

PAISAJES DEL INTERSTICIO

FORTUNATAE INSULAE

Un proyecto de Carla Marzán Gutiérrez y Lucía Dorta Abad

Durante las conversaciones que surgían en el desarrollo de este proyecto, nos dimos cuenta de la dificultad que conllevaba enfrentarnos al concepto de "paisaje". A pesar de que su reflexión ha sido una constante en las islas, nos encontrábamos continuamente con la imposibilidad de hallar una respuesta única a su razón de ser. En un tiempo muy escaso, el término pasó de ser un género pictórico a trascender en una simbología que aludía a cuestiones sociales y económicas. Con el giro de nuestra existencia hacia un mundo cada vez más digital, el tejido territorial e identitario que suponía el paisaje, ni siquiera aparece en escena, como si se diluyera a consecuencia del propio soporte mediático en el que se enmarca.

A diferencia de un paisaje que reordenaba la diversidad local para elaborar algo semejante a un "mundo" con sus propias estructuras, habitamos ahora en un *paisaje intersticial*, un lugar en el cual las diferentes escalas del espacio se vuelven homogéneas, donde se yuxtaponen lo parcial y lo total, lo local y lo global. Ese espa-

cio al que llamamos *intersticios* enmarca entonces en un binomio escópico. Un cambio en la mirada que combina nuestra condición de seres que consumen (*a tempo de scroll*) tanto imágenes universales como fragmentarias, con nuestra vida y pensamiento concretamente situado. En este sentido, morar en el intersticio supone ocupar una *habitación propia* que está interconectada con un mundo globalizado, desterritorializado.

Lo que consideramos una modificación de la idea habitual de paisaje, nos hizo repensar en el término a pesar de que, simultáneamente, nos parecía desconocido y lejano; algo que llevó a cuestionarnos si era posible hablar de y desde lo cercano en un mundo hipervinculado. Pero a medida que iba aumentando la incertidumbre, nos agradaba más la idea de habitar el intersticio para poder responder a nueva(s) categoría(s) de paisaje(s).

REDIRECCIONAR NUEVAMENTE LA MIRADA

La aparición de dispositivos mecánicos como los globos aerostáticos, posibilitaron ver -centralmente- "paisajes" sin

la vegetación y la geología que predomina en las islas (importada o no), a menudo se convierte en exotismo edénico y en principales portadoras de su identidad. Algo que ha conllevado a una mercantilización y explotación continua del medio como impulsor de infinitos proyectos urbanísticos que responden a un imaginario ficcionado de Canarias. Esta práctica pone en evidencia un signo de deseo que perdura desde el pensamiento moderno; cómo se nos conoce y se nos representa, pero también cómo nos conocemos y nos representamos a nosotras mismas: *Fortunatae insulae*.

Mike Batista hace referencia a ese impulso insaciable de dominación, utilizando el interior y el exterior del edificio que aloja esta exposición. A través de las voces que sitúa en el jardín, nos señala que no hace falta ir muy lejos para comprobar nuestra necesidad de una representación subtropical que se autorreferencia constantemente y que ha hecho del monocultivo agrícola, una imagen en la que reconocernos. En el interior del Tanque, el artista muestra un dispositivo performático que evoca arquitecturas *manriqueñas* que ya hemos visto y transitado pero que, sin embargo, no existen. Se trata de paisajes producidos por una Inteligencia Artificial cuya perspicacia no deja de reflejar la delgada línea que existe en las islas entre vegetación paradisíaca, cultura y turismo. Mike propone reapropiarse de aquellos "motores" que forzosamente nos han construido como individuos, para habitar las fisuras que hacen de las arquitecturas normativas espacios *queer*.

En su pieza, Sofía Alemán también analiza la repercusión que el imaginario de este paisaje paradisíaco ejerce sobre nuestra mirada. Como punto de partida para *Dura Bulk*, toma la experiencia que Jorge Luis Borges llevó a cabo durante su estancia en Egipto, y la relaciona no solo con la modificación geológica que se produjo en la playa de Las Teresitas, sino con la forma en la que la imagen fotográfica -desde su propia materialidad- es capaz de recolocar el espacio en un nuevo contexto. Después de recoger un puñado de arena del Sáhara y dejarla caer en otro lugar del mismo desierto, Borges afirmó que de alguna manera, estaba modificando el lugar. Este proceso de desplazamiento del territorio, es similar al que tuvo la playa de las Teresitas tras la importación de arena originaria del Sáhara. Al fin y al cabo es un trozo de desierto re-localizado, retenido por un espigón de cemento que conserva su cuerpo. Sofía propone una fórmula en la que la imagen fotográfica, con-

horizonte, lo que impulsó posteriormente a la abstracción pictórica. Por ese entonces, este modelo de visión ya nos "encarnaba" en máquinas que ofrecían nuevas perspecti-

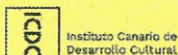
vas desde las que resignificar y atravesar el espacio. El uso eminente de herramientas digitales como *Google Maps*, la videovigilancia o la Inteligencia Artificial, evidencian aún más esa mutación en la mirada, pues muestran una multiplicidad de puntos de vista. Algo que permite, desde la práctica artística actual, plantear otros escenarios posibles de la imagen e invertir la orientación de los ojos que enfocan el mundo en el que vivimos.

