



**Teresa Arozena
Parade**

Centro de arte La Regenta

30/6 – 28/10 2017



Gobierno de Canarias

Contenido

Content

7

Figurantes en el campo ciego

Extras in the Blind Field

Alberto Martín

17

Gente de paso

People Passing Through

José Díaz Cuyás

28

Domingo (I)

35

Sol

41

Parade

70

Pasaje (ghosting)

74

Walking Portraits

86

Domingo (II)

94

Offerings and Amenities

99

Sutura

108

Domingo (III)

117

Índice de obras

List of Works

Figurantes en el campo ciego

Extras in the Blind Field

Alberto Martin

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 la propia autora enuncia como el “inconsciente político de la fotografía”. Son precisamente

A delimited geographical space —the Canary Islands— and a rethinking of landscape; a time frame —weekends and holidays— defined in relation and in opposition to work; and a reflection on the subject through the prism of the collective, the group, the crowd. Teresa Arozena has been exploring these elements since 2010 in different actions which can, to some degree, be viewed as phases, fragments or iterations of a single, coherent project. And although each one of these parts is independent and can be considered as a work or series in its own right, one can discern certain bonds and interstitching between them that transform them into true segments or sequences of one single narrative with highly precise intentions. Availing of titles that range from descriptive to allegorical —*Walking Portraits, Parade, Domingo, Sol, Scopes, Sutura, Offerings and Amenities* or *Limbo (1)*— her works often tend to be built in strata, made with variations that add new layers of meaning, as one can readily discern in *Domingo* or *Parade*. To a certain extent, this play of sequences responds to more general metaphotographical components that run throughout her practice: references to images and figures at the core of her proposals, a reflection on the devices and forms of depiction, particularly the construction of the viewpoint and the use of out-of-field, an internal awareness of the effects and the economy of the image, or the critical relationship between artist, actor and beholder, all of which are elements related with what the artist herself calls the “unconscious politics of photography”. And it is precisely these ideas, which she uses as strategies, that will be addressed below, either through an examination of certain

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 naufrago)*. 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 estás 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,

keys to interpreting her work or through a review, in the form of dialogue, of a series of concepts and practices underlying her work.

Landscape

It is worth underscoring the common geographical reference running through this group of works, prompting their instant affiliation with two specific realms. One is of a territorial nature, the local framework, operating in a precise topography with its specific reference points, signs and events; the other, in turn based on this same spatial reference, speaks to Landscape, the genre in which a large part of her work can be classified. It goes without saying that addressing the landscape of the Canary Islands means first of all facing up to the strong iconicity of the territory, to an overabundance of stereotypical visual scenes and a touristic dimension that creates mechanisms of "consecration and signalling". (2) And signalling one of the indexes of this touristic function is precisely what Arozena does when deploying a counterview that generates new perceptions in works like *Sol* and *Domingo*. It is the actors and groups in her images who define the landscape settings with their actions and the way they occupy the space with their ephemeral constructions and their behaviour.

The extensive series *Walking Portraits* also opens up to a complex perception of the landscape that shifts here between lived landscape and remembered landscape. (3) Arozena makes the most of a local holiday or festival, rooted in people's memory and tradition, like the annual pilgrimage in Candelaria. Going beyond the specificity of the event, and to the extent that the pilgrimage necessarily takes place in the landscape, she transforms this collective activity into a process of learning and appropriation of the territory: playing with the frame of the image and with distance, in which we can intuit a background landscape, with the gazes of some characters directed out of the field that necessarily includes and frames them, and by means of inserting landscapes divested of characters throughout the series. Her work *Domingo* also engages with this event, but in this case focused on the idea of the crowd and exploring the performative component of the situation to suggest an idea or the hint of an action. (4)

If there is a series in which the landscape, as a core component of her photographic practice, is addressed directly as a theme or issue, then that is *Limbo (secuencia de un naufrago)*. When speaking about this work, Teresa Arozena refers to her endeavour to reflect on the tropicalized vision of the island landscape and on a landscape structured allegorically around the idea of paradise. (5) And while the title explicitly mentions the well-known metaphor of the shipwreck, the exuberant vegetation would also seem to open up the discourse towards the metaphor of the garden, with existence and creativity going hand in hand in both characters. Once again, here we can see precarious constructions, in this case makeshift structures, removed from any sense of rationality, order and planning, in short a dialogue between nature and culture. The one final concept that these images engage with is unquestionably the idea of heterotopia, the *other* place with its quality of alterity and difference.

Extras

More or less large groups, collectives, whether organised or spontaneous, crowds, a term often used by the artist herself, are a constant in her works. Subjects, as they appear in her photos, tend to be featured in plural, turning the image into a shared place, as Didi Huberman argued when referring to extras, that anonymous backdrop made up of bodies, faces, and

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

gestures. (6) To a certain extent, here she makes explicit that initial right to be included in the film, as advocated by Walter Benjamin, and which Ariella Azoulay picked up again. (7) The defence of the body of extras, exposed to being recorded photographically, is activated by the artist by means of introducing an economy of gazes, a coming and going of fields of vision structured around the gazes of the subjects. Gazes towards the photographer, gazes that visually connect the subjects, gazes out-of-field, are the axes of the interrelationship between the photographer and the photographed that characterizes her work. Gazes, in short, that speak to photography as a mediating agent, to the civil context of the medium (8) but also, ultimately, to the crowd as a group of singularities,

Figures

With regards the image of the crowd in action, the series *Walking Portraits* in particular and also partly *Domingo* return to and bring into play the figure in motion, a resonant figure with a long tradition and a broad-ranging iconographic trajectory. It is a seminal figure, an ideological vector which is part of the collective memory, with an inevitable social and political quality. (9) Arozena works with the heavily connoted polysemy of this image, also implicating in it the road, the path, a space built and appropriated by walkers. A strategic field and a field of experimentation, the walk thus takes on an exploratory quality of reconnaissance, of involvement. The declination of this figure, what is implicit in the specific choice, further supposes a strong reaction to the “non-figure tropes” (10) which the depiction of collectives, groups and crowds is generally reduced to. Outside and removed from reductive stylisation, and from the mechanical repetition of gestures and situations, here we find ourselves faced with the symbolic reactivation of a practice converted into a “figure-trope” of the crowd.

Public

Public can also be understood as another declinable figure. And one which Teresa Arozena returns to and revises in her series, especially those in *Parade*. It is significant that among the references and bibliography that the artist clearly acknowledges in her working notes, there are two photos one can situate as a reflexive and metaphotographic starting point of the project. One is Alfred Stieglitz’s *The Steerage* (1907) and the other Weegee’s *Coney Island Beach* (1940). Both somehow implicate the figure or image of the public. The former is a photo Stieglitz took of the space between



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 Weegee 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

the second- and third-class decks on the Kaiser Wilhelm II transatlantic passenger ship on a journey between New York and Le Havre. Interestingly, towards the end of his life the photographer wrote a long article about the work in which he highlighted the interest and importance for him of the man with the round straw hat who is looking down. Apart from the other interesting aspects of this work, this comment shifts the centrality to the character wearing the hat and his downward gaze, providing us with a key to reading the scene and the arrangement of the subjects almost within a theatrical setting, with the distribution of roles as actors and public. Meanwhile, when taking his photo, it is believed that Weegee climbed up on a lifeguard station and started to attract the bathers’ attention, in a way putting on a show in order to make them look towards him and so be able to take the photo. While in the first of the two images, Stieglitz’s wish is to go unnoticed, not to change anything, to capture the man in the straw hat without moving, to focus on a precise and structured composition; Weegee’s case however was the opposite, as he called attention to himself to trigger a chain reaction or event that he would then record. Between one image and the other the historical context, the photographic medium itself and the role of the image in society had all changed. If one photo records the condition of classes, whether or not this was the artist’s intention, the other gives shape to the mass, the crowd, and collaterally to the mass media. One could even say that the distance between the two photos records this shift, this transformation that Michel de Certeau summed up succinctly as “[the transmutation of] society into a *public* (a key word that replaces the substantive *people*)”. (11)

