



A-islados,

Horizontes Isleños

Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts

Máster en Producción Artística
Tipología 4

Presentado por
Dario Machin Gonzalez
Tutorizado por
Daniel Tomás Marquina

Valencia, Julio, 2021

A-islados, horizontes isleños.

Agradecimientos

A mis padres y hermano por su apoyo incondicional
A mis amigos del alma por acompañarme en este camino
A mis compañeros y profesores por motivarme a mejorar
Y a mi tutor por guiarme en este proceso

Resumen

El presente proyecto es una investigación teórica-práctica que plantea explorar la relación identitaria de los espacios territoriales aislados de carácter físico. Las islas, con su particular paisaje, es analizada a través de diferentes referentes sociológicos, antropológicos y plásticos para describir la evolución de su imaginario hasta la actualidad, desde las influencias obtenidas externamente. Mediante la exploración escultórica y fotográfica del paisaje se expone la relación de las formaciones volcánicas características de dichos espacios con el territorio, para ello analizamos simbólicamente como el asilamiento territorial, el horizonte y el volcán constituyen este paisaje tanto social, cultural y geológico, intervenido con las expresiones artísticas propias desarrolladas en esta investigación.

Palabras clave: paisaje; territorio; isla; geología; volcán; escultura; fotografía.

Abstract

The present project is a theoretical-practical investigation that proposes to explore the identity relationship of isolated territorial spaces of a physical nature. The islands, with their particular landscape, is analyzed through different sociological, anthropological and plastic references to describe the evolution of their imaginary to the present from externally obtained influences. Through the sculptural and photographic exploration of the landscape, the relationship of the characteristic volcanic formations of these spaces with the territory is exposed, for this we analyze symbolically how the territorial isolation, the horizon and the volcano constitute this social, cultural and geological landscape, intervened with own artistic expressions developed in this research.

Keywords: landscape; territory; island; geology; volcano; sculpture; photography.

Índice

Introducción ¿Por qué A-islados?	5
Motivación personal	7
Objetivos	9
Metodología de la investigación	11
Estructura de contenidos	12
1. Marco teórico	14
1.1. Atlánticidad, influencias aisladas	14
1.1.1. Identidad del visitante visitado	22
1.1.2. Nosotros y los otros, paisaje cultural isleño	27
1.1.3. Nosotros <i>neblinados</i>	37
2. Marco referencial	41
2.1. Los Paisajes dialogantes	41
2.1.1. De la contemplación a la deriva en el paisaje	42
2.1.2. Landares, <i>el caminar como practica estética.</i>	48
2.1.2.1. Referentes, <i>caminantes sobre el paisaje</i>	50
2.2. La isla como obra. Referentes plástico-conceptuales	57
2.2.1. Cesar Manrique ' <i>Lanzarote</i> '	58
2.2.2. Monserrat Soto ' <i>Revistar canarias</i> '	61
2.2.3. Han Hendrix ' <i>Malpaís</i> '	62
3. Producción	
3.2. Proyecto A-islados, aproximaciones desde la practica artística	65
3.2.1. Proceso fotográfico	67
3.2.2. Proceso serigráfico	70
3.2.3. Proceso cerámico	77
3.2.4. Propuesta instalativa del proyecto A-islados	83
4. Conclusiones	87
5. Bibliografía	90
6. Índice De imágenes	93
7. Anexo de imágenes	97

Introducción ¿Por qué A-islados?

Con el presente escrito se muestra la memoria realizada para el trabajo final de Máster de tipología 4 titulado, A-islados, horizontes isleños. Con este proyecto se pretende exponer la relación existente entre el aislamiento geográfico de las islas Canarias, el paisaje y las etapas sociales sufridas por el territorio, para la comprensión de la construcción identitaria y la influencia de su posicionamiento en el océano Atlántico. Mediante la exposición de referencias a la mitología, los procesos de colonización y la actual explotación turística, se cuestiona como la mirada ajena ha influenciado la manera en la que los canarios se identifican a sí mismo, señalando la importancia del paisaje como fundamento para aunar estos procesos.

5

A-islados como término que titula este proyecto, surge desde la propia conjugación del verbo aislar, donde su etimología señala su origen en la palabra isla, significando en primero lugar “dejar algo solo y separado de otras cosas”, y en segundo “apartar a alguien de la comunicación y el trato con los demás”¹; desde la similitud entre la relación física de las islas y la acción de aislar, consideramos crear esta vinculación con el término, donde ambas lecturas estuvieran presentes: el carácter físico geográfico y la imposición que esto conlleva.

Señalamos como las islas Canarias dentro del océano atlántico, han experimentado diversas etapas colonizadoras, donde el mayor conflicto que ha sufrido, aparte del exterminio de la población originaria del territorio, es la construcción de la identidad local desde la mirada externa. Mediante mecanismos económicos, bélicos y políticos se ha conseguido nublar la conciencia histórica en la población a través de la idealización de lo rural, afectando a la relación con el pasado del territorio. El paisaje ha servido como núcleo para elaborar un entorno paradisiaco, bebedor de mitos y posteriormente de campañas turísticas, construyéndose mediante la explotación y el consumo externo de elementos satisfactorios para los visitantes; así durante estos acontecimientos los locales canarios conforman una visión propia desde la imagen producida de su isla, creándose desde lo ajeno, pero construyéndose como propios.

¹ Definición RAE del verbo ‘Aislar’. Enlace: (Real Academia Española, 2021) <https://dle.rae.es/aislar#1LaK9Ob>

Por ello en esta investigación nos adentramos en estos planteamientos para cuestionar la manera en la que este paisaje ha sido formado y entendido. Mostraremos mediante la práctica, una forma de adentrarse en el espacio canario tratado, usando el caminar como metodología para capturar la realidad física del territorio, extrayendo elementos compositivos del paisaje para posteriormente ser traducidos sobre soportes escultóricos y fotográficos, en una investigación plástica que genere una lectura personal de la imagen paisajística de las islas, fuera de las dinámicas de explotación turístico-visual.

Motivación personal

Antes de abordar el desarrollo de la investigación, queríamos exponer la motivación personal con la que se comenzó este proceso. Las islas desde mi experiencia siempre han tenido una dualidad en su significación; al nacer y crecer en Lanzarote (Islas Canarias), esta perspectiva se cerraba dado que desconocía las conductas y formas de relacionarse con los espacios ajenos. Durante los estudios y mis traslados a diversas ciudades, comprendí como ha sido transformada la imagen de las islas Canarias desde la mirada externa, donde su atractivo visual (paisaje) absorbe todo el territorio, llegando a la conclusión de que vivíamos en una imagen producida, recreada y estética para otorgar una experiencia placentera, vinculada a las campañas y promociones turísticas de las islas. Se descubrió una increíble falta de conocimiento histórico del territorio, perdiendo toda referencia sobre los procesos de la isla, como lagunas de datos que producen una desvinculación emocional, mantenida gracias a los arraigos familiares; ante esto me encontré con la necesidad de comprender como han evolucionado las islas Canarias hasta hoy y que papel ha tenido su paisaje característico en este proceso.

7

Concretamente todo el cuestionamiento se comienza desde un pasillo, un sendero que se encuentra en el propio aeropuerto de Lanzarote; donde según se aterriza y camina hacia la salida, se observan dispuestas en todas las paredes de la arquitectura, fotografías de su paisaje, exponiendo el negro volcánico y la arena mojada del mar. Así se anuncian lo deseado, la llegada al paraíso de la desconexión, un lugar donde el tiempo se detiene, parado desde que el magma llegó al mar. Ante esas imágenes me posicionaba como un visitante que las apreciaba, que observaba lo producido, admirándola como si no hubiera vivido mi infancia entre esas mismas dunas.

Por ello, entre estos dos visones de lo propio y lo ajeno de la isla, me propongo comprender la procedencia de esta relación, estando vinculado el paisaje físico de la isla y su experiencia, con la imagen expuesta ante los turistas, que permea hacia los propios locales, sintiéndonos en la vuelta al hogar, como visitantes.



Fig. 1. Fotografías del paisaje de Lanzarote, Aeropuerto de Lanzarote

“El placer profundo, inefable, que es andar por estos campos desiertos barridos por el viento, subir un repecho difícil y mirar desde allí arriba el paisaje negro, desértico, desnudarse de la camisa para sentir directamente en la piel la agitación furiosa del aire, y después comprender que no se puede hacer nada más, las hierbas secas, a ras de suelo, estremecen, las nubes rozan por un instante las cumbre de los montes y se apartan en dirección al mar y el espíritu entra en una especie de trance, crece, se dilata, va a estallar de felicidad. ¿Qué resta, si no llorar?” (Saramago, 2001)

Objetivos

Los objetivos planteados para la realización de este proyecto son los siguientes:

Objetivos generales:

- Señalar la situación aislada de las islas Canarias como condicionante en la formación de su identidad, creada desde la mirada externa del territorio, mostrando una línea de acontecimientos que contemplan su evolución dentro espacio Atlántico
- Usar las referencias obtenidas como nexo con los referentes plásticos usados para este proyecto, centrados en la exploración de la isla como espacio de creación, hacia una propuesta personal.

9

Objetivos específicos:

- Relacionar la influencia del cambio de concepción de identitario actual en relación con el espacio turístico y sus consecuencias en las identidades locales de dichos territorios.
- Identificar la relación existente entre Canarias y su paisaje cultural, vinculando su papel dentro de los procesos de construcción de la imagen proyectada.
- Vincular el marco con la práctica realizada a través de una comprensión del término paisaje dentro de las representaciones de los territorios.

- Señalar la evolución del paisaje en la práctica artística hacia una experiencia creativa física, centrada en el caminar como proceso.
- Exponer la investigación interdisciplinar plástica realizada, desde la fotografía, la estampación y la escultura como resultado del proceso de estudio personal del paisaje isleño, desvinculada de la imagen generada externamente.

Metodología de la investigación

A partir de los objetivos planteados, el trabajo se ha ido conformando desde un cuestionamiento continuo hacia la problemática expuesta, abriéndose a un campo general después de estudiar y analizar las diferentes teorías que marcan nuestra investigación conceptual. Para abarcar los objetivos señalados, hemos basado la investigación en una metodología de carácter cualitativo y hermenéutico. Así como bibliográfica y de producción, que marca este tipo de trabajos vinculados a la práctica artística, aunando los procesos hacia una traducción conceptual mediante la investigación plástica dentro de la tipología 4, del Máster en producción artística, destinada a generar un trabajo de producción inédito acompañado de una fundamentación teórica. Es decir, nos hemos planteado toda una serie de cuestiones conceptuales que han evolucionado de manera paralela, retroalimentando la investigación procesual personal para la consolidación resultante de nuestra producción.