¿Qué ocurriría si utilizáramos los recursos digitales para subvertir los códigos locales en lenguajes universales y viceversa? ¿Qué pasaría si se hablara desde un "afuera" hacia lo inmediato y al contrario?

Sofía Alemán, Mike Batista,
Maï Diallo, Shabely Estévez
y Miguel Rubio,

Espacio Cultural El Tanque
Santa Cruz de Tenerife
13/01/23 - 24/03/23

Sara Garsía,
Eduardo Hodgson,
Emma Marting.



tenida por su propia condición de objeto, sugiere un paisaje escindido y resituado.

De la misma manera, Shabely Estévez y Miguel Rubio responden con ironía a la idea impuesta de paisaje exótico, y plantean la revisión de los ordenamientos urbanísticos que han heredado históricamente las islas desde que se encuentran bajo la soberanía de la Corona española. La pieza se centra en el Jardín Botánico de La Orotava, un lugar de aclimatación para el cultivo de especies traídas del Nuevo Mundo para el beneficio de la Casa Real. *Axioma de elección* muestra diversas plantas del Jardín Botánico filmadas con cámaras termográficas, una herramienta militar de mapeo y reconocimiento de enemigos, que permite a las artistas reapropiarse de este dispositivo de vigilancia y control para plantear otras perspectivas diferentes a las que estamos familiarizadas. El flujo de información en las plantas - como lo tecnológico- se mueve por impulsos eléctricos que hacen de estos archivos no "humanamente" ordenados, una forma de ver lo otro desde una mirada decolonial que propone un nuevo lenguaje.

EN LA ANTESALA: ENTRE EL PARÉNTESIS Y EL CORCHETE

Mediante una escritura asémica que se repite y autorreferencia constantemente, Sara Garsía subvierte la imagen en texto y el texto en imagen: un lenguaje en el que tanto el símbolo como la palabra, se desprenden de su sentido narrativo original. Su escritura recuerda a mapas que parecen hablar más de *tiempo* que de *espacio*. Cartografías que retienen, en pocos fotogramas, un mundo acelerado.

El trabajo de Sara se encuentra en la antesala que conecta lo inmediatamente cercano, con una constelación analógica compuesta por ceros y unos. Un espacio que le permite observar atentamente desde la mirilla que da al exterior y capturar una imagen entre un millón. Algo así como detener un destello, para luego aislarlo y examinarlo, minuciosamente, desde todos los ángulos posibles. Es en ese momento, cuando la imagen que Sara selecciona ya no es un ente pasivo, sino que se convierte en un elemento que parece tener autoconsciencia; ahora lo observado es lo que inmortaliza al sujeto que mira, convirtiéndolo en representación. Cuando una imagen se desvela como autoconsciente de serlo, ¿quién crea ahora estas?

Para la pieza *A/A = - - ' - -*, Sara parte de *Gandahar* (1987), realizada por René Laloux. Como la misma artista explica, en el paisaje utópico que se muestra en la película, los "pájaros-espejo" se disponen como dispositivos aéreos de vigilancia y retransmisión. Paradójicamente, la imagen que despide a uno de estos personajes antes de morir, se manifiesta en términos nulos, lo que evidencia la inestabilidad del estado de bienestar y el control en la isla.

UN CUARTO (PROPIO) CONECTADO

Si por el contrario nos centramos en esa habitación desde la que nos conectamos con el exterior, en esa arquitectura en la que vivimos cotidianamente, es necesario recordar que todo espacio en el que se enclaustra el cuerpo, organiza y acota a los sujetos que envuelve, dotándolos de un rol y comportamiento concreto.

A lo largo de la historia la arquitectura respondió a la demanda que el sistema productivo exigía, por lo que el cuerpo se fue adaptando y entendiéndose como una extensión del espacio. De este modo, el sujeto debía convertirse en una fuerza productiva, y conformarse como instrumento político cuyas energías debían estar sometidas a los sistemas de organización de la vida. Este paisaje productivo se introdujo paulatinamente en cada una de las instituciones que definían lo social, lo que sirvió para normativizar lo que debían conformar los comportamientos masculino y femenino. A consecuencia de este proceso, la arquitectura ha logrado cumplir los requisitos exigidos por la sociedad y que muestra un único modelo de cultura, un paisaje construido bajo la mirada *cis-temática* que define la *res extensa* (lo corporal) de manera estandarizada.