Teresa Arozena addresses the issue in the various different parts of *Parade*, and she does so from a position that evinces the problematic components of the different actors taking part in the *show*, or that are included within the frame. Yet again, here she starts out from local events that are rooted in the territory within which she operates (carnival) or in some other type of tradition (for instance the Three Kings parade), or indeed register a collective that forms around a specific occasion (a charity event, a protest). Her strategy consists in going beyond this local reference in order to engage with a dialectic between passive entity (public) and active actor. Recording the “spectators” by at once making photos, taking possession of the action, inverting the field of the scene, and the position of the photographer by locating herself in an in-between space, between the depicted situation and the attendants, she turns the theatrical setting

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 álteo ego, 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,

of these practices or events into a complex space where the static positions of the subjects and, by extension, a society that prefers the position of spectator to actor are overturned and altered. Here she also seems to pose a key question with regards the point of view and the regime of enunciation, which logically opens up to the construction of the subject. The truth is that this question underpins not just *Parade*, but also other series of work by the artist, predicated on a play of gazes, on an economy of the gaze built from the reference to something out-of-field, outside the reach of the camera’s gaze, of the photographed subject who in turn photographs, of the inversion of the setting, oneself and the other. Arozena broached this enunciation in third person which is the result of a leap, “the *production of an interval*, the effect of caesura [...] in the expected distribution of roles: the one who gazes and the gaze in the field and in the counterfield [...] the third person breaks this magic circle and changes us radically, from the root: it casts the first person, the I”, with all its alter ego, outside its domain of symmetry and self-legitimacy”. (12)

Holiday

The events registered in *Parade* are unquestionably related with weekends and holidays, though this idea is equally present in some of the series in *Domingo*. The concept of the holiday is in contradistinction to work, a rendering of a time of *leisure*, of desire and of pleasure at the heart of the common shared space, but also the holiday as festival, as a celebration and ritual performed by the collectives that are formed within the urban space, the festive and the playful, a time for the imagination and fantasy, for the reappropriation of space and time, for that communicating *faire la fête* or “having a blast” as Michel de Certeau defined it. To be found outside of homogeneity, rationality and of repetitive and normalised gestures, it is in short a question of opposing the non-productive and the productive. The images of the other celebrations that are included in *Domingo III* speak to an idea by the same writer, Michel de Certeau, when he pointed out that a society that is no longer able to completely fulfil this gesture (*having a blast*, “the *luxury* of celebration is that without which there is no more human experience, the *madness* without which there is no reason”) is one that prefers the position of the spectator to that of the actor. (13) Then, or on the contrary, festivals are marginalised or, as Henri Lefebvre also pointed out, they would only caricaturize the appropriation and reappropriation of normalised and controlled space. (14)

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 re-presentación, 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)

Blind Field

To bring this dialogue with Teresa Arozena’s work to a close, let’s take a look at the concept of the blind field. Here we are not interested in the presence and use of the term in Roland Barthes, (15) probably the most widespread, associated with the *punctum*, but instead the approaches to the blind field taken by Pascal Bonitzer and Henri Lefebvre from complementary perspectives. It is true that the three writers all refer to an unseen, unknown territory, a field, an out-of-field in Barthes, the blind (unknown) in Lefebvre, the imagined gaze of the absent field in Bonitzer. (16) The last-named author viewed the blind field as partial vision, a vision that poses questions in the space of representation and in the spectator, which feeds desire and concerns, which opens this imagined gaze to the absent field. For Henri Lefebvre the blind field is embedded in re-presentation, between the presentation of facts and their interpretation, and precisely “what we find in a blind field is *insignificant*, but given meaning through research.” (17)

The construction of her work through the sequence, creating a non-naturalist narrative plagued with empty fields, as well as the detours between the field and the out-of-field, never stop speaking to the idea of the blind field as a questioning space, open to the imagination and to desire, where the *insignificant* finds its space.

In this regard, one could say that Teresa Arozena’s proposals, as we have seen so far, ultimately pursue an illumination of this *other place*. “However,” as Henri Lefebvre reminds us, “these blind fields are both mental and social.” (18)



Parade (III), 2017

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. / *All the work mentioned are on view in the exhibition Parade at the La Regenta art centre in Las Palmas de Gran Canaria, 2017, except for Limbo*, published in: 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 / *Idem*, 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. / *This and other references included here come from a conversation I held with Teresa Arozena*.

6) Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2014, pp. 154 y / and 163.

7) Ariella Azoulay, “El contrato civil de la

fotografía: términos y condiciones”, *Concreta*, 8 (2016), p. 60.

8) Ídem / *Idem*, 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 /

Culture in the Plural, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 25.

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. / *Culture in the Plural*, pp. 25 & 26.

14) Henri Lefebvre, *La revolución urbana*, Madrid, Alianza Editorial, p. 27. / *The Urban Revolution*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 21.

15) Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 106. / *Camera Lucida*, Hill and Wang, New York, 1997, p. 57.

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. / *The Urban Revolution*, p. 30.

18) Ídem, p. 38 / *Idem*, p. 31.

Gente de paso

People Passing Through

José Díaz Cuyás

Cuando hablamos de la gente en general, como suele ocurrir en relación con todo lo que se refiere a los otros, tendemos a idealizar, a caer en la violencia, tan frecuente por cierto en el arte actual, de reducir la vida individual a categorías abstractas, a ideas que no suelen ser más que transposiciones de burdos conceptos ideológicos. Con términos útiles para el análisis social como el de “multitud” o el del “común”, por ejemplo, los teóricos sociales apelan hoy a un desdibujado sujeto colectivo, a una especie de sucedáneo de aquel megasujeto que fue la vieja masa, aquel héroe privilegiado de la Historia en el que se depositaron tantos miedos y esperanzas colectivas. Pero la “masa”, al contrario de lo que ocurre con estos derivados recientes, no era tan sólo una entidad teórica, también se mostraba a la vista: tenía cuerpo y lugar, lo que permitía darle forma y figura, y tenía sus expresiones tras las que se adivinaban un carácter y una conducta propias. Estas cualidades visibles dieron lugar a una amplia tradición iconográfica en el periodo de entreguerras, de manera especial en la fotografía y el cine, medios de masas y para las masas. Pero no es este el caso de los nuevos términos que la han relevado, no es fácil imaginar las multitudes o los comunes. Lo que viene a corroborar algo tan obvio como la radical diferencia entre construir conceptos teóricos y producir figuras visuales, entre demostrar con el discurso y mostrar en imagen.

Que no todo lo visible es categorizable, ni que, al contrario, todas las categorías son visibles, es una cuestión de Perogrullo. Por eso no deja de resultar llamativo el empeño de tantos artistas por confundir su tarea con la del

When we speak about people in general, as is usually the case when referring to others, we tend to idealise, to revert to a form of violence, incidentally so frequent in art today, of reducing individual lives to abstract categories, to ideas that are usually little more than transpositions of crass ideological concepts. Making use of such expedient terms for social analysis like, for instance, “crowd” or “common”, social theorists today invoke a blurred collective subject, a kind of by-product of the megasubject, the erstwhile mass which was the lauded hero of History in which so many fears and collective hopes were placed. However, unlike the case of recent offshoots, the “mass” was not merely a theoretical entity but was something that could be seen: it had a body and a place, which enabled it to be given form and figure; and it had expressions behind which one could discern a specific character and behaviour. These visible qualities gave rise to a broad-ranging iconographic tradition in the period between the two world wars, particularly in photography and film, which were mass media and mediums for the masses. Yet this is not the case of the new terms that replaced it, and indeed it is no easy task to imagine crowds or commons. This seems to corroborate something as patently obvious as the radical difference between constructing theoretical concepts and producing visual figures, between demonstrating in discourse and showing in image.