11

Por ello, se vinculan las referencias teóricas, con alusiones científicas a los procesos identitarios en el archipiélago canario, desde la sociología, la geografía y la antropología, como inicio de comprensión del cuestionamiento tratado, hacia la exposición y relación con los referentes plásticos en el tratamiento de las nociones nombradas, señalando su proceso de creación como base para mostrar la postura tomada en el apartado de producción personal. Un desarrollo centrado en generar un diálogo con lo expuesto anteriormente en la formación de un escrito que contemple la base teórico-práctica del proyecto. Así llegar a la producción de la obra presentada, señalando las etapas del proceso creativo desde una postura abierta ante los resultados, que refleje la importancia de marcar una distancia analítica de lo acontecido durante el proceso, para obtener una mirada global donde todos los puntos expuestos se comunicasen como nexos de un mismo cuerpo, siendo cuestionado desde el marco teórico y referencial plástico para obtener la mayor cercanía a los objetivos propuestos inicialmente.

A continuación, expondremos de manera más detallada la metodología usada en cada etapa de la investigación, mostrando las decisiones tomadas y los contenidos analizados en cada apartado, mediante una estructura de contenidos que muestre la conformación del escrito aquí presentado.

Estructura de contenidos

El trabajo está dividido en los tres bloques, constituidos así, para ordenar y mostrar el proceso realizado de manera congruente. Diferenciados según la etapa de la investigación, compuesto por un marco teórico, otro referencial y finalizando con la producción.

La primera parte del documento está destinado al desarrollo del marco teórico, en él se muestra mediante referentes de diversos campos de estudio una visión cronológica de las etapas configuradoras de las identidades en el territorio canario. Señalando como se ha conformado la relación local con el espacio según las interpretaciones externas, destacando procesos de explotación territorial, colonización y su evolución hacia su actual realidad turística, vinculadas las nociones visuales de territorio con su paisaje, concluyendo con estudios que nos hablen de la influencia de estos acontecimientos en la forma en la que los locales canarios experimentan su espacio, influenciados por la interpretación y consumo de su paisaje. Así se propone un continuo cuestionamiento antes los datos obtenidos, para generar una lectura personal que se vincule con la experiencia de producción.

12

En el segundo apartado y tras haber señalado el paisaje dentro de las dinámicas identitarias, nos adentramos en exponer el concepto desde su disciplina de origen, el arte. Mediante un recorrido desde el término se expone la propia significación, señalando los referentes artísticos significativos, destacando su carga representativa e interpretativa hacia un cuestionamiento de su uso en la construcción de la imagen de un lugar. Dentro de un subapartado se expone el caminar como practica estética, un medio para obtener una experiencia física de la obra vinculada directamente con el paisaje, destacando a Richard Long, Mario Reis y Perejaume. Este apartado se finaliza nombrando tres referentes que usan el espacio isleño como medio de creación, con el análisis de las lecturas realizadas desde su práctica, a través de la fotografía, la escultura y los procesos de estampación, como espacio referencial con el que introducir la metodología práctica.

La tercera y última parte, actúa como punto de unión entre el contexto teórico-referencial expuesto, señalando las etapas de producción de la obra realizada. Mediante un proceso de experimentación con técnicas cerámicas, serigráficas y fotográficas, que ahondan en la traducción plástica de la investigación, se presenta un método de retroalimentación continuo que produce un cuestionamiento ante lo estudiado, formado un hilo metódico entre las referencias históricas y sociológicas hacia un entendimiento del término del paisaje desde los artistas nombrados. Se señala el proceso de creación de las piezas presentadas relacionándolo con la experiencia en el lugar de estudio, que expone la vinculación personal con el paisaje canario y la procedencia de la investigación. Finalmente se genera una conclusión personal de los apartados expuestos, señalando los objetivos presentados anteriormente, hacia una reflexión sobre su cumplimiento durante el desarrollo del trabajo.

1. Marco teórico

1.1. Atlánticidad. *Influencias Aisladas*

“Canarias pertenece a una comarca cultural no estrictamente española, sino atlántica”

Juan Manuel García Ramos

14

En el presente apartado nos centraremos en exponer mediante el término *Atlánticidad* (Ramos, 2002) generado por Juan Manuel García Ramos, la actual concepción del imaginario en las islas Canarias² y su relación con el concepto de paraíso mítico, siendo influenciado por su situación geográfica dentro del espacio atlántico, en la creación y construcción de las sociedades del archipiélago. Mencionado diversas etapas colonizadoras y su posterior conexión con el nuevo mundo, se exponen una serie de episodios acontecidos en las islas con referencias a la construcción del espacio desde una mirada externa.

Al referirnos a la atlánticidad (Ramos, 2002), pretendemos exponer la relación entre el aislamiento físico de las islas Macaronésicas (definidas posteriormente) y los caprichosos procesos realizados por diversos países desde los intereses que estos territorios podían ofrecer, comercial y estratégicamente hablando. El autor se apoya de este término especificando que mediante las etapas que estos archipiélagos han experimentado, vulnerables a lo externo, carentes de una defensa notable y su situación geográfica ya mencionada, se han convertido entre indefensas y dependientes, “donde la geografía puede tanto como la historia” (Ramos, 2002, pág. 21), generando una memoria colectiva asociada a un océano común (Ramos, 2002, pág. 24). A su vez esto ha permitido crear una red de relaciones culturales no contemplada en otros espacios, mostrando en una porción terrestre aislada en el mar, una fusión

² El Archipiélago Canario está compuesto por ocho islas: El Hierro, La Gomera, La Palma, Gran Canaria, Tenerife, Lanzarote, Fuerteventura y La Graciosa. Situadas en el océano Atlántico a 100 kilómetros del Sahara Occidental. “Canarias es un archipiélago atlántico que, como expresión de su identidad singular basada en sus circunstancias geográficas, históricas y culturales, ejerce el derecho al autogobierno como nacionalidad, constituyéndose en Comunidad Autónoma en el marco del Estado español” (BOE:15138, 2018).

de identidades construidas y generadas desde tres continentes. Entender la isla como un lugar fronterizo en toda su extensión (Torres, 2009, pág. 116)

El océano Atlántico es el segundo mayor del mundo con 106,460,000 de kilómetros cuadrados, que equivale al 20,8% de la superficie de la tierra, con una línea costera que baña a tres continentes, América, África y Europa. En este espacio, históricamente se generaron las más notables empresas de expansión del siglo XV, siendo testigo de la mayor hazaña colonizadora con el ‘descubrimiento de América’, desde una perspectiva etnocentrista y arbitraria del contacto con hombres, tierras y mares extraños, sobre los que proyectaron pretensiones de autoridad y antigüedad (Giraldo, 2010, pág. 45). Desmarcando esa visión insular y concreta a la inmensidad del horizonte desconocido, dado que “implicó que la relación entre población, territorio y renta quedara brutalmente trastocada a escala global” (Giraldo, 2010, pág. 45), siendo así la vía principal de comunicación con otras culturas y territorios.

15

Antes de este acontecimiento, la percepción de los límites territoriales dentro del espacio europeo se centraban en los archipiélagos macaronésicos compuestos por Azores, Canarias, Cabo Verde, Madeira e islas Salvajes en el Atlántico Norte, manteniendo cierta cercanía con el continente africano. El nombre de Macaronésia traducción del sintagma griego ‘*Makáron Nêsoi*’, surge como termino documentado en el año 700 a.C., por Hesíodo, traducido por primera vez al latín por Plauto entre 188 y 186 a.C. a la expresión ‘*Fortunatorum Insulae*’ (Islas Afortunadas)’ donde a su vez también en los siglos IX al XV aparecían dentro de textos árabes haciendo referencias a Canarias, utilizando la terminología mítica Al-Jazair, como ‘las islas de los bienaventurados’. (Hernandez, 2010, pág. 147)

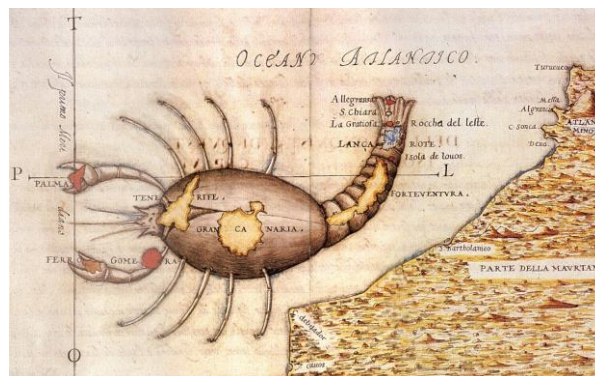


Fig. 2. Mapa de las Islas Canarias, Siglo XVI.

Aparte de afortunadas o bienafortunadas este grupo de archipiélagos han contado con numerosas denominaciones, tales como *Islas de las Hespérides*, *Atlántida* y las ya nombradas *Islas afortunadas*, con las que continuaremos en el próximo apartado dada su actual utilización dentro del interés por los sistemas de comercialización turística que siguen vigentes en el territorio canario, observando así la influencia de las representaciones míticas en las dinámicas actuales, desde una explotación económica del paisaje canario entendido como paraíso.

Como señala el historiador Marcos Martínez Hernández definiendo la relación entre las bienaventuradas con Canarias en el siglo VIII a.C. ya en la Antigüedad se impuso el mito del océano, siendo una referencia del alejamiento centrado en el atlántico, donde se destinaban todos los mitos con fines idílicos, así “produce lo que pudiéramos llamar el fenómeno de la oceanización, es decir, la tendencia a trasladar a los bordes del Océano los lugares más maravillosos, idílicos y felices” (Hernandez, 2010, pág. 147), eso provoca una mitificación de las islas donde se relacionan con el paraíso, situando en ellas, las columnas de Hércules, en relación con la Atlántida y las Islas Hespérides, aludiendo a Héspero, dentro de las aventuras de Hércules; por ello la figura de la isla como mito y su posición en el atlántico hacen de ellas el lugar perfecto para construir esta idea y sobre las cuales proyectar sus relatos.

16

“Canarias era el extremo occidental del mundo conocido, el fin de la tierra”. (Reyes, 2016, pág. 5)

Desde la percepción del mito como señala Roland Barthes, en un sistema de comunicación, fuera de ser un objeto, concepto o idea, convirtiendo el contenido en forma, de la que obtener una globalidad mutable en la formalidad de su adaptación, agregando nuevas relaciones e ideas (Barthes, 1980, pág. 111). Analiza el mito como un habla ya trabajada en su transmisión concreta, como un mensaje a propagar, extrayéndolo de una significación material, así su manifestación y comunicación se puede obtener de diversos medios, ya sea “el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica” (Barthes, 1980, pág. 108). Esta relación con el mito que aquí exponemos se modula como forma que atraviesa los acontecimientos expuestos y se encuentra ante nosotros con otra forma, con otra imagen, pero que cimienta la actual percepción

del espacio isleño, como el espacio de descanso paradisiaco de las derivas marítimas de héroes y hombres en el mito.

Estas gloriosas cualidades del clima de unas islas, por otra parte, fértiles, alegres y, lo que valía mucho más, colocadas fuera del común término de la tierra conocida en los siglos de fenicios, cartagineses, griegos y romanos, no podían menos de infundir una brillante idea de sí mismas en el espíritu de aquellas naciones de genio ponderativo (Gil Hernández , 2011, pág. 183).



