevas capas de significado, como ocurre específicamente en *Domingo* o *Parade*. En cierto modo, ese juego de secuencias, responde a un componente metafotográfico más general presente en todo su trabajo: referencias de imágenes y figuras en el seno de sus propuestas, reflexión sobre el dispositivo o las modalidades de la representación, especialmente la construcción del punto de vista y el uso del fuera de campo, autoconsciencia de los efectos y de la economía de la imagen, o la relación crítica entre autor, actor y espectador, elementos todos ellos relacionados con lo que propia autora enuncia como el “inconsciente político de la fotografía”. Son precisamente estas reflexiones convertidas en estrategias las que se pretenden abordar en las páginas que siguen, bien mediante la propuesta de algunas claves de lectura, bien a través de la revisión a modo de diálogo de una serie de conceptos y prácticas presentes en su trabajo.

Paisaje

Es importante recalcar el referente geográfico común de este conjunto de trabajos, que provoca su inserción inmediata en dos ámbitos específicos. Uno es de naturaleza territorial, el marco de lo local, operando sobre una topografía concreta, con sus referencias, señales y acontecimientos; el otro se refiere al género en el que por esa misma referencia espacial se inserta buena parte de su obra: el paisaje. No cabe duda de que abordar el paisaje de las islas supone en primera instancia enfrentarse a la fuerte iconicidad del territorio, a una sobreabundancia de escenas visuales estereotipadas y a una dimensión turística que genera dispositivos de “consagración y señalamiento”. **(2)** Señalando precisamente hacia uno de los índices de esa función turística, Arozena despliega en trabajos como *Sol* y *Domingo* una contravisión generadora de nuevas percepciones. En sus imágenes son los actores y grupos quienes definen escenarios paisajísticos con su actividad y ocupación del espacio, con sus construcciones efímeras, con sus prácticas.

También la larga serie *Walking Portraits* se abre a una compleja percepción del paisaje que se mueve aquí entre el paisaje practicado y el paisaje rememorado. **(3)** Aprovecha Arozena una efeméride local, anclada en la memoria y la tradición de la población, como es la peregrinación o caminata a Candelaria. Trascendiendo el acontecimiento concreto, y en la medida en que la caminata necesariamente involucra un paisaje, transforma esta actividad colectiva en un procedimiento de apropiación y aprendizaje del territorio: jugando con el marco de la imagen y con la distancia, que deja aparecer un fondo de paisaje, con las miradas de algunos personajes a un fuera de campo que los involucra y envuelve necesariamente, y mediante la inserción de paisajes sin figuras a lo largo de la serie. También su trabajo *Domingo*, incorpora este acontecimiento, remitiendo en este caso a la idea de multitud y explorando el componente performativo de la situación para sugerir una idea o un atisbo de acción. **(4)**

Si hay una serie en la que el paisaje, como componente esencial de su práctica fotográfica, es abordado directamente como tema o problema, es en *Limbo (secuencia de un naufragio)*. Se refiere Teresa Arozena al hablar de este trabajo a su intento por reflexionar acerca de una visión tropicalizada del paisaje insular y de un paisaje articulado alegóricamente desde la

idea del paraíso. (5) Si el título remite directamente a la conocida metáfora del naufrago, la exuberante vegetación parece abrir el discurso también hacia la metáfora del jardín, existencia y creatividad de la mano a través de ambas figuras. Aparecen de nuevo aquí las construcciones precarias, en este caso construcciones piratas, al margen de la racionalidad, el orden y la planificación, diálogo en fin entre naturaleza y cultura. Si hay un último concepto al que puedan remitir estas imágenes es, sin duda, al de heterotopía, el lugar otro con su carácter de alteridad y diferencia.

Figurantes

Los grupos más o menos amplios, las colectividades, programadas o espontáneas, la multitud, término utilizado por la propia artista, son una constante en sus propuestas. Los sujetos, tal y como aparecen en sus fotografías tienden a tomar la forma de un plural, haciendo de la imagen un lugar de lo común, como señala Didi Huberman al referirse a los figurantes, ese habitual y anónimo telón de fondo constituido de rostros, cuerpos y gestos. (6) En cierto modo, se explicita aquí ese inicial derecho a ser incluidos en la película, invocado por Walter Benjamin, y retomado por Ariella Azoulay. (7) La defensa del cuerpo de los figurantes, expuestos al registro fotográfico, es activada por la artista mediante la instauración de una economía de miradas, un va y viene de campos visuales articulado en torno a las miradas de los sujetos. Miradas hacia el fotógrafo, miradas que conectan visualmente a los sujetos, miradas fuera de campo, son los ejes de la relación entre fotógrafo y fotografiado que caracteriza su obra. Miradas, en fin, que remiten a la fotografía como agente mediador, al contexto civil del medio (8) pero también, en último extremo, a la multitud como conjunto de singularidades.