However self-evident it might seem, not everything visible is categorizable nor, on the contrary, are all categories visible. For this reason, it is striking to acknowledge the endeavour of so many artists to confuse their remit with

sociólogo. Un buen ejemplo en este sentido, el del abismo que media entre un concepto –social en este caso– y una figura –siempre comunitaria–, del modo en que la imagen, a diferencia del concepto, no logra cerrar su sentido por permanecer demasiado en contacto con las aporías y las paradojas de la vida común, de lo contingente y corpóreo, lo tenemos precisamente en este apelativo de “la gente”, tan cotidiano y apegado a la situación concreta, que sobre él poco puede decir el científico social. Gente la hay de todos los pelajes, en todas las cantidades y con todas las cualidades posibles, ricas y pobres, del barrio y de ultramar. No es sino una manera simple de referirnos a los otros, al resto de lo que en cada momento seamos nosotros, incluso a lo que pueda haber en nosotros de ese resto. Su uso es tan neutro y extenso que resultaría improductivo emplear esta denominación como un objeto de estudio académico, y si no hay modo de fijarla como tal categoría social con mucha más razón habrá que olvidar la pretensión de valerse de ella como una suerte de sujeto colectivo. A diferencia de la masa, o de sus últimas derivaciones subalternas, no hay modo de cargar sobre los hombros de la gente ninguna lectura heroica de la Historia, mucho menos de erigirla en protagonista de nuevas ensoñaciones de emancipación. Y sin embargo, a diferencia también de estas nuevas categorías sociales, se la ve por todas partes. Se la ve y se la fotografía, es más, fotografiarse es algo que *la gente* no para de hacer. Pero esto no significa que se deje ver en el mismo sentido en que lo hacía la masa, lo cierto es que nos resultará muy difícil imaginarla en una figura reconocible, del mismo modo que sería muy dudoso defender que cuenta con una tradición iconográfica.

No deberíamos confundir el que algo pueda verse o simplemente fotografiarse con que pueda llegar a figurarse. Si entendemos la figura como una forma visible elemental y reconocible para una comunidad –significativa, en consecuencia–, y asumimos que no todo lo visible puede figurarse, cabe pensar que cuando surge o se produce una figura nueva, es decir, cuando esta no resulta todavía evidente para la mirada colectiva, debe, cuanto menos, estar prefigurada en ella. Permanece así larvada o semivelada a la espera de que alguien con mirada atenta acierte a perfilarla para todos. Esta tarea de descubrir signos donde los demás no pueden verlos le correspondía en la antigüedad al vidente, en su sentido profano bien podríamos considerarla hoy como una definición plausible de artista, alguien con mirada vigilante que vislumbra señales inesperadas donde los demás sólo ven un continuo de indiferencia. Un empeño acompañado siempre por la incertidumbre de que aquello en lo que se logró adivinar momentáneamente un sentido articulado vuelva a caer, de nuevo, en la indiferencia. Frente a este desasosegante baluceo es comprensible que muchos opten, frente a la mirada, por la certeza y el sentido convenido del concepto, que se armen y refugien en la seguridad de las categorías. Pero lo único que se puede llegar a ver por esta vía es justo lo que ya está ahí a la vista de cualquiera, el lugar común de lo visible. Todo se resume, pues, en la intensidad de la mirada, y si algo pone de manifiesto esta exposición de Teresa Arozena es precisamente la enorme atención que requiere hacer figura, sin clichés ni categorías previas, de algo tan común y corriente, tan a la vista, pero a su vez tan difícil de imaginar, como la gente. Una forma sencilla para distinguir entre el artista de la mirada y el categórico, es que el primero tiende a ocuparse de asuntos simples y cotidianos que precisamente por serlo, por su carácter concreto, corporal y transitivo, se resisten a las abstracciones del concepto. Las categorías que manejamos sobre lo social, una vez fijadas y consensuadas, pueden convertirse en instrumentos poderosos para el teórico y el político, se las puede poner a trabajar para unos u otros, pero con un sustantivo tan insustancial como este de “la gente” no hay nada que hacer. Es cierto que anda por todos lados, pero nada útil puede salir de un conjunto tan heterogéneo, ninguna estrategia de poder puede emanar de

that of a sociologist. In this regard, a good example of the gaping chasm between a concept—in this case, social—and a figure—always communal—in such a way that the image, unlike the concept, does not manage to foreclose its meaning as it is too closely bound up with the aporias and paradoxes of communal life, with contingency and the body, can be seen precisely in the word “people”, so ordinary and so tied to a specific situation that the social scientist has little to say about it. There are all kinds of people, in all kinds of numbers and with all kinds of qualities, rich and poor, local and foreign. It is just a simple way of referring to others, to all those not included in ourselves at any given moment, and even that part of ourselves that could be included in those others. Its use is so neutral and widespread that it would be pointless to take this word as the object of academic study. And if there is no way of fixing it as a social category in its own right, then all the more reason to forego the pretension of using it as a kind of collective subject. Unlike the mass, or its recent subaltern offshoots, there is no way of getting people to carry the burden of any heroic interpretation of History, and much less of proposing it as the champion of new fantasies of emancipation. And yet, also unlike these new social categories, it can be seen everywhere. It can be seen and it can be photographed. Furthermore, photographing themselves is something *people* cannot get enough of. That being said, this does not mean to say that it shows itself in the same way as the mass did, and the truth is that it is very difficult for us to imagine it in the form of a recognisable figure, in much the same way that any attempt to argue that it has an iconographic tradition would be highly dubious.

We ought to make a distinction between something that can be seen or simply photographed and something that can become a figure. If we understand *figure* as a basic visible form which is recognisable—and therefore, meaningful—for a community, and furthermore if we accept that that not everything that is visible can become a figure, then we could reach the conclusion that when a new figure emerges or is produced, in other words, when it is still not evident to the collective gaze, it must at least be prefigured in that gaze. It is latent or semi-exposed, lying in wait for someone with an attentive gaze able to give it a form that we can all recognise. This task of discovering signs where others cannot see them was assigned in antiquity to the clairvoyant, and in its more profane sense we could consider it today a plausible definition for the artist, someone with a watchful gaze who glimpses unexpected signals where others only see an undifferentiated continuum. This endeavour is always coupled with the possibility that the thing in which one manages to momentarily intuit a coherent meaning could fall back again into non-differentiation. Faced with this troubling indecisiveness, it is understandable that, instead of the gaze, many opt for the certainty and the accepted meaning of the concept, which are fortified and find sanctuary in the impregnability of categories. But the only thing that this option actually allows one to see is precisely what is there to be seen by anyone, the commonplace of the visible.

Everything can, in consequence, be summed up in the intensity of the gaze, and, if there is one thing that this exhibition by Teresa Arozena evinces, then that is precisely the enormous attention it requires to make a figure, without clichés or prior categories, of something so common and ordinary, so visible, but at once so difficult to imagine, as *people*. A simple way to distinguish an artist of the gaze from a ‘categorical’ artist is that the former tends to focus on simple, everyday concerns which, precisely because of that, because of their specific, corporal and transitive quality, are impervious to the abstractions of the concept. On the other hand, the categories of the social in current use, once defined and accepted, can become powerful tools for theorists and politicians, and can be put to work by both. But



una pluralidad tan discordante. El de la gente es el domino de todos y de nadie, de eso que se dice y de eso que se hace. Y todos, cada cual a su modo, tenemos noticia de eso que se sabe. Aquí este “se” marca el lugar de un sujeto tácito y genérico, con su casilla vacía y previamente dispuesta según un programa común. Pretendemos que esto no nos afecta, y con toda naturalidad presuponemos que son los demás quienes actúan bajo algún dictado exterior. De aquí la facilidad con la que determinamos y nos desmarcamos de eso “que le gusta a la gente”. Al establecer esta distancia nos consideramos a salvo de la opinión corriente, pero lo cierto es que tras esa determinación que nos salvaguarda anda siempre agazapada la sospecha de que también nosotros compartimos programa, de que cuando uno se distancia del gusto de toda esa gente es porque sabe lo que se lleva y,