17

Fig. 3. Las columnas de Hércules y la presencia de Canarias al fondo.

A modo de salto cronológico, dentro de este imaginario atlántico, entendiéndolo como espacio bebedor de las referencias mostradas, la posterior etapa significativa en la que encontramos más relevancia dentro del proceso territorial canario, por ser la estructura fundamental de espacio político y cultural actual, fue la colonización acontecida en el siglo XV³, ligada al proceso de expansión en la baja edad media por europea, con fines de resurgimiento económico, donde cabe mencionar:

El mundo atlántico más antiguo fue el ibérico, portugués y castellano, y que ambas monarquías pusieron a punto y desarrollaron mecanismos de adaptación particulares sobre experiencias concretas, articuladas en las colonizaciones de Azores y Madeira y del archipiélago canario, aplicadas más tarde a escala ampliada en las Antillas, la costa africana, Brasil y la América continental. Incluso es posible plantear que el papel primordial de los archipiélagos atlánticos en el proceso de expansión marítima ibérico fue en primera instancia la implantación en

³ Desarrollado en el apartado '1.1.1. La identidad del visitante visitado'.

la otra orilla de sus modelos, si se me permiten los neologismos, la azorización de las costas africana y brasileña y la canarización del Atlántico castellano (Giraldo, 2010, pág. 44).

La utilización del espacio canario y los archipiélagos vecinos como experimentación en la metodología colonizadora para la aplicación en el ‘Nuevo Mundo’, generó una transformación en el tejido social de las islas, donde como señala Carmen Ortiz García en referencia a este proceso se convierten en “las islas de los ensayos” (García, 2018, pág. 197)

Los nuevos conocimientos territoriales por parte de Europa convirtieron a Canarias en un avituallamiento dentro del océano atlántico; las habitantes de las islas se destinaron al servicio de estos para su propia supervivencia (Ramos, 2002) aumentando la dependencia social de lo externo, donde todo venía de fuera y desde ahí se desarrollaba, así se fundamenta que no se hable en términos identitarios de la ‘canariedad’ en el territorio sino de ‘Atlantidad’ (Ramos, 2002, pág. 25), dado que su desarrollo y prosperidad proviene del océano. “Convirtiéndonos en los reflejos de objetivos externos e intereses ajenos, donde la isla se transforma en un espacio de hibridación cultural” (Torres, 2009, pág. 119).

18

Desde esta red generada por las corrientes atlánticas, canarias se encuentra antes un mar de influencias que fluyen por el horizonte marino de sus costas, la más notoria relación, es la existente entre los archipiélagos caribeños (Antillas) y canarios, concretamente Cuba, dada sus similitudes en rasgos culturales, entendido como un proceso de integración de costumbres por ambas partes, que oculta una de las principales características económicas de los procesos coloniales de los territorios invadidos por la corona española, la esclavitud; hecho fundamental en los diversos mestizajes étnicos e identitarios, donde,

Canarias participó en el comercio esclavista desde un principio; cuando se extinguió la posibilidad de abastecer los mercados europeos con sus propios aborígenes, pasó a ser el punto de apoyo para el tráfico africano y, en una tercera fase, centro redistribuidor de esclavos hacia América (García, 2018, pág. 200), aunando la diversidad cultural entre los aborígenes canarios, los europeos y africanos.

Desde ahí, después de los extensos procesos de modernización y la implantación de la estructura social europea en ambos archipiélagos, la relación fue continua, ya que los canarios, emigraban a los territorios caribeños (siglo XIX, XX), de forma masiva, por la posibilidad de generar una mayor riqueza dentro de las dinámicas económicas del territorio; generando una similitud en la sensibilidad ritual de los dos espacios, reflejados actualmente en festividades, dialectos, referencias religiosas y en los tejidos familiares que comparten patria entre las dos orillas.



Fig. 4. Canarios emigrando a Cuba, siglo XX.

19

Para los canarios Cuba era la "tierra de promisión", adonde iban los isleños a ganar dinero para retomar a sus nativas tierras en las laderas del Pico de Teide o alrededor de la Gran Caldera, o bien para arraigarse de por vida en Cuba y sólo volver a sus patrias islas por temporadas de descanso, tarareando canciones cubanas, pavoneándose con sus modales y costumbres criollas y contando maravillas de la tierra hermosa donde señorea la palma real (García, 2018, pág. 196)

En las relaciones con lo externo, favorecido por ser punto de conexiones comerciales entre los continentes, se produjo la continua aparición de viajeros dentro de sus travesías, fundamentado por las continuas mejoras dentro de los trasportes transatlánticos, así se estructuró uno de los principales modelos impuestos que fue, es y será el principal sustento económico de las islas, el turismo.

Este proceso surge por las propias características climatológicas, donde se iniciaban el interés por sus propiedades curativas, donde se destinaba a los enfermos a realizar tratamientos para enfermedades respiratorias, creando santuarios de reposo aprovechando la pureza del ambiente. A partir del siglo XIX, se implementan las publicaciones de carácter promocional en

la sociedad germánica y británica, generando una imagen de espacio para el reposo y la tranquilidad, añadiendo la certeza de la seguridad del territorio por su pertenencia a España.



Fig. 5. Primer hotel de Tenerife, "Thermal Place".

20

Con la incrustación de los viajeros en el progreso de las etapas de comunicaciones continentales en el siglo XX, se comenzó la estructuración urbana destinada a la acogida de estos, generando en las islas principales (Tenerife y Gran Canaria) los primeros espacios turísticos. En los años 50 con las nuevas dinámicas del turismo de masas características del crecimiento económico europeo y los avances en la aviación, se instaura en las islas los inicios de lo que sería ya en los años 60, un espacio turístico con proyección. Durante estos años se van mejorando y generando las infraestructuras necesarias para acoger a los visitantes, llegando a hospedar en el año 74, más de treinta mil turistas. (Morales, 2004, pág. 112)

Dada la situación geográfica, su ubicación en el atlántico produjo una relación entre cercanía y lejanía con Europa, necesaria para obtener la experiencia de viaje más allá del territorio, favorecido por la climatología nombrada y la seguridad de encontrarse dentro de las estructuras sociales propias de Europa. A partir de los años 70 y en adelante, todas las estas estructuras se fueron afianzando, con las concesiones políticas para la explotación del territorio, generando leyes que avalaban la recalificación de territorios, centrando la economía durante los años venideros, en afianzar la explotación para obtener el mayor número de visitantes posibles, sin contemplar el impacto ecológico y social que esto provocaba (González et al. 2017, pág. 366)

A forma de conclusión de ese apartado, la necesidad de exponer estos acontecimientos, no se plantea como una mirada completa de los sucesos que han generado la relación de territorio con los otros, pero sí, referencias meditadas para la realización de este proyecto. La señalización del mito se plantea como una indagación en la procedencia de las ideas impuestas en el territorio, las islas afortunadas como destino, asociado a la mirada externa que aquí se refleja.

En el siguiente apartado, expondremos como las afecciones de estos acontecimientos modifican las relaciones y la construcción de las características sociales de los archipiélagos y su traducción en las conductas actuales frente a su interacción con lo externo, centrado en la mirada del visitante.

1.1.1. Identidad del visitante visitado

Como se señalaba en el capítulo anterior, la principal cuestión que aquí se pretende exponer es la figura de la isla como espacio aislado y abierto a la influencia, dado que su condición geográfica permite que se concentren y estructuren dinámicas poco usuales dentro de otros territorios. Aquí se expondrá como la identidad individual y colectiva, desde una perspectiva territorial y cultural puede ser transformada por la utilización de los espacios como entorno recreativo y de consumo, donde la forma y la atención al otro, condiciona la visión del local. Señalando como el habitante, en este caso el isleño, se transforma dentro de las dinámicas del visitante y el visitado.

22

Dentro del texto *De peregrino a Turista* (Bauman, 2003) de Zygmunt Bauman, se expone la transformación en las dinámicas dentro de las relaciones identitarias individuales y colectivas existentes entre la era moderna y la posmoderna. Las figuras que él señala nos han interesado por la forma en las que se exponen los espacios como referencias del proceso, concretamente los paisajes con sus características visuales, como un condicionante que interactúa. Señala la identidad como un constructo moderno, término para identificar la búsqueda de salida en la incertidumbre, mediante la solidificación de los sucesos y las ideas adquiridas, donde su proceso se plantea como una tarea individual de gran necesidad general hacia la estabilidad estructural vital, señalando que:

Pensamos en la identidad cuando no estamos seguros del lugar al que pertenecemos; es decir, cuando no estamos seguros de cómo situarnos en la evidente variedad de estilos y pautas de comportamiento y hacer que la gente que nos rodea acepte esa situación como correcta y apropiada, a fin de que ambas partes sepan cómo actuar en presencia de la otra (Bauman, 2003, pág. 40).

Desde este punto nos interesa exponer esta relación desde una escala menor fuera del entorno general al que se refiere, y llevarlo a la escala del límite isleño. Tras esta exposición el autor ahonda en la identidad posmoderna, caracterizada por el ahogo que genera la idea de señalarse de una forma concreta y mantenerse estable, provocando una fluidez entre las identificaciones; lo líquido de su planteamiento, lo identificamos con la

variabilidad de las morfologías marinas que rodean los archipiélagos, en la difícil tarea de mantenerse y sentirse estable frente a la movilidad visual que otorga verte y sentirte a la deriva dentro o sobre un océano.

“Las siete islas, como siete sellos de piedra, en la carta del mar. Rodeadas de azul. Aisladas” (Cabrera, 2012, pág. 112)

La identidad en la posmodernidad se nombra como algo que ha sufrido un cambio evidente, pero no lo relaciona con su problemática, nombrándolo término ya concebido con una traba original, añadiendo que desde su inicio se relaciona con una tarea, una idea, y una búsqueda eterna de afirmación, donde el enfoque actual, basado en el rechazo al compromiso identitario se presenta abierto a la modificación continua.

23

La figura que expone en primera instancia en representación de las dinámicas fuera de la de conducta moderna es el *peregrino*, muestra la acción de peregrinar como seña de inconformidad del sujeto, donde “la verdad está en otra parte; el verdadero lugar siempre está distante en el tiempo y el espacio” (Bauman, 2003, pág. 43), en la lucha entre el alcance y lo logrado. Habla del desierto como destino elegido por estos peregrinos, un espacio que integra un paisaje homogéneo, ilimitado, donde el horizonte se aleja y se diluye, que otorgando “distancia entre uno mismo y sus deberes y obligaciones, la calidez y la agonía de estar con otros, ser mirado por otros, ser forjado y moldeado por su escrutinio, sus demandas y sus expectativas” (Bauman, 2003, pág. 44). De esta manera la forma ilimitada del horizonte genera esta desintegración de la relación con lo cercano, la liberación del pensamiento, un territorio de no pertenencia, transformado en manto de creación, de auto creación. Señala en él a Edmond Jabes que otorga al horizonte la significación de “un mañana que habla” (Bauman, 2003, pág. 44).