Figuras

En relación a la imagen de la multitud que actúa, la serie *Walking Portraits* sobre todo, y también en parte *Domingo*, retoman y ponen en juego una figura con larga tradición y resonancia, y con una amplia trayectoria iconográfica, se trata de la figura de la marcha. Figura seminal, vector ideológico que forma parte de la memoria colectiva, con una

inevitable dimensión social y política. (9) Arozena trabaja sobre la fuerte polisemia de esta imagen, implicando también en el recorrido, en el trayecto, un espacio que construyen y del que se apropian aquellos que marchan. Campo estratégico y campo de experimentación, la marcha adquiere así un sentido exploratorio, de reconocimiento, de implicación. La declinación de esta figura, por lo que conlleva su elección concreta, supone además una reacción frente al catálogo de “tropos no-figuras” (10) al que generalmente se reduce la representación de lo colectivo, del grupo, de la multitud. Fuera y alejada de la estilización reductora, de la repetición mecánica de gestos y situaciones, nos encontramos aquí ante la reactivación simbólica de una práctica convertida en “tropo-figura” de la multitud.

Público

También puede entenderse como figura declinable la de *público*, que Teresa Arozena retoma y revisa en sus series, especialmente las que constituyen *Parade*. Es significativo que entre las citas o referencias que la artista explicita con claridad en sus notas de trabajo, aparezcan dos fotografías que llega a situar como punto de partida, reflexivo y metafotográfico, de su proyecto. Se trata de sendas fotografías de Alfred Stieglitz, *The Steerage* (1907) y Weegee, *Coney Island Beach* (1940), y ambas implican de alguna manera la figura o la imagen de público. La primera es la fotografía que Stieglitz tomó en la cubierta intermedia de segunda y tercera clase del trasatlántico Kaiser Wilhelm II en una travesía de Nueva York a El Havre. Curiosamente, hacia el final de su vida el fotógrafo escribió un largo comentario sobre esta obra, en el que destacaba el interés y la importancia que para él tenía la figura del hombre con un sombrero de paja, un canotier, que mira hacia abajo. Al margen de otros interesantes aspectos relativos a esta toma, la centralidad que a través de este comentario pasa a ocupar el personaje del sombrero y su mirada hacia abajo, nos permite leer la escena y la disposición de los sujetos casi desde un marco teatral, con su distribución de papeles como público y actores. Se cuenta que para realizar su fotografía, Weegee se subió al puesto de observación de los socorristas para desde allí llamar la atención de los bañistas, en cierto modo actuó, para hacer que miraran hacia donde estaba y poder tomar la foto. Si en la primera imagen, el deseo de Stieglitz es pasar

desapercibido, conseguir que nada cambie, que no se modifique la posición del personaje con sombrero, para fijar una composición precisa y estructurada; en el caso de Weege se trata de lo contrario, llamar la atención para desencadenar una reacción-acontecimiento que pasa a registrar. Entre una y otra toma ha variado el contexto histórico, el propio medio fotográfico y el papel de la imagen en la sociedad. Si una foto registra, incluso pese a la intención final de autor, una situación de clase, la otra, configura la masa, y colateralmente los medios de masas. Podría decirse que la distancia entre una y otra imagen registra ese paso, esa transformación que Michel de Certeau define sintéticamente como “[la conversión de] la sociedad en un *público* (una palabra clave que reemplaza la de *pueblo*)”.(11)

Teresa Arozena en las diferentes partes que constituyen *Parade* aborda el tema, y lo hace desde una posición que pone de manifiesto los componentes problemáticos de los diferentes actores que participan en la *representación*, o que forman parte del marco. Parte aquí, una vez más, de manifestaciones locales que, o bien pertenecen al territorio en el que se mueve su trabajo (el carnaval), bien están ancladas en algún tipo de tradición (la cabalgata de los Reyes Magos), o bien cristalizan una colectividad a partir de una convocatoria concreta (un acto benéfico, una manifestación). Su estrategia consiste en trascender esa referencia local para plantear la dialéctica entre una entidad pasiva (público) y un actor activo. El registro de los “espectadores” haciendo a su vez fotografías, adueñándose de la acción, invirtiendo el campo de la escena, y la posición del fotógrafo situándose en un entre-dos, entre la situación representada y los asistentes, convierte el marco teatral de estas prácticas o manifestaciones en un espacio complejo donde se ven alteradas y trastocadas las posiciones estáticas de los sujetos, y por extensión, de la sociedad que prefiere la posición de espectador a la de actor. Aparece aquí planteado también un problema central relativo al punto de vista y al régimen de enunciación, que se abre lógicamente hacia la construcción del sujeto. Lo cierto es que esta cuestión está presente no solo en *Parade*, sino también en otras de sus series, a través de los juegos de miradas, de esa economía de la mirada construida a partir de la referencia al fuera de campo, de la mirada a cámara, del fotografiado que a su vez fotografía, de la inversión del escenario, uno mismo y el otro. Arozena ensaya esa enunciación en tercera persona que resulta de un salto, “la *producción de un intervalo*, un efecto de cesura [...] en la distribución

esperada de roles: el que mira y el mirado en el campo y el contracampo [...] La tercera persona rompe ese círculo mágico y nos cambia de raíz, de radical: ella expulsa el “yo”, con todos sus álgos, por fuera de su dominio de simetría y de autolegitimidad”. (12)