there is little traction in such an insubstantial substantive as “people”. It is true that it is everywhere to be seen, but there is little use to be got from such a heterogeneous holdall, and no power strategy can come from such a discordant plurality. The substantive *people* belongs to everybody and to nobody, therein the use of *one* says and *one* does. And everybody, each in their own way, is au fait with what *one* knows, with what *is known*. Here this “*one*” signals a generic tacit subject, with an empty box previously arranged according to a common programme. We believe that this has no effect on us, and we presuppose with absolute normality that it is others who act under some external dictate. Hence the ease with which we decide on and distance ourselves from what “people like”. By marking this distance we believe that we are safe from ordinary opinion, but the truth is that

a su vez, algo común se lo está dictando. Esta experiencia general, la de sentirnos inmersos en una programación sobrevenida, en lo común y corriente, con la inquietud permanente por no desfallecer ante la trivialidad de los días y la vulgaridad de las jornadas, sólo en la modernidad ha recibido su justo nombre: Banalidad.

El término “banal”, tal como lo entendemos hoy, tiene un origen reciente. Su etimología se remonta al francés medieval, por entonces hacía referencia a una circunscripción señorial y a ciertos dispositivos técnicos de uso colectivo (molino, horno, etc.) vinculados al feudo. Pero su uso sobrevive a la desaparición del régimen feudal, y a lo largo del s. XVIII viene a confundirse con lo comunal, aludiendo de este modo a los servicios de uso común para los vecinos de un pueblo. Lo significativo es que muy pronto, por lo menos desde la Revolución Francesa, de este campo semántico de lo banal –como lo que está al servicio de una comunidad- va a surgir un nuevo sentido figurado y ya plenamente moderno: lo “extremadamente común, sin originalidad”. Podría decirse que lo banal sería la percepción de lo común que comienza a tenerse en los albores del capitalismo de mercado, lo que resta de lo común devaluado a vulgaridad sin valor ante la expansión de lo privado y masivo. No debe extrañarnos, por tanto, que la banalidad se haya convertido en uno de los grandes temas del arte contemporáneo. Que sea un gran tema, uno de lo pocos que podemos considerar como propio de nuestro tiempo, debe interpretarse asumiendo su plena ambigüedad: como una cuestión fundamental, algo de enorme importancia y seriedad y, a su vez, como un síntoma contagioso, como algo extendido y generalizado hasta el exceso. En realidad, se trata de algo tan grande que ni siquiera hace falta estar familiarizado con la escena artística para percatarse de ello. En sus distintas variantes, esta sería la acusación más utilizada, precisamente, por los que no “saben”. Por aquellos lo bastante indiferentes al estatus social que todavía detenta la cultura, como para afirmar sin ningún rubor el carácter insustancial de lo que tienen delante. Frente a un ignorante que califique la *Fuente* de Duchamp de banal, el entendido sólo podrá corroborar, con todo el aparato teórico disponible, que, en efecto, lo banal podría muy bien considerarse como el tema y el sentido último de la obra. Esta circularidad es la que debería darnos qué pensar. No sólo porque desde entonces nuestros museos rebose de banalidades, sino porque más allá de la legión de continuadores del artista francés, puede llegar a sostenerse que no hay ningún artista importante en la

lying in wait behind this decision that safeguards us there is always the suspicion that we too share the programme, that when *one* distances *oneself* from the taste of all those people it is because *one* knows what is what and, at once, it is because something common dictates it to this generic *one*. And it is only in the modern age that this general experience, of feeling ourselves caught up in a prescribed programme, in the common and ordinary, with the constant worry of not giving in to the triviality and the vulgarity of the day-by-day, has been called by its true name: Banality.

The origin of the word “banal”, as we understand it today, is recent. Its etymology can be traced back to old French, when it referred to a feudal manor and certain mechanisms for the collective use of things like ovens and mills which were used in common by serfs. However, its use survived the disappearance of the feudal regime, and throughout the eighteenth century it became confused with communal, alluding to the services in common use for the inhabitants of a village. Significantly however, very soon, at least since the French Revolution, this semantic field of the banal —as something at the service of a community— would give way to a new figurative and fully modern meaning: “trite, commonplace”. One could say that the banal would be the perception of the common that began to take root at the dawn of market capitalism, what is left over from the common, now downgraded to valueless vulgarity in the face of the expansion of the private and the mass. As such, it comes as no surprise that banality has become one of the major themes of contemporary art. In interpreting the fact that it is a core issue, one of the few we could consider as proper to our era, we ought to fully accept its ambiguity: as a core question, something of enormous importance and seriousness and, at once, as a contagious symptom, as something widespread and generalized to the extreme. In fact, it is so overarching that one does not even have to be familiar with the art scene to realise it. In its various guises, this would be the most widely used accusation precisely by those “not in the know”; by anyone sufficiently indifferent to the social status which culture still possesses to be able to declare without embarrassment the insubstantiality of what is in front of them. As opposed to an ignorant person who classifies Duchamp’s *Fountain* as banal, the person *in the know* can only corroborate, with all the theoretical weaponry at his or her disposal that, indeed, the banal could be viewed as the ultimate theme and meaning of the work. This circularity is what should give us food for thought. And not just because, ever since, our museums are overflowing

modernidad, desde luego no a partir de las vanguardias, que no se encuentre a un paso, sea de un modo premeditado o de manera involuntaria, de caer en lo banal. Es más, entre lo banal y lo vano, puede decirse, afrontando el reto de figurar y hacer vibrar con nuevos sentidos colectivos lo trivial y lo vacío, pero también sorteando los graves peligros que acechan en estos dos extremos del sinsentido, discurren las mejores obras y las más representativas de los artistas de nuestra época.

Lo banal sencillamente no es evitable en el arte, como no lo es en nuestras vidas. Esta es para nosotros, hablando en propiedad, la naturaleza de lo común. Y si darle figura a lo común fue desde siempre la fuerza de las imágenes, también hoy como ayer esa debería ser la tarea del artista. De aquí el acierto, como ocurre en esta *Parade*, de intentar hacer figuras de la gente, de esa comunidad sin rostro que nos religa, y de hacerlo atendiendo tan sólo a lo que pasa, no valiéndose de ideas o juicios, sino limitándose a dar cuenta de lo que esa gente hace de ordinario para pasar, literalmente, el tiempo. De cómo pasan el domingo, por ejemplo, el día que mejor recoge la banalidad y la vacuidad de lo que hacemos por ser, precisamente, un simple vano, un mero vacío, entre jornadas laborales. No es de extrañar que uno de los poetas predilectos de Marcel Duchamp, Jules Laforgue, tan dotado para abordar las melancólicas naderías de lo cotidiano con un cómico sentimentalismo, se ocupara tan reiteradamente de ese tiempo muerto que es para nosotros el domingo:

*Fuir? où aller, par ce printemps?
Dehors, dimanche, rien à faire....
Et rien à fair’ non plus dedans....
Oh! rien à faire sur la Terre!....*

¿Huir? ¿O marchar por esta primavera?
Fuera, domingo, nada que hacer...
y nada por hacer tampoco dentro
¡Oh! ¡Nada que hacer sobre la Tierra!...
(*Domingos*)

A este moderno “nada que hacer” está dedicada una de las películas más admirables de la República de Weimar, *Gente en domingo*. Frente a la grandilocuencia del cine de masas, este “experimento” cinematográfico se nos presenta como “una película sin actores”, a mitad de camino entre el documental y la comedia, con la intención declarada de mostrarnos un día de domingo de 1929 en la vida de cinco

with banalities, but because over and beyond the legion of followers of the French artist, one could sustain that there is no major artist in modernism, and certainly not since the avant-gardes, who, whether premeditatedly or involuntarily, has not been one step away from falling into banality. Furthermore, the best works and the most representative artists of our time can be placed somewhere between banal and vain, if you will, taking on the challenge of giving figure to and making the trivial and the empty resonate with new collective meanings, but also negotiating the serious dangers that lie in wait in these two extremes of meaninglessness.