El horizonte isleño forma esta misma relación con la lejanía, desde un posicionamiento aislado impuesto por la geografía, el océano actúa como mar de arena, así exponer la reflexión de P. García Cabrera, que sitúa al horizonte canario como una promesa, donde “Todo nos vendrá del mar” (Cabrera, 2012, pág. 111). Esta fijación con lo externo dialoga entre dos percepciones del sentido local, el habitante de la isla se presente ante lo externo como captador y cuidador, como bebedor de la influencia llegada a su desierto, pero a su vez:

Receloso y suspicaz frente a lo que le llegaba de fuera, (...) como islas se ha vivido inseguridad y temor proporcionado por los asaltos y ataques que se han sufrido desde la prehistoria hasta casi ayer, y que sigue fundado en la idea de que, cualquier día, alguna potencia que necesite a Canarias por cualquier razón o motivo la asalte por sorpresa (Cabrera, 2019, pág. 141).



Fig. 6. Fotografía del horizonte de Lanzarote, 2020.

Para comprender la situación de las islas fuera del contexto histórico expuesto en el capítulo anterior, hay que tener en cuenta tres elementos que han generado los acontecimientos y el proceso de su construcción identitaria: la insularidad, el clima y la situación geográfica (Cabrera, 2019, pág. 138)

Nos referimos a la forma *insular* y no *archipelágica* (Cabrera, 2019, pág. 138) dado que en cada uno de los ocho componentes del archipiélago ha habido grandes disparidades en el desarrollo y adaptación en su medio. no se puede comparar las características del territorio en Tenerife, al albergar grandes concentraciones de vegetación y espacios montañosos, algo que favoreció en su resistencia y protección a las conquistas y ataques, y Lanzarote, donde el punto de mayor altura son 690 metros; añadiendo a esto, los escasos medios de navegación que existieron entre ellas durante siglos (Cabrera M. L., 2019). Así se refleja como las morfologías geográficas y el medio, condiciona de forma directa las construcciones identitarias, desde la gran variedad de condicionantes.

La climatología antes nombrada ha sido otro determinante, ya que tanto en unas como en otras, dada su cercanía al ecuador y su condición isleña se encuentran una gran variedad de microclimas; por último, la situación geográfica es una obvia característica de identificación al tratarse de un punto clave dentro de las conexiones entre los continentes europeo y americano, así señalar como el medio físico en este caso la porción terrestre y al igual que su desierto (Ramos, 2002, pág. 21), fundamenta el proceso de cada pueblo. Todos estos elementos han sido condicionantes en la construcción de sus identidades colectivas isleñas, comprendiendo desde una visión actual, como cada isla ha experimentado un proceso dadas sus singularidades, otorgando una relación entre lo local y lo global, nosotros y los otros, muy diversas.

25

En relación con esto, la figura del *turista* como el *otro*, que señala el autor, ahonda en el cambio sufrido en la interacción con los lugares de interés recreativo, exponiendo como ha pasado de ser una acción de distanciamiento fuera de las estructuras sociales, donde la estabilidad y pertenecía a un sitio era un objetivo, a ser una acción fundamental en el tejido social. “En movimiento (...) está en todos los lugares donde va, pero en ninguna parte del lugar” (Bauman, 2003, pág. 50), se muestra la separación consciente del espacio en el que se encuentra, donde su posicionamiento físico no está obligatoriamente relacionado con su sentimiento de pertenencia; estando estrechamente vinculado a la tranquilidad de saber que su paso por ese lugar tiene caducidad y amparado en la certeza de que tiene un *hogar* al que volver, algo necesario para el disfrute de una experiencia en la distancia.

El hogar, dentro de este desarrollo se expone como clave necesaria para la búsqueda de *nuevas aventuras*. Al igual que el peregrino busca en la distancia una serenidad fuera de las dinámicas sociales que le rodean, el turista en esta inconformidad y huida de la estructura sólida de su identidad, usa el viaje como momento de experimentación de su persona fuera de lo conocido, sabiendo que, “aquí, en la tierra turística, puede haber pasado cualquier cosa con mi apariencia y puedo haberme puesto cualquier máscara, pero mi “verdadero rostro” está bien resguardado, inmune, resistente a las manchas, inmaculado” (Bauman, 2003, pág. 51).

Existe un desarraigo e inconsciencia debida, primero a la visita temporal del espacio elegido y segundo, a la distancia con su entorno habitual, esto

genera que el cuidado del lugar en el que se está disminuya, viéndolo como producto que se consume desde la idea o la experiencia que ha comprado; Todo ello desde una estructuración del espacio para su disfrute, donde:

“Eligen los elementos en los cuales quieren zambullirse de acuerdo con su exotismo, pero también por su inocuidad; reconocemos los sitios favoritos de los turistas por su singularidad chillona y ostentosa, pero también por la profusión de barandas de protección y rutas de escape bien señalizadas” (Bauman, 2003, pág. 50). Exponiendo como estos espacios son adaptados y estructurados para el otro.

La producción del espacio turístico señala el autor, está contemplada desde la reestructuración de los *criterios estéticos*, (alejado de los experimentados por el peregrino, que se encuentra ante un espacio sin intervención), donde las conductas en el mundo posmoderno aúnan los procesos para la construcción de las experiencias. Esta estetización de lo percibido se superpone a otras dimensiones; en el sentido moral prevalece la productividad, superando las consideraciones, en este caso del paisaje, de un posicionamiento conservatorio o ecológico.

26

Este mundo producido estéticamente es el lugar del turista, es su ecosistema, donde “el mundo parezca infinitamente amable, obediente a los deseos y caprichos del turista, dispuesto a complacer; pero también un mundo “hágalo usted mismo” (Bauman, 2003, pág. 50), agradablemente flexible, amasado por el deseo del turista, hecho y rehecho con un solo objetivo en mente: estimular, complacer y divertir.

Desde ese complacer que expone, nos planteamos como experimentan las sociedades encargadas de esa tarea de cuidado y la relación que experimentan con su lugar de procedencia, cuando su hogar es el espacio de consumo del *otro*. En el próximo apartado, relacionaremos las conductas turísticas expuestas entre el visitante(otro) y el visitado(nosotros) dentro del espacio canario, haciendo un recorrido por los procesos cruciales en el archipiélago para su constitución identitaria colectiva cultural, vivida desde la necesidad continua del externo para su supervivencia.

1.1.2. Los otros y nosotros. *Paisaje cultural isleño*

Antes de continuar con el desarrollo de los procesos existentes en las islas, es necesario integrar en el cuerpo conceptual, la relación presente entre los conceptos de identidad colectiva y paisaje, ya que es un tema fundamental para la comprensión dentro de las dinámicas posmodernas mostradas.

El paisaje desde la conformación identitaria se planea como “una porción de la superficie terrestre que ha sido modelada, percibida e interiorizada a lo largo de décadas o de siglos por las sociedades que viven en ese entorno” (Nogué, 2010, pág. 124), en ellos una cantidad de lugares se contemplan como contenedores de experiencias y aspiraciones, convirtiéndolos “en símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones varias” (Nogué, 2010, pág. 124), de ahí, que no se defina solo como lo que se puede observar dentro del medio que nos rodea, si no el resultado de una construcción de este mundo, mediante la creación y modificando la morfología de la naturaleza, con capacidad adaptativa ante las necesidades de la sociedad.

27

Por tanto, el paisaje aúna en sí mismo, la experiencia físico-visual y una representación cultural de la sociedad o el individuo que lo observa, “un tangible geográfico y su interpretación intangible” (Nogué, 2010, pág. 125), que genera la pertenencia de las sociedades a un lugar con el que estructuran y afianzan relaciones de diversas formas e intensidades, siendo el escenario de la vida social y política.

En la actualidad las dinámicas en las escalas de la globalización fomentan una desintegración de *lo local y lo global*, donde se desdibujan las líneas territoriales y culturales, causado por el impacto de los sistemas de transporte, las telecomunicaciones, los intereses políticos o económicos y la estandarización estética, donde los lugares con una identidad cultural arraigada a su paisaje, se mantienen afincados en sus fundamentos, ya que “seguimos actuando como una cultura territorializada y, en ella, el paisaje ejerce un rol social y cultural destacado” (Nogué, 2010, pág. 125), evitando así, la pérdida de ciertas características únicas; manteniendo y conservando sus identificativos.

Aun así, ante los factores nombrados, los territorios se encuentran frente a una *crisis de representación* donde las nuevas dinámicas de estandarización global generan que las referencias paisajistas de los locales se conviertan en auténticos arquetipos destinados a una estructuración visual, atravesando las relaciones sociales de identificación, bebedores del proceso de búsqueda de identidad nacional moderno que exponemos posteriormente. Así:

“el abismo entre los paisajes contemplados cotidianamente y los paisajes de referencia transmitidos de generación en generación a través de vías tan diversas como la pintura de paisajes, la fotografía, los libros de texto o los medios de comunicación es cada vez mayor” (Nogué, 2008, pág. 12).

28

Partiendo desde esta exposición sobre el cambio en las formas de comprender la identidad, nos interesa mostrar referencias relacionadas con la construcción y el proceso que ha sufrido la identidad en Canarias influenciada por las relaciones externas, donde aunar como se ha producido la actual concepción del espacio, destinada a la mirada del otro, cuestionando el origen y la comercialización de la imagen característica de canarias. Mediante aportaciones extraídas de estudios históricos y antropológicos que señalan los principales símbolos participantes de este proceso.

La relación entre la identidad cultural con un lugar es indivisible y necesaria la una de la otra, en este caso su relación dentro de las islas se debe contemplar desde la propia significación de los términos. La identidad cultural aúna dos conceptos que se complementan de forma que abarcan todo un sistema de significaciones para diversas sociedades, generando “un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten (tanto) rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias” (Molano, 2007, pág. 73), perteneciente a territorio de continua transformación social, producto de la colectividad.

Como guía en este breve recorrido consideramos importante aportar la relación investigada por el antropólogo canario Fernando Estévez González, en su ensayo *Canarias en la jaula identitaria*, entorno a las

conexiones identitarias en Canarias con las figuras del guanche⁴, mago⁵, turista y los rasgos comunes que comparten, señalando las etapas experimentadas en la población del archipiélago y las influencias obtenidas de estas relaciones (Estévez, 2011, pág. 146).

Desde su perspectiva existe la necesidad de evitar separar estos grupos en dos, entendiendo que los “guanches y magos somos «nosotros» y turistas como los «otros»” (Estévez, 2011, pág. 146) método extendido para crear unas “radicales dicotomías, como generalmente se hace desde la política, la academia y los medios de comunicación, guanches y magos monopolizan todo el discurso sobre la identidad, y turistas e inmigrantes quedan subsumidos justo en el polo opuesto” (Estévez, 2011, pág. 146), hecho que evita poder crear un espacio donde ambos sean leídos como lo que son, parte de un complejo proceso de construcción identitario.

