

LA MULTITUD DISEMINADA

Paisajes humanos de Teresa Arozena

Víctor del Río

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 dissociada en la que esos cuerpos que lo ocupan intervienen como figuras significantes que puntúan el territorio con una presencia. Esa capa dissociada 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 arrebatarse 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.

© Víctor del Río

Texto publicado en el catálogo *Menos es Nada*. Teresa Arozena. **Fundación Mapfre Guanarteme**, Tenerife, 2016. ISBN: 978-84-15654-70-4