One simply cannot avoid the banal in art, nor indeed in our lives. For us, it is, properly speaking, the nature of the common. And if giving a figure to the common was always the strong point of images, today just like yesterday this should be the task of the artist. Therein the correct decision, as we can see in *Parade*, of trying to make figures of people, of this faceless community that reconnects us, and doing so by focusing solely on what is happening, not falling back on ideas or judgement values, but restricted to giving an account of what these people do every day to literally pass the time. For example, how they spend their time on Sundays, the day that bests sums up the banality and emptiness of what we do, precisely because it is a simple pause, a mere emptiness, between working days. It is no surprise that Jules Laforgue, one of Marcel Duchamp’s favourite poets, and so talented in addressing the melancholic nothingness of the everyday with comic sentimentality, would return once and again to this down time which Sunday is for us:

*Fuir? où aller, par ce printemps?
Dehors, dimanche, rien à faire....
Et rien à fair’ non plus dedans....
Oh! rien à faire sur la Terre!....*

Flee? Where shall I go, on this spring day?
Out of doors, on Sunday, nothing to do...
and nothing to do indoors either...
Oh! nothing to do on Earth!
(*Sundays*)

People on Sunday, one of the most acclaimed films of the Weimar Republic, is dedicated to this modern “nothing to do”. As opposed to the grandiloquence of the cinema of the masses, this cinematographic “experiment” presents itself as “a film without actors”, half way between documentary



berlineses. El filme cumple con rigor su voluntad de mostrar la cotidianeidad de la urbe, lejos del realismo social o la mera propaganda, se vuelca en el detalle, en las minucias y ratos sueltos, en los fragmentos residuales y aislados de unos individuos dominados por el tráfico y el trasiego de la ciudad, por esa experiencia de lo pasajero y transitorio que tiene su expresión más propia, precisamente, en el tiempo improductivo y mediatizado que resta del trasiego y los afanes de la vida ordinaria. En esos momentos del “nada que hacer” es cuando mejor se percibe la interiorización del programa público, esa banalidad común de la que cada cual participa aisladamente consagrando, en palabras de Sloterdijk, todas “sus fuerzas una y otra vez a la solitaria tentativa de exaltarse y divertirse”. Para mostrar algo así en imagen es obligado recurrir a la alegoría, afrontar la tensión de buscar sentido en los fragmentos concretos y desarticulados de lo cotidiano, darle figura a las insignificancias de lo que va pasando cuando no pasa nada.

En el modo en que Teresa Arozena fotografía a los demás creo adivinar esa misma voluntad. Como aquel equipo de cineastas capitaneado por Siodmak se vale para ello de una mirada objetiva, fría y precisa hasta la crueldad, sin atisbo de sentimentalismo, pero en la que se percibe la compasión y el humor, ajeno a todo juicio moral, con que la cámara acompaña y vaga despreocupada siguiendo el paso de toda esa gente. A diferencia de los hipnóticos retratos de Sanders, deudores de los tipos de la tradición decimonónica, y que juegan a su modo con figuras populares esterotipadas, o a diferencia también de las impactante fotografías documentales para la *Farm Security Administration*, que tienden a reducir al otro a la figura social de la miseria, con la bienintencionada aunque dudosa pretensión de dar voz a lo sin voz; a diferencia, digo tanto del atlas de tipos como del llamado realismo social los retratos de *Parade* buscan hacer figura, sin premeditación, del juego abierto con el otro, de ese instante concreto y compartido con esas personas en particular. La mirada atenta de la artista no busca proyectar lo que ya sabe, sino descubrir eso que estaba ahí en ese instante y no resultaba evidente siquiera para los protagonistas. Es el caso de las fotografías de gente parada y mirando fijamente algo, que nosotros no vemos, frente a ellos.

Decía Barthes a propósito del cine de Antonioni: “El poder, sea cual sea, por ser violencia no mira nunca: si mirara un minuto más (un minuto de más) perdería su esencia de poder. El artista, por su parte, se detiene y mira largamente...”. Lo propio del dispositivo fotográfico es mostrarnos al prójimo, incluso a nosotros mismos, fijados en imagen como fantasmas. No es la menor de la hazañas de Arozena el intuir que basta con servirse de esa cualidad del medio para descubrir tras la banalidad de lo común y corriente, tras las escenas de ocio y diversión programada, todas esas miradas detenidas y prolongadas en el tiempo. También nosotros, al pararnos por un momento a verlos mirar, caeremos en la cuenta de que tras la banalidad de aquello que puedan estar viendo se oculta, paradójicamente, la fuerza de la mirada vigilante, de lo que nos admira y merece ser contemplado largamente. Esto es lo que siempre ha ocurrido con lo sagrado y hoy, algunas veces, con el arte.

<>

and comedy, with the declared intention of showing us a Sunday in the life of five Berliners in 1929. The film clearly fulfils its ambition to show the everyday life of the city, far from social realism or mere propaganda. It focuses on details, on minutiae and odd moments, in residual isolated fragments of individuals dominated by traffic and the to-and-fro of the city, by that experience of the transitory and fleeting whose best expression can be found precisely in the non-productive and mediated time that is left over from the hustle and bustle of everyday life. These nothing-to-do moments are when one can best perceive the internalisation of the public programme, this common banality in which each one participates in isolation, consecrating, in the words of Sloterdijk, all “their efforts once and again to the solitary endeavour of having fun and excitement”. To show something like that in an image, one needs to make use of allegory, to confront the tension of seeking meaning in the specific disconnected fragments of the everyday, to give a figure to the insignificance of what is happening when nothing is happening.

I believe I can glimpse this very desire in the way that Teresa Arozena photographs others. In the same way as the team of filmmakers led by Siodmak, she uses a gaze that is cold, precise and objective to the extreme of cruelty, without the slightest hint of sentimentality, but in which one can perceive compassion and humour, removed from all moral judgment, with which the camera accompanies and wanders freely, following the steps of all these people. Unlike the hypnotic portraits by Sanders, indebted to nineteenth-century types, which in their own way played with stereotyped popular figures, or equally unlike the striking documentary photos for the *Farm Security Administration*, which tend to reduce the other to a social figure of misery, with the well-meaning though doubtful pretension of giving a voice to those without a voice; unlike, I would add, both the atlas of types as well as the so-called social realism, the portraits of *Parade* seek to make a figure, without premeditation, of the open play with the other, of that specific and shared moment with those individual people. The artist’s attentive gaze does not seek to project what is already known, but to discover that which was there at that very instant and was not evident even to the characters themselves. This is the case of the photos of people at rest, staring at something in front of them that we cannot see.

When speaking about Antonioni’s films, Barthes said that: “power of any kind, because it is violence, never looks; if it looked one minute longer (one minute too much) it would lose its essence as power. The artist, for his part, stops and looks lengthily ...”. What is proper to the photographic device is to show us our neighbour, and even ourselves, captured in images like ghosts. It is not the least of Arozena’s achievements to intuit that it is enough to make use of this quality of the medium to discover, behind the banality of the common and ordinary, behind the scenes of leisure and programmed fun, all these paused gazes prolonged in time. We too, when stopping a moment to watch them looking, realise that, paradoxically, hiding behind the banality of that which they might be looking at is the force of the vigilant gaze, of what watches us and deserves to be contemplated lengthily. This is what has always happened with the sacred and today, sometimes, with art.