29

Para los canarios, los guanches fueron y son, al mismo tiempo, los ‘otros’ y nosotros... Nos hemos preguntado, una y otra vez, quienes fueron. En estas siete peñas eso significa, para unos, saber quiénes fueron ‘ellos’; para otros, quienes fuimos o quienes somos, ‘nosotros’ (Ramos, 2002, pág. 87)

Mediante el concepto *zonas de contacto* expuesto por Mary Louise Pratt, se pretende encontrar el punto en el que generar esta lectura, desde la interrelación de esos grupos, refiriéndose a zonas de contacto como “los terrenos y situaciones en que se generan imágenes, arquetipos, estereotipos de las comunidades locales como consecuencia del contacto entre nativos y extranjeros en los contextos coloniales y poscoloniales” (Estévez, 2011, pág. 146).

Partiendo desde este posicionamiento, la forma de ahondar en esta relación comienza por cuestionar las nociones sociales arraigadas en la población canarias. Donde se cree que la formación y evolución de la identidad canaria se divide así:

⁴ Los guanches se definen como los habitantes originarios de las islas antes de la conquista del siglo XIV.

⁵ El magos y maga son los habitantes locales de las islas tras los procesos de estructuración social nacionalista, debido a la conquista nombrada.

Los guanches: la habrían fundado dejando una huella indeleble en nuestra identidad

Los magos: los encargados de conformarla y transmitirla

Los turistas: la habrían amenazado o incluso prostituido.

(Estévez, 2011, pág. 147)

30

Basándonos en la entrada de Canarias de manera temprana en la Modernidad en el siglo XIII, por parte de la expansión colonial europea, se incorporaron con ella una ideología nacionalista y un modelo social destinado a ser implantado, apuntando el autor la fundamentación de las dinámicas en la Modernidad de la búsqueda constante del “origen de lo que somos” (Estévez, 2011, pág. 148), basadas en sus inseparables, raza y nación, siendo impulsado por “una élite cultural, literaria y artística procedente de un determinado grupo social, que elaboraría una metáfora y la difundiría al conjunto de la sociedad”. A raíz de esta imposición y concepción de las ideas nacionalistas, se comenzaron las tareas para generar una nacionalidad canaria, donde “fue necesario recombinar sus particulares historias y pasados precoloniales con la estandarización de los valores modernos de libertad, democracia y progreso” (Estévez, 2011, pág. 148), para la creación de una nación mitificada.

En este proceso entra el guanche, antes nombrado, como figura originaria del territorio. Hay que señalar que Canarias es uno de los primeros territorios en tomar conciencia de la existencia del ‘otro’ por parte de sus indígenas; indígenas que tras el proceso de conquista fueron observados y analizados por la misma mirada eurocentrista para extraer de ellos lo necesario, así ir “construyendo sus islas utópicas y sus paraísos perdidos al tiempo que clasificaba, jerarquizaba y sometía a los *otros*” (Estévez, 2011, pág. 150). Estos procesos fueron interpretados por diversos escritores e historiadores que reflexionaron y dieron las bases para comprender la estructura social y lo identificativo del aborigen canario.

El historiador José de Viera y Clavijo (1731-1813), exponente de la Ilustración en Canarias, aún en sus escritos una reivindicación del guanchismo frente a los colonizadores, generando un ideal del indígena. Como flexiona F. Estévez, la visión de la Ilustración sobre este proceso crea una estereotipación del guanche, otorgándole un modo de vida fuera

de las dinámicas de poder, representando en ellos su idea utopía del hombre civilizado, convirtiéndolos en descendientes de los atlantes, para dignificar la procedencia y la importancia de su historia (Estévez, 2011, pág. 155). Expone su condición *afortunada*, término recurrente en las islas⁶, pero desde su desconocimiento, fomentado por la ausencia en la sociedad guanche, de avaricias y ambiciones, dada por su “continua ocupación” (Estévez, 2011, pág. 153) dedicada a la supervivencia; todo ello contrapuesto a la sed de poder y riqueza de los colonizadores. Así también señala y crítica el periodo en el que fueron extraídos esclavos del territorio para su exportación al continente americano.

¡Los canarios son gente honrada, sobria y religiosa; despliegan menos industria entre ellos que en los países extranjeros! Un espíritu inquieto y emprendedor los lleva a estos insulares (...) a América, y dondequiera que haya establecimientos españoles, desde Chile y la Plata hasta Nuevo México. A ellos se deben en gran parte los progresos de la agricultura en estas colonias (Humboldt, 1769-1859).

31

Desde esta percepción, diversos historiadores fueron destripando y concluyendo los aspectos interpretativos de este, aun así, se enraizó en las mentes de la sociedad canaria, entendiéndose y viéndose como herederos de los guanches. En este aspecto en naturalista y etnólogo francés, Sabino Berthelot, refuta la tesis de Viera mediante una asociación de los aspectos característicos de las comunidades canarias en el momento del estudio (siglo XXIX) y los guanches interpretados por Viera. Exponiendo las cualidades heredadas de los guanches, observando al campesino autóctono definiéndolo como “guanche civilizado” (Tamaimos, 2013) , imagen positiva del proceso de borrado del indigenismo canario, otorgando un carácter “afable, obsequioso, humilde, astuto, reservado, hospitalario con los extranjeros, respetuoso de la vejez” (Estévez, 2011, págs. 158-159). Estos calificativos aun hoy en día son identificativos de la percepción externa de los canarios, es algo que como señala el autor en referencia a la aportación de S. Berthelot, ha sido un trabajo interpretativo donde “no es el guanche el que nos permite conocer a los canarios, son los canarios los que explican la naturaleza del guanche” (Estévez, 2011, pág. 159).

⁶ Nos referimos a ‘Las Islas Afortunadas’, concepto expuesto en el apartado, *1.1. Atlanticidad, influencias aisladas*.

Este trabajo entra en la continua interpretación dentro de la dinámica del nacionalismo europeo, hecho imperativo en el estudio de la identidad canaria, que se apoya en ideas o figuras representativas para su justificación. La búsqueda de la nación entendida como una invención moderna dentro de los procesos coloniales hasta la actualidad, continua con la creación de una nueva figura que tendrá un papel primordial en la imagen expuesta de canarias, el Mago y la Maga; en ellos se aúna el mecanismo necesario para conformar un ideal, ya que en “la modernidad, las identidades nacionales están enraizadas con los procesos de industrialización y urbanización, y por esta razón, el nacionalismo está frecuentemente asociado a las clases medias urbanas que añoran la «auténtica cultura nacional»” (Estévez, 2011, pág. 164)

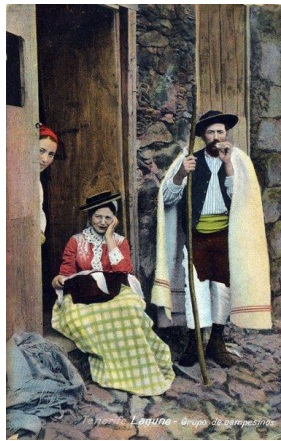


Fig. 7. Fotografía coloreada de mujer y hombre tinerfeños entre 1890-1895.

Añoranza que provoca la formación del ‘Mago’ como un ideal en la vida rural en canarias, un hombre subordinado a su territorio, definiéndolo como defensor de su tierra, organizador y fundamento de la tradición canaria, que soporta el peso de rituales religiosos, costumbres y el contexto gastronómico, convirtiéndolos en “símbolos nacionales para gentes que, precisamente, no han crecido o que no han sido educadas en esas costumbres” (Estévez, 2011, pág. 164). Mediante la formación de este hombre rural se excluye del proceso el peso de la influencia externa en su formación, aun sabiendo por puntos anteriores que se trata de un espacio que ha sido invadido y por ello interpretado por otros, pasando a ser un ente independiente y constituido por sí mismo, que usa estas cualidades relacionadas con el paisaje como atractivo para el ‘otro’.

Sobre este hecho, y antes de continuar con el siguiente desarrollo sobre los considerados ‘otros’, debemos señalar como estos datos han creado en las

estructuras sociales canarias, un espacio ‘alacrónico’ (Gil, 2011), conciencia proveniente de la construcción impuesta desde la colonización del territorio y sus usos en la actualidad, partiendo de la nación como mito.

Al hablar de lo alacrónico, nos referimos a la producción de la imagen y la valorización de la vida rural que se gesta desde el siglo XV (Gil, 2011, pág. 174), en ella se observan el interés por el espacio desconocido fuera de la centralidad de los países europeos en periodo de expansión. En este sentido Canarias tuvo diversos autores que se encargaron de realizar lecturas del territorio isleño, así, Leonardo Torrián, (1592), Fray Alonso de Espinosa (1594), Antonio de Viana (1604) o Abreu Galindo (1632) (Gil, 2011, pág. 177), generaron una identidad desde la observación, en la forma en la que “la intelectualidad colonial iba «escribiendo la Historia»” (Estévez Gonzalez, 2011) de los espacios colonizados.

33

Este interés generado por la ruralidad de los espacios ‘descubiertos’, fundamentan las bases para el desarrollo y cambio social hacia el enfoque turístico, donde como apuntábamos antes se transforma en un reclamo para la sociedad moderna. Canarias es espacio construido ruralmente por la mirada externa, siendo como señala F. Estévez:

Deviene su poderoso reclamo, de la posibilidad de participación y apropiación que supone, aunque sea parcial y pautada por la oferta disponible, no sólo su geografía y paisajes, también su materialidad y significaciones, que abarcan desde la corporeidad misma del campesinado (criterios étnico/raciales, de género/sexo, estéticos...) a la gastronomía, artesanía, arquitectura, productos típicos, literatura, vestimenta, música, etc., que definen la cultura maga tal y como es expuesta en las experiencias de turismo rural’ (Gil, 2011, pág. 179)

Ese turismo rural, y en él la figura del campesino como punto central de identificación, provoca lo que considera “las más sobresalientes expresiones de la nostalgia académica” (Estévez, 2011, pág. 166), ejerciendo una continua necesidad de memoria, basada en la construcción del espacio a través de su pasado, como ejercicio alacrónico antropológico usado para extraer a los espacios turísticos de la contemporaneidad. Este proceso de continua reminiscencia al pasado ejerce un parón en el tejido cultural de canarias, evitando comprender que se trata de un territorio variable y de necesario estudio actual, donde poder plantear y cuestionar

las nociones aquí expuestas, desde una perspectiva de análisis con una mirada contemporánea, sobre los fundamentos y los símbolos que se aferran, siendo indicativos de la necesaria mirada al pasado, pero no desde un punto paralizante, sino para plantearnos su comprensión.

Hay tres factores cuya interconexión han desencadenado esta proliferación de patrimonios en la sociedad posmoderna. Por una parte, el «revival» étnico en el contexto de la globalización; por otra, el turismo y, finalmente, la comercialización de la nostalgia, una sobresaliente modalidad del consumo contemporáneo (Estévez, 2011, pág. 167).