La investigación de Eduardo Hodgson, especula sobre la influencia del desarrollo técnico en los espacios productivos y, en consecuencia, en los cuerpos que lo ocupan. A través de su pieza, el artista señala cómo algunas de las estructuras térmicas que fueron diseñadas para acomodar y "purificar" al sujeto, se utilizaron con el paso del tiempo, como mecanismos de control y eficiencia. Estrategias tácitas de refrigeración y caldeoamiento del aire, que fueron capaces de conformar individuos asépticos e idénticos a esa arquitectura impuesta; se trata de codificaciones de vestimenta que enajenan el cuerpo, que bajo esa segunda piel no pertenece a él mismo sino a otro.

De forma contraria, Emma Marting habla de los cuerpos que directamente no han podido ajustarse a los espacios dominantes, y que para autoconservarse deben adaptarse al *hábitat* en el que viven; *cuerpos blandos* que se deforman, pliegan y ahogan bajo la violencia aplastante que ejercen los discursos hegemónicos sobre ellos. Una violencia que, como el imaginario de cualquier paisaje, se construye a base de repetición y asimilación. Las figuras que aparecen en el trabajo de Emma son, como describe la artista "visibles -existentes- solamente en los resquicios, en las lagunas, en los bordes de la recia planitud de lo impuesto". Sin embargo, cuando se sitúan en un espacio como el *intersticio*, parecen conformar el cordón umbilical del relato.

De forma similar, Maï Diallo reflexiona sobre cómo los cuer-

pos considerados como abyectos, actúan o se desplazan (por necesidad) en el espacio urbano y en las estructuras que pretendidamente lo configuran. La artista parte del puente situado en Santa Cruz de Tenerife conocido popularmente como el "puente de los locos", para desplegar una investigación sobre las arquitecturas del suicidio. A través de las distintas voces y miradas que se entrecruzan en su videoensayo, Maï se acerca a esa *estructura invisible* sin juzgar el fondo humano de lo ahí narrado; un ejercicio de escucha que le sirve para repensar los tabúes y prejuicios que deja el rastro de los cuerpos que optan por salir voluntariamente de un paisaje normativo que parece oponerse a la vida misma.

HACIA UNA UTOPIA DEL INTERSTICIO

Habitar el intersticio podría posibilitar la reflexión sobre cómo nos posicionamos y actuamos ante la aceleración digital que atravesamos. De esta forma, cabría reapropiarnos de la morfología del imaginario que ha definido a las islas para su transformación en algo opuesto a su intención primigenia. Y de la misma manera, atender a los cuerpos que, hasta ahora, no han encontrado representación en el proceso espacial y cultural dentro del concepto de "paisaje".

Detenernos, precisamente, en esa antesala que se encuentra entre la macro y la microdimensión,

entre lo universal y lo particular, quizás sea una respuesta para considerar lo otro, desde una mirada diferente a la antropocéntrica. Un modo de pensar a través de las cosas y no por encima de ellas, que quiere escapar de una única perspectiva ("humana, demasiado humana") que difumina los márgenes de la historia.

- 1 Sofía Alemán *Dura Bulk*, 2022. Impresión en lona de PVC. Medidas variables
- 2 Mike Batista *Charada (Especulaciones en torno al espacio queer. Vol. 5)*, 2022. Site specific. Audio tres canales. *Tres motores (Especulaciones en torno al espacio queer. Vol. 4)*, 2022. Performance. Grúas, televisores, arneses.
- 3 Maï Diallo *La estructura invisible*, 2022. Videoinstalación (acero y proyección sobre vidrio plástico)
- 4 Shabely Estévez y Miguel Rubio *Axioma de elección*, 2022. Videoinstalación (proyección sobre lana volcánica). Medidas variables.
- 5 Sara Garsía *A/A = - - ' - -*, 2022. Videoinstalación. Medidas variables. 00'21"
- 6 Eduardo Hodgson *De la Serie "Aparato purificador": Camiseta de dos y tres palos*, 2022. Hierro, cartón yeso, camisetas de algodón y ojales de metal. Intervención site specific. Medidas variables.
- 7 Emma Marting *Cuerpos blandos*, 2022. Tela de algodón, relleno de algodón, baldosas y albardilla de hormigón. Medidas variables.

Diseño gráfico: Nicolás Barreto
Coordinación de Producción y Montaje: Abraham Riverón
Fotografía en sala: M.Laura Benavente
Técnico audiovisual: Simone Marin
Impresión en risografía de la hoja en sala: M.Laura Benavente
Agradecimientos a las artistas. A Carlos Moneva, Roberto González, Natalia Moreno, Patri y Koke.
A Richard Montiel y al personal de montaje y del espacio: Alejandro, Félix, Ricardo y Eric.