<>





Domingo (I)

2014







Sol
2015





Parade
2010 – 2017



Parade (I)
2010 – 2013
pp. 42 – 45; p. 50 – 54

Parade (II)
2017
pp. 47 – 49

Parade (III)
2017
pp. 56 – 61

Parade (IV)
2017
pp. 62 – 69













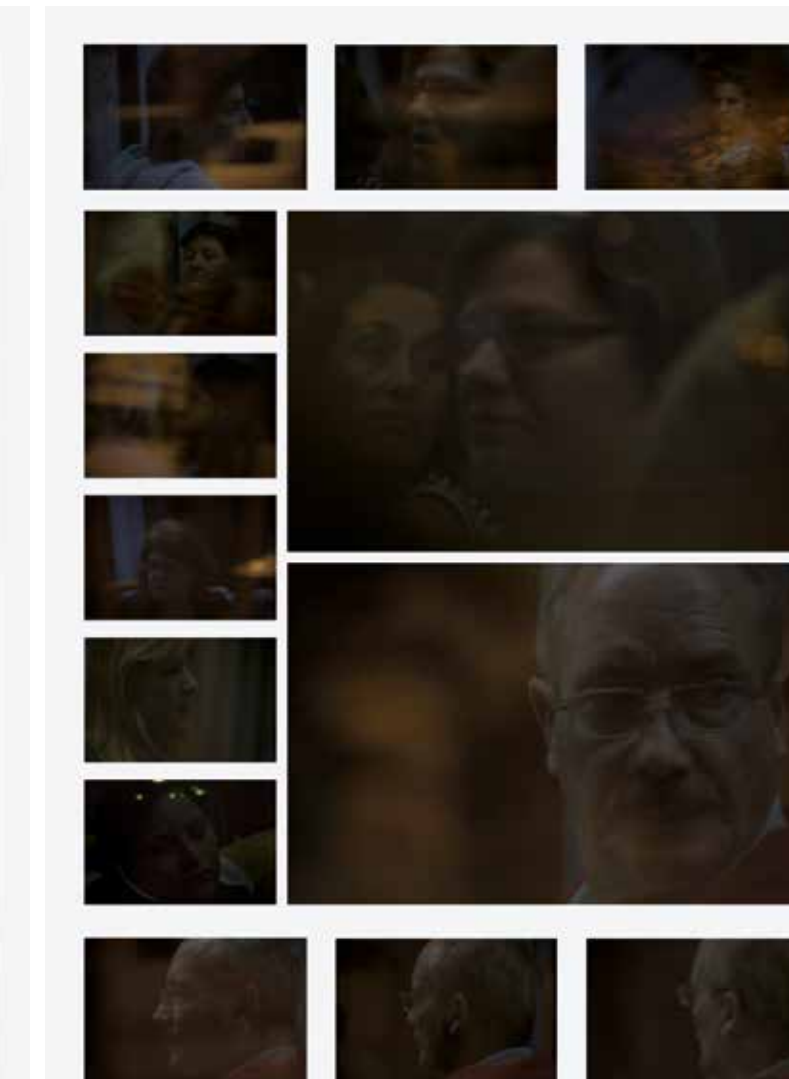
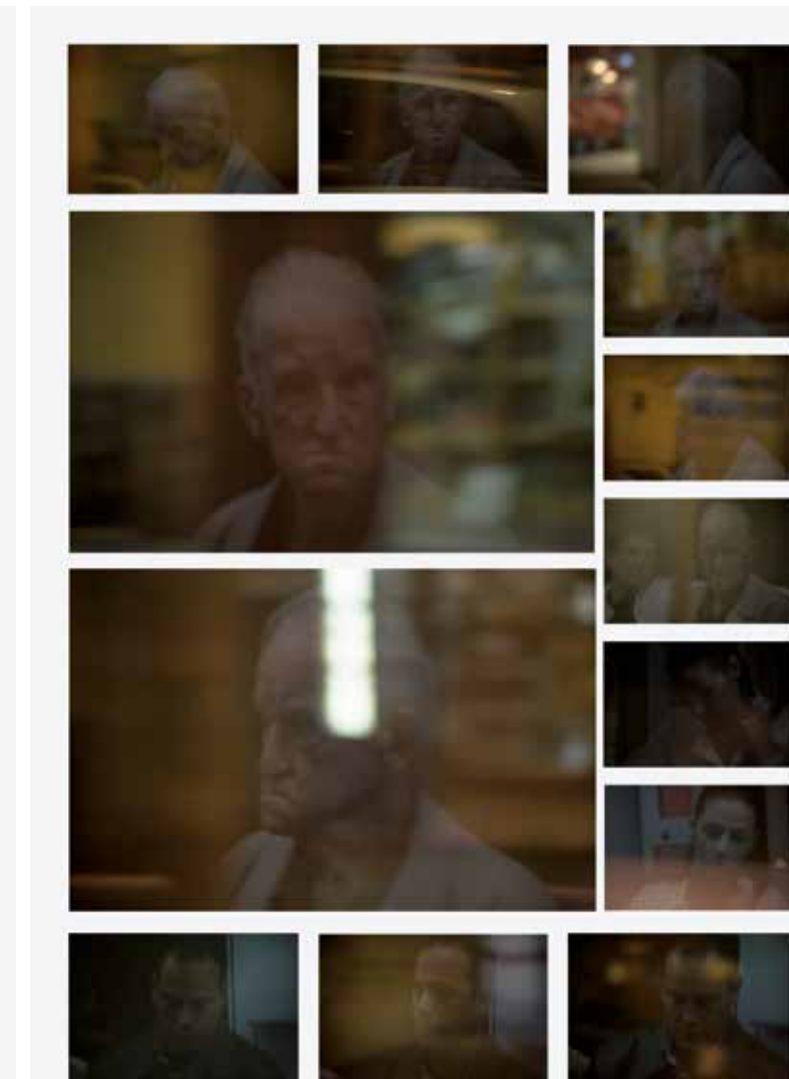
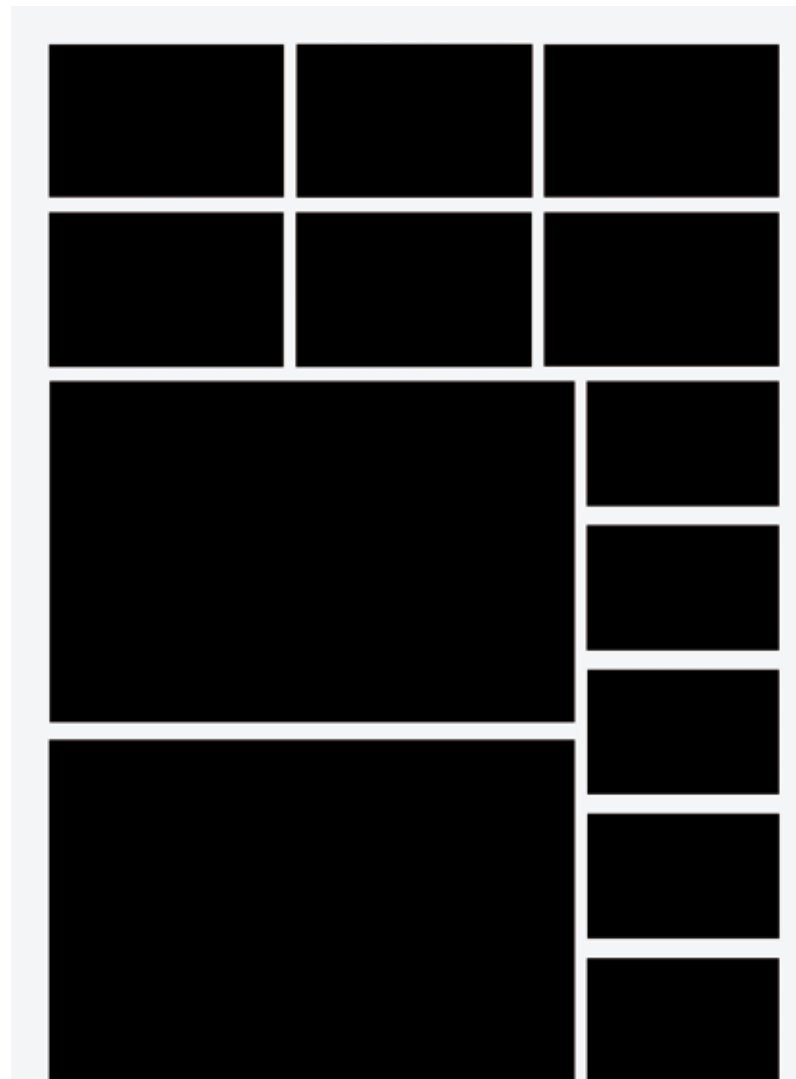