34

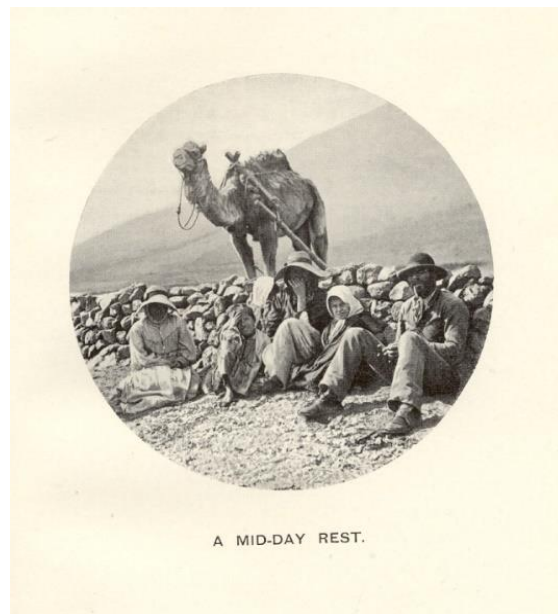


Fig. 8. Imagen de campesinos trabajando en los cultivos canarios, postal representativa de los locales en su tiempo de descanso, inscribiendo en ella 'descanso de medio día'.

El exotismo, la nostalgia y las tradiciones, auténticas o no (Estévez, 2011, pág. 166) , son el núcleo de conceptos a cuestionar en este ejercicio, apartando la mirada de esa felicidad pasada e idealizada, dejando de comprender la isla como un paraíso perdido, bebedor del mito y las puertas de hércules, para cuestionar y mirar las realidades actuales del territorio, sufridas en el sentido de lo experiencial de los habitantes, donde su imagen se paraliza para congelar la tradición necesaria, acudiendo a ellos como los vestigios de otro tiempo y mirarlos como si de un indígena guanche se

tratase, así estar “obligándoles a recordar, a solo recordar, aceleramos su muerte social” (Estévez, 2011, pág. 166)

El impedimento de una lectura actual que trascienda los estudios académicos y entre en el tejido social, es la imposibilidad de separar canarias del turismo (Ramos, 2002). El turismo y en esencia el turista, como antes se señalaba, emprende un viaje a la búsqueda de nuevas experiencias fuera de su hogar. En el caso que aquí se trata, la canariedad se percibe dividida en dos vertientes de su propio centro, que luego mediante las *zonas de contactos* se fusionan de manera poco perceptible por los locales en una negociación continua sobre el interés global.

En este proceso, el turista como representación del cambio sufrido por la identidad en un contexto posmoderno, produce que el paisaje actúe como una “metáfora visual” (Folch-Serra, 2009), donde ubicar el cambio sufrido en el medio físico e ideológico del territorio, hacia una nación posmoderna. Como expone M. Folch-Serra, el concepto de nación moderna se encargaba de la creación de imágenes representativas que aquí se muestran en el contexto canario, producido por el continuo consumo de los arquetipos locales de las identidades inventadas o manipuladas, generando una fusión de *lo visual y lo político*.

35

Desde la mirada del paisaje como integrador del espacio social y político, se muestra el reflejo del tejido posmoderno de los espacios en el que este hecho afecta. Así la alacronía genera en el paisaje “un pastiche de múltiples periodos yuxtapuestos donde lo visual nos remite a lo histórico y donde los individuos y las sociedades establecen una continuidad con el pasado” (Folch-Serra, 2009, págs. 138-139), formando una representación visual de su nacionalidad posmoderna que inunda la sociedad.

De esta manera dentro de la isla, en primer lugar se observa la imagen producida para el público, ese entresijo de símbolos provenientes de las referencias anteriores; trajes regionales, gastronomía y sobre todo los elementos, la producción y exposición del paisaje paradisiaco que se referencia en cada imagen de las islas y en segundo lugar, el local se percibe distante de esta influencia, consciente de que esto, la imagen dada, es un método de supervivencia, entendiendo que la sociedad canaria es un espacio dependiente de las dinámicas económicas turísticas, donde su identidad transmitida es un recurso de sustentación, basada en la búsqueda

del público interesado en patrimonios culturales ajenos, siendo actualmente el principal producto de consumo turístico (Urry, 2004). “Al comercializarlo (la identidad patrimonial), las gentes locales terminan siendo ellas mismas turistas que consumen lo que, por definición, les es propio e inalienable” (Gil, 2011, pág. 167)

A su vez, el local continúa creyendo en que lo que está mostrando es lo real, sin percibir que el patrimonio que se está transmitiendo viene producido directamente por la presencia del ‘otro’, donde “no consiste en un repertorio fijo de inmuebles, artefactos y tradiciones «auténticas», sino que es potencialmente ampliable a cualquier cosa del pasado” (Estévez, 2011, pág. 168), creándonos como desde el inicio de este recorrido, por y para la mirada del otro. Un nosotros, pero desde el otro.

‘Creemos tener un patrimonio que mostramos al turismo, pero, de hecho, es el turismo el que nos empuja a construir el patrimonio’ (Estévez, 2011)

1.1.3. El nosotros *neblinado*

Sobre este ejercicio de memoria y olvido en el que se balancea el pueblo canario, nos apoyamos en la etnología para comprender la intención de formar una narrativa histórica, como el espacio creativo interpretativo que genera una disparidad en la concepción de la identidad de espacios que han sido leídos por otros.

Marc Augé, en *Las formas del olvido*, nos habla de la relación entre la vida y el relato, desde la mirada del etnólogo, entendido como observador objetivo de lo estudiado, señala la dificultad para diferenciar “las sutiles relaciones que mantienen la realidad y la ficción” (Auge, 1998, pág. 35), en la comprensión de los procesos históricos y antropológicos. En este estudio se compromete la postura y la mirada hacia una tendencia etnocentrista, basada en la centralidad del mundo occidental a manera de centro significativo de todo lo estudiado; también partiendo de esa postura, se puede encontrar lo contrario, una huida de esa tendencia egocéntrica, que comparte gran relación con la mirada ilustrada y nacionalista europea mostrada.

37

Desde esa mirada de la que se intenta huir, M. Auge, nos plantea la existencia de la tendencia dentro de las ciencias sociales, a pensar que los otros, los observados, “viven una especie de ficción que no compartimos pero que hacemos objeto de nuestro estudio” (Auge, 1998, pág. 35), creando la separación entre dos realidades, dado que se entiende la propia como veraz y la observada de modo ficticio. Esa ficción extendida hasta la actualidad se comprende, ya no como la acción desde por la mirada científica en la que se genera una configuración narrativa propia de lo entendido como ficción, si no, la pérdida del autor de la lectura, donde un “mundo invadido por las imágenes” (Auge, 1998, pág. 42), genera la difícil tarea de comprender donde empieza termina la ficción representada; así “la multiplicación de la imagen, el desarrollo de la publicidad y del turismo, la plasmación del espacio geográfico en la ficción, hacen que hoy en día el empleo del término ficción sea aún más difícil” (Auge, 1998, pág. 43), infiltrándose en las relaciones que mantenemos con los espacios que habitamos o procedemos, manifestándose en un proceso de consumo de referencias que se interponen en nuestra visión.

Esa visión comprometida y condicionada por la falta de certeza del referente obtenido motivan al psicólogo canario Manuel Alemán, a reflexionar sobre los procesos identitarios en las islas, planteando un patrón psicológico que muestra las diversas posturas de sus locales a la hora de entenderse canarios.

En su conferencia sobre “La psicología del hombre canario” (Tamaimos, 2013), expone tres tipologías de conciencia identitaria, entendida como el conocimiento que tiene cada individuo sobre sus propias acciones, emociones, actos y la interacción con su grupo social que deriva hacia una conciencia colectiva; para ello utiliza la figura de la ‘neblina’, un agente meteorológico de condensación dentro de la atmosfera, compuesto por pequeñas gotas suspendidas que produce una barrera en la visión del entorno, vinculando la dificultad para identificar el paisaje, con la dificultad para identificar la conciencia canaria; fomentado por la falta de conocimiento sobre la historia del territorio, así la relación entre los sujetos y su medio procede del posicionamiento desde el que esté observa el paisaje, donde al atravesar la niebla, se descubre su historia. De esta ‘neblina’ a la que referencia el autor, el antropólogo Roberto Gil Hernández referencia el término para ahondar en la mitificación del espacio canario mediante una estrategia de ocultación histórica, así una “neblina de fantasía” (Gil, 2021), cubre las etapas y las memorias colectivas, producidas por las construcciones interpretativas de Canarias.

38

Las tipologías de la conciencia identitaria en Canarias que muestra Manuel Alemán están divididas en tres:

- Conciencia inconsciente (*neblinada*):

Señala está como el estado de desconocimiento sobre las etapas y momentos históricos sufridos por el territorio, donde la relación con el espacio viene vinculada por la interacción emocional con el paisaje y el campo que cultiva; nos habla del campesino, como representante de esta conciencia, donde la neblina está ocultando la totalidad del lugar (Tamaimos, 2013).

- Conciencia preconsciente:

Es una etapa parecida a una previsión meteorológica, cuando esa niebla ocultadora es movida por el viento se rebela el paisaje; un paisaje que aúna desde los elementos visuales del lugar, hasta el acercamiento a la comprensión y estudio de las etapas configuradoras de la isla, provocando una nueva experiencia del lugar observado, descubriendo la existencia de la identidad ya presente (Tamaimos, 2013).

- Conciencia lucida:

Esta conciencia es señalada como punto final de estas etapas, en ella el canario se encuentra ante su isla soleada como conocedor de su historia, mediante un proceso de comprensión de su bagaje, donde posicionarse de manera consciente ante lo conocido durante el paseo. Una identificación completa desde la que tomar una postura (Tamaimos, 2013).

39



Fig. 9. Fotografía de la bruna sobre una montaña de Lanzarote, 2018.

Este análisis no se expone como línea cronológica del proceso que experimenta cada individuo sobre su identidad, pero si representa de manera concreta la relación que existe entre la desinformación de la población unida a la amalgama de elementos que generan una distracción para evitar el planteamiento, en esto la imagen producida de nuestra identidad a partir de la estetización del paisaje, actúa como un elemento distractorio y paralizante, de forma que mediante la visualización de las

características positivas y la valoración de lo externo, nos posicionamos como afortunados; una fortuna que creemos propia, pero que su fundamentación y posterior uso ha sido planteada para el aprovechamiento de otros; en este sentido el paisaje soleado de postal y el neblinado que experimentamos, generan una “sensación de divorcio entre los paisajes que imaginamos y los que vivimos” (Nogué, 2010, pág. 130), explicando el autor que “la diversidad del mismo paisaje parece que significa y exterioriza esta tensión, este contraste”, concluyendo que (el pueblo canario), “es un pueblo cerrado y abierto” (Alemán, 1980).