Fiesta

Las manifestaciones que configuran *Parade* remiten incontestablemente a la fiesta, aunque también esa noción está presente con claridad en algunas de las series de *Domingo*. Se trata de la fiesta como concepto antagónico al del trabajo, la plasmación del tiempo del *disfrute*, del deseo y del placer en el centro del espacio vivido, pero también de la fiesta como celebración y rito, de las colectividades que se forman en el seno de lo urbano, de lo festivo y lo lúdico, del tiempo de la imaginación y de la fantasía, de la reapropiación del espacio y el tiempo, de ese comunicante *hacer la fiesta* que define Michel de Certeau. Fuera de la homogeneidad, la racionalidad y los gestos repetitivos y normalizados, se trata, en fin, de lo improductivo frente a lo productivo. Las imágenes de los restos de la fiesta que aparecen incorporadas en el interior de *Domingo III*, remiten a la reflexión de este mismo autor, Michel de Certeau, cuando señala que una sociedad que ya no es capaz de hacer enteramente ese gesto (hacer la fiesta, “el *lujo* sin el cual ya no hay experiencia humana, la *locura* sin la cual ya no hay razón”) es que prefiere la posición de espectador a la de actor. (13) Entonces, o de lo contrario, la fiesta se marginaliza, o como señalaría por su parte Henri Lefebvre, se trataría solo de una apariencia caricaturesca de apropiación y reapropiación del espacio, normalizada y controlada. (14)

Campo ciego

Para cerrar este diálogo con la obra de Teresa Arozena, se puede acudir al concepto de campo ciego. No nos interesa aquí la presencia y utilización del término en Roland Barthes (15), la más extendida sin duda, asociada al *punctum*, sino el planteamiento que del campo ciego hacen Pascal Bonitzer y Henri Lefebvre, desde perspectivas complementarias. Ciertamente que los tres autores remiten siempre a un territorio, un campo, no conocido, no visible, un más allá del campo, en Barthes, lo cegado (lo desconocido) en

Lefebvre, la mirada imaginada al campo ausente, en Bonitzer. **(16)** Lee este último el campo ciego como visión parcial, visión que introduce preguntas en el espacio de la representación y en el espectador, que alienta el deseo y las inquietudes, que abre esa mirada imaginada al campo ausente. Para Henri Lefebvre el campo ciego se instala en la representación, entre la presentación de los hechos y su interpretación, y precisamente lo que se da en él y a lo que hay que buscarle un sentido es lo *insignificante*. **(17)**

Tanto la construcción de su trabajo a través de la secuencia, generando una narrativa no naturalista y plagada de campos vacíos, como los desvíos entre al campo y el fuera de campo, no dejan de remitir a la idea del campo ciego como espacio interrogador, abierto a la imaginación y al deseo, donde lo insignificante se abre paso.

En este sentido, podría decirse que las propuestas de Teresa Arozena, como hemos visto hasta aquí, persiguen al fin y al cabo iluminar ese *otro lugar*. Pero recordando, como señala Henri Lefebvre, que los campos ciegos son a la vez mentales y sociales. **(18)**

Notas

1) Todos los trabajos mencionados se exhibieron dentro de la muestra *Parade*, en el Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, 2017, a excepción de *Limbo*, publicado en: Teresa Arozena, *Menos es nada*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación MAPFRE Guanarteme, 2016

2) Serge Ormaux, “Le paysage, entre l'idéal et le matériel”, *La polyphonie du paysage*, (Yvan Droz, Valérie Miéville-Ott, dir.), Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne, 2005, p. 77

3) Ídem, p. 76

4) Toni Negri, “Pour une définition ontologique de la multitude”, *Multitudes*, 9 (2002), pp. 36-48

5) Esta referencia y otras que se encuentran en el texto corresponden a una conversación mantenida por el autor con Teresa Arozena

- 6) Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2014, pp. 154 y 163
- 7) Ariella Azoulay, “El contrato civil de la fotografía: términos y condiciones”, *Concreta*, 8 (2016), p. 60
- 8) Ídem, p. 63
- 9) *Un siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000
- 10) C. Grignon y J.-C Passeron, *Lo culto y lo popular*, Madrid, Ediciones De la Piqueta, 1992, pp. 177-178
- 11) Michel de Certeau, *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 44
- 12) Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*, Buenos Aires, Biblos, p. 177
- 13) Michel de Certeau, *La cultura en plural*, p. 44 y 45
- 14) Henri Lefebvre, *La revolución urbana*, Madrid, Alianza Editorial, p. 27
- 15) Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 106
- 16) Pascal Bonitzer, *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007, pp. 68-79
- 17) Henri Lefebvre, *La revolución urbana*, p, 37
- 18) Ídem, p. 38

©Alberto Martín.

Texto publicado en el catálogo *Parade*. Teresa Arozena. **Centro de Arte la Regenta**, Edición del Gobierno de Canarias, Gran Canaria, 2017. ISBN: 978-84-7947-670-0