Pasaje (ghosting) 2016





Walking Portraits 2010 – 2013













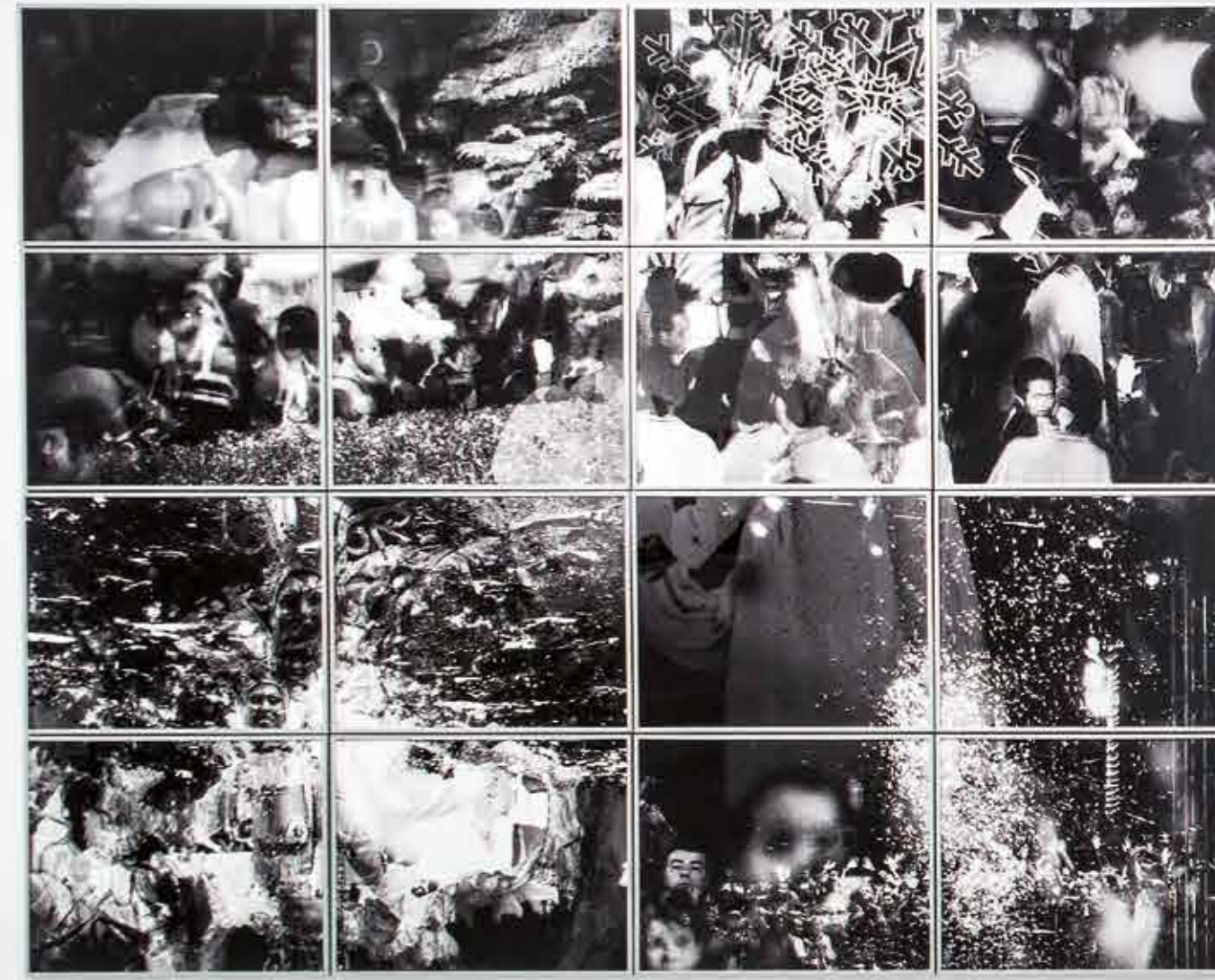
Domingo (II)

2010 – 2013





Offerings and Amenities
2017





Sutura
2016









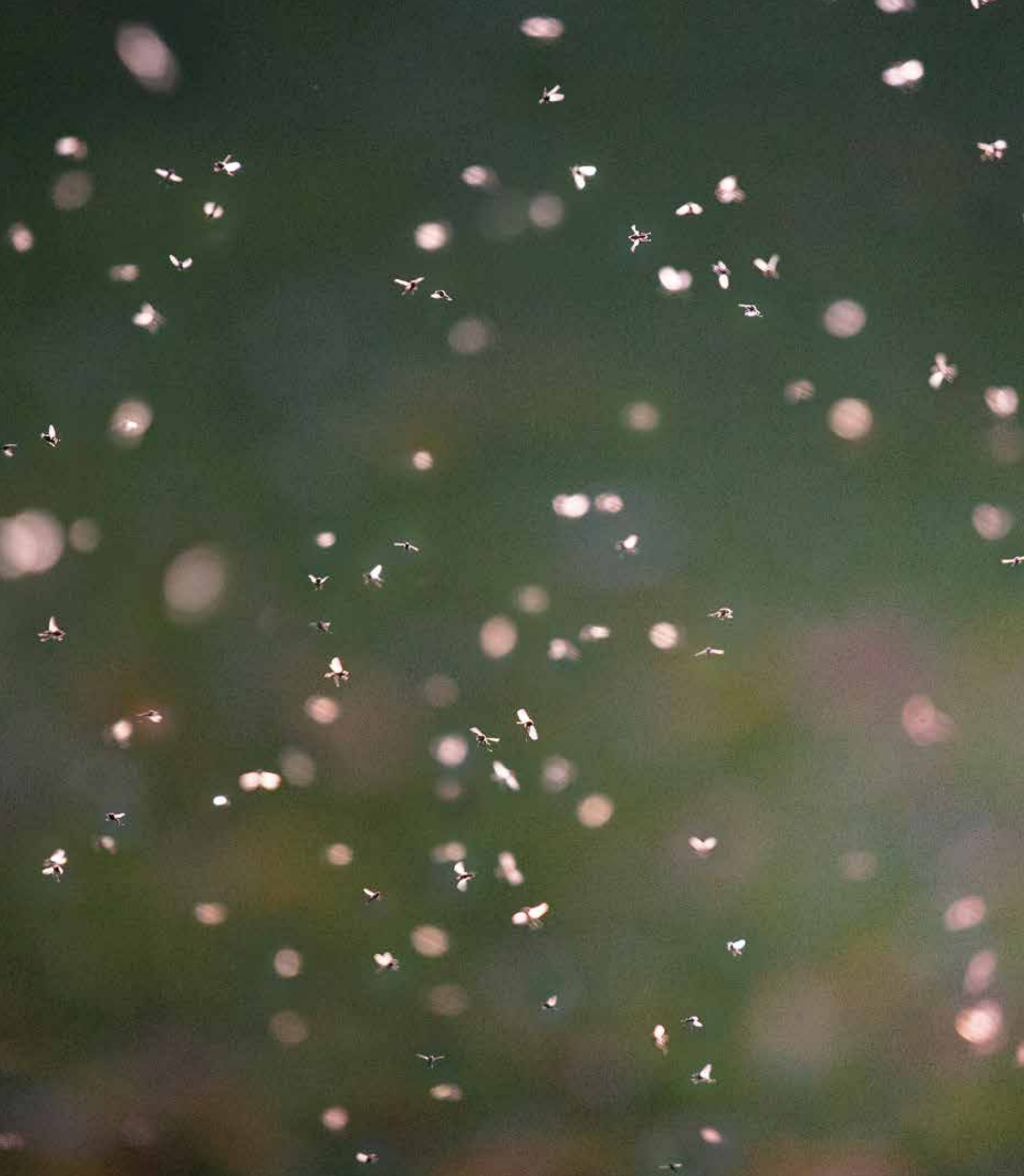


Domingo (III)
2010 – 2013









Índice de obras

List of Works

Domingo (I)