Desde la presencia del *paisaje* como un elemento configurador del proceso identitario de un pueblo, en el próximo bloque nos adentraremos en el término, para ahondar en la relación existente entre lo representado y percibido, de la imagen producida.

2. Marco referencial

2.1. Paisajes dialogantes

El concepto de paisaje surge del holandés ‘landskap’, derivado al inglés como landscape, significando ‘hacer tierra’. Aquí pretendemos exponer, la problemática que encontramos implícita en el término, como expone Javier Maderuelo (Maderuelo, 2005), la amplia utilización por diversas disciplinas ha configurado que el uso diluya su propia significación; Partiendo dentro del ámbito artístico como género pictórico, nos apunta como el desinterés de la propia disciplina, fundamentó su apropiación por parte de estudios científicos para integrarlos en relación con los sucesos entre espacio y sujeto; así tanto la política, la biología, la geografía como el urbanismo, generaron la actual dificultad para ser definido de manera concreta, derivado de la instrumentalización de este, bajo la demanda de los poderes públicos para planificar, actuar, preservar, conservar o legislar áreas o territorios con interés políticos o económicos. Desde este “sufrimiento por el abuso y el desgaste semántico” (Maderuelo, 2005, pág. 9), nos encontramos ante el interés por dos concepciones del término, el campo geográfico y las disciplinas artísticas que comparten en su origen la necesidad de salir al exterior para generar una lectura del paisaje, una visión externa de lo observado mediante un ejercicio interpretativo; aun así, después de haber expuesto el contexto de la relación identitaria con el espacio geográfico de la isla, nos centraremos en determinar el recorrido generado por el paisaje en el arte, para comprender el diálogo que ambas vertientes comparten dentro del trabajo. Mediante referentes que aúnen estos dos conceptos, mostraremos el recorrido usado para la configuración del presente proyecto, centrado en la presencia en el espacio tratado para ser cuestionado.

2.1.1. De la contemplación a la deriva en el paisaje

Apoyados por el historiador y arquitecto Javier Maderuelo en su libro *Paisaje y arte* y *Paisaje: Génesis de un concepto* realizaremos un breve recorrido de la evolución del concepto paisaje dentro de su fuente originaria, el arte. A través de estos referentes mostraremos los diversos cambios sufridos en la representación del paisaje hasta encontramos con el movimiento del Land-art y las derivas por el espacio paisajístico, parte fundamental de este proyecto.

42

El paisaje desde la mirada representativa occidental surgió como termino dentro de la disciplina artística, aunando un género pictórico. Desde este hecho, el paisaje en el arte ha influenciado la evolución cultural de las sociedades entrando en sistemas como la agricultura y la jardinería, con la cual tomaron conciencia de los elementos compositivos del entorno que les rodeaba. El paisaje instrumento generador de cultura, no se plantea como la agrupación de objetos y materia sobre la que se transita, sino que parte de una elaboración mental en la que nosotros interpretamos sus elementos, actuando tanto como concepto para obtener una clasificación de lo físico, como para generar una interpretación de ese mismo entorno, elaborando una imagen.

Desde esas dos vertientes de utilización, los geógrafos y los artistas han mantenido una relación en la creación del conocimiento del mundo físico, más allá de lo cercano, dotando de una nueva perspectiva del espacio, mediante cartografías y representaciones pictóricas del espacio, anteriores de la comprensión del paisaje. En el siglo XVI, la producción de mapas y obras pictóricas de diversos estudios han ayudaron a situar las cualidades que posee el territorio en cuanto a comprensión de escalas desde una mirada cartográfica, mostrándose en obras del Greco o Peter Bruegel; identificando que la mirada hacia el territorio no había sido desde una postura contemplativa del paisaje, si no analítica y representativa (Maderuelo, 2007, págs, 12-13).



Fig. 10., El Greco, *Vista y plano de Toledo* (hacia 1608)

43

Para el geógrafo Agustín Berque (Maderuelo, 2007, pág. 13), hay cuatro condiciones necesarias para que una sociedad y por tanto su cultura se considere con una sensibilidad o conciencia paisajista; la primera necesidad que debe cumplir es la existencia en su lengua, de una palabra o varias que hagan referencia a la terminología del paisaje; la segunda que existan en su bagaje literario u oral, alguna referencia hacia las características estéticas de su paisaje; la tercera es la existencia de representaciones pictóricas y finalmente albergar en el lugar intervenciones como jardines o cultivos.

Para llegar a obtener esas características dentro de la cultura occidental, ha sido necesario evolucionar desde una postura utilitaria del entorno hacia la atención y observación placentera con “ojos estéticos” (Maderuelo, 2007, pág. 14).

‘es la intencionalidad estética puesta en la contemplación la que transforma un lugar en paisaje. Pero la mirada estética es, ante todo, cultural, sometida a las convenciones propias de la época, el lugar, la clase social y el nivel de formación de quien contempla’ (Maderuelo, 2007, pág. 14).

Por ello este proceso está condicionado socialmente, ya que surge desde una mirada formada sensiblemente hacia lo externo, donde la contemplación actúa como método para generar el paisaje; como señala Alian Roger en su “Breve tratado del paisaje” con el término “artelización” (Roger, 2007), el observador se sitúa frente a la naturaleza y mediante la

contemplación, reflexión y representación pictórica, genera ese paisaje concreto, creando desde su visión; así señala la imposibilidad del término sin la presencia de la elaboración artística.

‘Un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está la elaboración del arte’ (Roger, 2007, pág. 23)

Ante estos conceptos nos situaremos en siglo XVIII dentro del Romanticismo, dado que hasta ese momento el género paisajístico no habría llegado a tomar auténtica autonomía dentro del arte. Durante el periodo, pintores como Caspar David Friedrich, Caspar Wolf y Joseph Antón Koch, generaron mediante su obra que el paisaje se movilizará hacia la centralidad de las disciplinas pictóricas, surgiendo la categoría estética de lo sublime que se aleja del clasicismo y su estructuración simétrica en las composiciones (Maderuelo, 2007, pág. 23)

44

Lo *sublime*, surge como necesidad para la comprensión de las obras producidas por los románticos, generadas fuera de los límites y las ataduras conocidas, basándose en la representación de las fuerzas naturales, donde el observador se haya sobrecogido ante la inmensidad de lo contemplado, sustituyendo las representaciones históricas por elementos visuales de paisaje, como ambientes tormentosos, mares enfurecidos y cascadas. Ante esto, el género *pintoresco* aparece creando una visión del paisaje con enfoque apaciguador de lo contemplado, mostrando el paisaje desde una visión bucólica y poetizada de la vida campestre.



Fig. 11. Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes* (1818).

Para los pintores románticos, el paisaje es el símbolo de unión con la naturaleza, descubriendo la dimensión emocional desde el asombro y el poder destructor de esta. Mediante la representación de imágenes evocadoras de tormentas, desiertos, mares y los volcanes, el romántico genera un paralelismo con las emocionales derivadas del terror, el vértigo, el miedo y la soledad del sujeto en el paisaje, dotándolo de sentimientos profundos y nobles ante la infinitud natural (Maderuelo, 2007, pág. 25)

En este sentido dentro de canarias el naturalista y geógrafo Alexander Von Humboldt en el siglo XVIII, le otorgo a la sociedad local, un interés sobre su propio paisaje no experimentado antes por su población, ya que durante sus travesías destinadas al estudio volcánico de América realizó una escala en las islas; allí y durante su investigación sobre los elementos geográficos y volcánicos del espacio isleño, la cultura canaria observo su paisaje de forma opuesta, dotándola de interés y sobre el que prestar atención, dado que antes de ese hecho en la cultura canaria, la geografía volcánica pertenecía a una dimensión productiva.

45

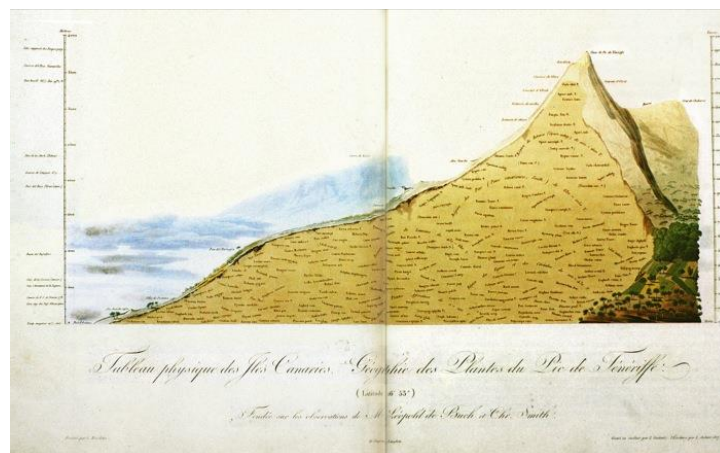


Fig. 12. Ilustración, “Tableai physique des les Canaries, Géographie des Plantes du Pic de Tenériffe” realizada por Alexander Von Humbolt en Tenerife entre 1814 y 1834.

Posteriormente en el *impresionismo*, “los pintores franceses buscan en sus costas fenómenos dignos de ser pintados saliendo al mundo para generar una representación de lo que se ve”. (Maderuelo, 2007, pág. 27). Para Claude Monet, el paisaje se convierte en la forma con la que analizar los efectos atmosféricos, sometiéndolos a una mirada sistemática en diversos días y años, para capturar las transformaciones de los elementos

cromáticos y luminosos del paisaje. Desplazando las representaciones del paisaje a los accidentes geográficas de plasmación de las “impresiones” (Maderuelo, 2007, pág. 28), centrada la atención de su mirada a los elementos mutables del paisaje.

Tras la entrada en el siglo XX con el expresionismo y las vanguardias la representación sobre el paisaje quedó relegado a un segundo lugar, fomentado por las ideas de modernización desde el ‘mito de la máquina’ y su relación con las ideas de progreso moderno (Maderuelo, 2007, pág. 28). La pintura de paisaje pasó a ser solo un género recuperado por artistas interesados por las culturas orientales como Isamu Noguchi o Yves Klein, decisión que germinará en las próximas generaciones de artistas (Maderuelo, 2007, pág. 29).

A finales del siglo XX, en la década de los sesenta, dentro de la nueva sensibilidad posmoderna reaparecen las categorías clásicas de lo pintoresco, donde el paisaje recupera su posición en la producción artística. Entre la pintura y la escultura como centro de las vanguardias, se realiza un movimiento que descentraliza esta práctica para cuestionar sus presupuestos, valorando así el proceso por encima de los resultados. Desde una nueva búsqueda fuera de las dinámicas comerciales del arte, los artistas buscan la relación con su obra fuera de las paredes del museo, adentrándose con sus intervenciones sobre los territorios y espacios públicos, surgiendo el movimiento Land-art (Maderuelo, 2007, pág. 30); estos artistas buscan en su obra una relación con el paisaje, abandonando los marcos y las instituciones para trabajar en los desiertos de Estados Unidos, usando el espacio paisajístico, no como referencia de representación, si no, como lugar para la intervención de su trabajo, donde la obra se percibía hecha desde y por ese espacio.