2014
Instalación fotográfica. Impresión de inyección de tinta sobre papel.
Photography installation. Inkjet printing on paper

- (3) 54 x 80 cm
- (4) 60 x 80 cm
- (2) 67 x 100 cm
- (1) 84 x 125 cm
- (1) 150 x 200 cm

Sol

2015
Instalación fotográfica. Impresión de inyección de tinta sobre papel.
Photography installation. Inkjet printing on paper

- (9) 67 x 100 cm
- (2) 20 x 30 cm

Parade

Impresión de inyección de tinta sobre papel. Inkjet printing on paper

Parade (I)

2010-2013
Instalación fotográfica
Photography installation

- (16) 67 x 100 cm
- (5) 20 x 30 cm

Parade (II)

2017
Instalación fotográfica
Photography installation

- (6) 150 x 112 cm

Parade (III)

2017
Instalación fotográfica
Photography installation

- (24) 40 x 50 cm

Parade (IV)

2017
Instalación fotográfica
Photography installation

- (6) 61 x 91 cm
- (4) 61 x 91 cm solo marco

Pasaje (ghosting)

2016
Impresión sobre vinilo adhesivo. Carpeta de 5 pliegos de pegatinas. Adhesive vinyl printing. Folder of 5 sheets of stickers

- (5) 29,7 x 21 cm

Walking Portraits

2010-2013
Instalación fotográfica. Impresión de inyección de tinta sobre papel.
Photography installation. Inkjet printing on paper

- (57) 40 x 50 cm

Domingo (II)

2010 – 2013
Instalación fotográfica. Impresión de inyección de tinta sobre papel.
Photography installation. Inkjet printing on paper

- (9) 63 x 90 cm

Offerings and Amenities

2017
Instalación fotográfica. Impresión de inyección de tinta sobre papel.
Photography installation. Inkjet printing on paper

- (16) 40 x 50 cm
- (2) 110 x 165 cm

Sutura

2016
Instalación fotográfica. Impresión de inyección de tinta sobre papel.
Photography installation. Inkjet printing on paper

- (1) 150 x 221,5 cm
- (1) 120 x 176,6 cm
- (1) 100 x 67 cm

Domingo (III)

2010 – 2013
Instalación fotográfica. Impresión de inyección de tinta sobre papel.
Photography installation. Inkjet printing on paper

- (1) 100 x 134 cm
- (1) 75 x 109 cm
- (1) 75 x 100 cm
- (5) 50 x 75 cm
- (1) 50 x 66 cm
- (5) 50 x 71,5 cm

GOBIERNO DE CANARIAS
CANARY ISLANDS GOVERNMENT

Consejería de Turismo, Cultura y Deportes
[Minister for Tourism, Culture and Sport](#)
María Teresa Lorenzo Rodríguez

Viceconsejero de Cultura y Deportes
[Deputy Minister of Culture and Sports](#)
Aurelio González González

Directora General Promoción Cultural
[Managing Director of Culture](#)
Aurora Moreno Santana

Coordinación Departamento Artes Plásticas
[Coordination of the Fine Art Department](#)
Carlos Díaz-Bertrana
Alejandro Vitaubet González

CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO. TENERIFE
CENTRES OF CONTEMPORARY ART. TENERIFE

Dirección / [Director](#)
Carlos Díaz-Bertrana

Gestión de exposiciones / [Exhibition Management](#)
Dolly Fernández Casanova

Administración / [Administration](#)
Mercedes Arocha Isidro

Coordinación Exposiciones Instituto de Canarias
Cabrera Pinto
[Exhibition Management Instituto Canarias](#)
Cabrera Pinto
Nora Barrera Luján

Departamento de Educación y Acción Cultural
[Department of Education and Cultural Action](#)
José Luis Pérez Navarro
Ángel Padrón Báez

Dirección de Montaje
[Installation Management](#)
Carlos Matallana Manrique

Montaje de Exposiciones
[Exhibition Installation](#)
Juan Pedro Ayala Oliva
José Antonio Delgado Domínguez

CENTRO DE ARTE LA REGENTA
CENTRE OF ART LA REGENTA

Dirección / [Director](#)
Alejandro Vitaubet González

Administración / [Administration](#)
José Manuel Pérez Suárez
Margarita Pérez Talavera

Gestión de Exposiciones / [Exhibition Management](#)
Teresa Expósito Felipe

Centro de Documentación / [Documentation Centre](#)
Nuria González Gili

Departamento de Educación y Acción Cultural
[Department of Education and Cultural Action](#)
Natalia Ferrando Rodríguez
Marta Vega González

Transportes y Correspondencia
[Transport and Post](#)
José María Betancor Suárez

Montajes de Exposiciones / [Exhibition Installation](#)
José Miguel Yurrita de Simón
Miguel Ángel Suárez Quesada

EXPOSICIÓN
EXHIBITION

Coordinación / [Coordination](#)
Teresa Expósito Felipe

Dirección de Montaje
[Installation Management](#)
Carlos Matallana Manrique

Montaje / [Installation](#)
José Miguel Yurrita de Simón
Miguel Ángel Suárez Quesada

Diseño gráfico / [Graphic Design](#)
Pedro Déniz

Seguros / [Insurance](#)
Hermeiza e Hijos Correduría de seguros, S.L.

Transporte / [Transport](#)
Dirección General de Promoción Cultural del
Gobierno de Canarias

CATÁLOGO
CATALOGUE

Proyecto editorial / [Editorial project](#)
Teresa Arozena

Textos / [Texts](#)
José Díaz Cuyás
Alberto Martín Expósito

Coordinación / [Coordination](#)
Teresa Expósito Felipe

Diseño y Maquetación /
[Design and Layout](#)
Eva Kasakova

Imágenes / [Images](#)
Teresa Arozena

Traducciones / [Translations](#)
Lambe & Nieto

Impresión / [Printing](#)
Anel Gráfica y Editorial S.L.

ISBN: 978-84-7947-670-0
D.L.: TF 936-2017

sólo lo efímero
sabe el sentido hondo de las cosas

Luis Feria, *Viento*, en *Cuchillo casi flor*

Agradecimientos
Acknowledgments

La autora desea expresar su agradecimiento a Alberto Martín y José Díaz Cuyás, autores de los textos de este catálogo. Establecer un diálogo es siempre la mejor recompensa al trabajo. A mi compañero Adrián Alemán y mi hija Sofía, que siempre me ayudan. A Alejandro Vitaubet, Carlos Díaz Bertrana y a todas las personas que trabajan en el Centro de Arte La Regenta por hacer posible este proyecto.

The author would like to thank to Alberto Martín and to José Díaz Cuyás, authors of the texts of this catalogue. Establishing a dialogue is always the best reward for work. To my partner Adrián Alemán and my daughter Sofía, who always help me. To Alejandro Vitaubet, Carlos Díaz Bertrana and all the people who work at La Regenta Art Center, for making this project possible.

PARADE
se terminó de imprimir
a finales del verano de 2017