Paralelamente a este periodo y ante la crisis de la modernidad, causado por las nuevas percepciones sociales dados los conflictos bélicos, los avances tecnológicos y las dinámicas políticas, movimientos sociales se enfrentaron a los roles establecidos por el poder. En este contexto surgieron una fuente de trabajos fuera de las dinámicas contempladas en el arte, centrados en la desmaterialización de la obra, mediante las acciones, obras efímeras, fotografías, procesos y proyecciones, agrupados hacia una concepción del arte no contemplada; así el ‘arte conceptual’

como término para identificar estas nuevas prácticas, se sitúa como movimiento. (Maderuelo, 2007, pág. 31-32).

Desde este punto, nos plantamos ahondar en la relación de algunos artistas con su práctica en los espacios naturales como método para la integración del paisaje en el proceso creativo, haciendo hincapié en la deriva como práctica estética.

2.1.2. Landares, *el caminar como practica estética*

En este apartado nos centraremos en mostrar el recorrido y la deriva por los espacios paisajísticos como medio para la creación artística, parte fundamental de este proyecto, donde centrar la atención en el caminar como proceso para extraer referencias del paisaje, señalando artistas que han usado este método como practica estética en su producción. El título land-ares, surge como una necesidad de unión entre la palabra ‘land-’ traducido del inglés como tierra, (término usado para identificar el movimiento Land-art nombrado) y ‘-ares’, como sufijo en infinitivo plural del verbo andar, con los que aunar la relación en la práctica del caminar sobre la tierra como modo de creación.

“El hecho de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo” (Careri, 2013, pág. 15)

48

El paisaje en el contexto de la práctica artística contemporánea resurge gracias al movimiento Land-art, en los años 60 del siglo XX, mediante la investigación de nuevas formas de adentrarse en el paisaje fuera de las instituciones del arte. Anterior a esto y como fundadores de la salida a lo externo como practica artística, el movimiento *Dada* (1921), se replanteaba las relaciones con los espacios urbanos donde sus impulsores ahondaban en la experiencia de la ciudad de Paris, realizando “visitas” (Careri, 2013, pág. 73) y excursiones al azar por los espacios banales de la ciudad como forma estética. Rechazan los espacios concretos creados para la experiencia artística para adentrarse en lo urbano, generando una “operación estética consciente” (Careri, 2013, pág. 59), en la que obtener una lectura alejada de los futuristas, como fundadores de las representaciones de las ciudades. De ellas no existen registros de lo realizado durante sus paseos, señalando la intención de crear una experiencia en el espacio y tiempo real, sin soportes materiales, alejándose de las dinámicas del arte moderno del momento.

De este movimiento y durante sus excursiones azarosas, un grupo de participantes deciden extender la experiencia fuera de las calles urbanas de París para trasladarse al campo abierto, así Louis Aragon, Andre Breton,

Max Morise y Roger Vitra realizan un paseo para encontrar la relación entre el espacio consciente y la ensoñación de la experiencia al observar el entorno; de esta deriva, surge como registro *Possion soluble* (1924) (Careri, 2013, pág. 66), texto que se convertiría posteriormente en el primer ‘Manifestó Surrealista’, apareciendo la definición del surrealismo, entendida como, “un automatismo psíquico puro mediante el cual se propone expresar verbalmente, por escrito o cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento” (Careri, 2013, pág. 68). Con este traslado del espacio, se descentralizó la deriva como método para adentrarse en las ciudades hacia el encuentro de las referencias en espacios vacíos, siendo estos lugares, pequeñas zonas rurales. La *deambulaci3n* se usa como termino para identificar sus paseos, sirve para definir la necesidad de p3rdida de las referencias hacia lo on3rico, donde el espacio genere un di3logo con consigo mismo, para entrar en el inconsciente del territorio (Careri, 2013, pág. 68).

Este territorio emp3tico penetra en la mente hasta sus estratos m3s profundos, evoca im3genes de otros mundos donde la realidad y la pesadilla conviven juntas, trasportan al ser un estado de inconsciencia en el cual el YO todav3a no queda determinado (Careri, 2013, pág. 68).

49

Desde esta experiencia de andar por el territorio como practica est3tica, en los a3os 50, el grupo *Internacional Situacionista*, adopta esta acci3n, no como m3todo de b3squeda de lo inconsciente del espacio, sino como “medio est3tico pol3tico” (Careri, 2013, pág. 73), donde enfrentarse a las din3micas capitalistas de la posguerra. En este proceso surge el t3rmino ‘psicogeograf3as’, desde el planteamiento de “los efectos ps3quicos que el contexto urbano produce en los individuos” (Careri, 2013, pág. 73). Los Situacionistas se plantean mediante la deriva colectiva, alejarse, al igual que los Dada, de la forma de arte individualista dentro de las instituciones, centrandose en crear ‘cartograf3as ps3quicas’ de las experiencias producidas en la ciudad mediante su “teor3a de la deriva” (Careri, 2013, pág. 77).

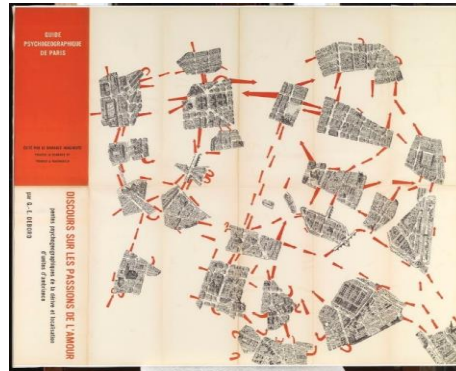


Fig. 13. Guy Debord, *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour: pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance* (1957).

50

La deriva es el término para identificar la nueva manera de recorrer las ciudades, centradas en obtener formas de adentrarse en zonas no destinadas al tránsito. Así en 1957, Asger Jorn y Guy Debord, componentes del grupo situacionista, generan para la fundación del movimiento, el primer mapa 'psicogeográfico' de París, una cartografía que identificaba los recorridos de los participantes por el tejido urbano, basados en la referencia que estos aportaban por las "situaciones" causantes (Careri, 2013, pág. 17), mostrando por primera vez sobre un soporte una traducción visual de la experiencia obtenida, un mapa experiencial de lo recorrido.

2.1.2.1. Referentes, *caminantes sobre el paisaje*

Con esta lectura del espacio mediante los estímulos que producen y una vez entrados en los años 60, los artistas del Land-art se sitúan como movimiento que plantea los límites arquitectónicos del contexto artístico. La expansión de las obras en el Land-art como experimentación y cuestionamiento de los propios márgenes del campo escultórico, arquitectónico y paisajístico (Careri, 2013, pág. 104)⁷, genera una nueva forma de entender el andar en el arte, donde su evolución y comprensión se medita desde visiones muy diversas. Desde ese punto nos centraremos en exponer tres referentes que usan e interviene el paisaje como método para

⁷ El autor referencia a la crítica de arte Rosalind E. Krauss, en el texto 'La escultura en el campo expandido' dentro de su libro 'La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos' de 1996 (Krauss, 1996).

experimentar nuevas relaciones con el entorno, donde extraen referencias o materias, usados posteriormente en la producción y exposición de su obra, ya que como señala Francesco Careri “uno de los principales problemas del arte de andar es la traducción de dicha experiencia a una forma estética” (Careri, 2013, pág. 123).

En primer lugar, señalamos la obra de Richard Long, perteneciente al grupo de artistas surgidos en los años 60 y una de las figuras principales del andar como praxis artística. En su obra *A Line Made by Walking* de 1967, el artista genera caminando un registro lineal sobre la hierba en un claro del bosque, produciendo en cada paso una erosión en el territorio que queda gradada en su superficie.



Fig 14. Richard Long, *A Line Made by Walking* (1967).

De este proceso, se extrae la presencia y la ausencia en la propia acción, lo que queda anuncia un tiempo acontecido visto desde la fotografía, donde el cuerpo formaba parte del lugar aunando una experiencia y un objeto entre la escultura, la performance y la arquitectura (Careri, 2013, pág. 115). Sobre el paisaje anda, produciendo un espacio sin tiempo donde su presencia es la manera de constituir el relato, creando con ello un acto simbólico. Esta manera de intervenir el espacio se centra en el cuidado, actuando de forma que lo modificado sea reversible, así la línea pisada desaparecerá cuando la hierba renazca, perdiéndose en el tiempo de la naturaleza. El medio para ser representado este hecho, aparte de la fotografía como registro, es la cartografía y el mapa donde centrar el espacio de acción, mediante la representación del recorrido se dibuja en el soporte la imagen de la experiencia, una forma de obtener las coordenadas del camino hecho. Sobre esto y en otras de sus obras posteriores se observa

el traslado de la materia de los paisajes al espacio expositivo, generando una conexión entre lo experimentado en el lugar y el interior de la arquitectura, mostrando la capacidad adaptativa de sus dibujos geológicos.



Fig.15 y 16. Richard Long, *Thames Circles* (1991). Se observa el traslado de la pieza instalada en el paisaje al espacio expositivo.

El mundo se convierte entonces en un inmenso territorio estético, una enorme tela sobre la que se dibuja mientras se anda, un soporte que no es una hoja en blanco, si no un intrincado dibujo de sedimentos históricos y geológicos a los que, simplemente se añade uno más. (Careri, 2013, pág. 126).

52

De esta relación con la naturaleza y la forma de mostrar el paso por ella, expondremos la obra de Mario Reis y su proceso para adentrarse en la naturaleza y extraer de ella registros sobre soportes. En sus diversas obras definidas como *Nature Watercolors* (Grande, 2005, pág. 191), se disponen en ríos de diversas ciudades de Estado Unidos, bastidores con tela de algodón sumergidos en la corriente, sujetos con las propias piedras de lugar para ser intervenidos por el medio.



Fig 17. Proceso de trabajo de Mario Reis, lienzo sumergido en el río.

Como el artista relata, este proceso se basa en la búsqueda del espacio idóneo para que la intervención sobre el soporte sea la esperada, pero siendo consciente de que ese registro será fruto de los procesos que sufra el río, por sus cambios de nivel y velocidad del agua. En el transcurso y al sumergir los bastidores, en la superficie se acumulan los sedimentos que en ese entorno se encuentran, generando una pintura del propio tiempo del río, mostrando la transformación del lugar en el momento que esto transcurre.

Habla del viaje como parte de cada obra, donde el traslado hacia los lugares en la búsqueda de lo necesario interviene en la forma en la que será posteriormente expuesto. Se aleja de la idea de ser el intermediario entre el paisaje y la obra dado que su metodología de trabajo siempre se basa en una postura estudiada de lo realizado, donde la colocación y posición del soporte se medita desde las características del río, los colores de su tierra y la dirección de la corriente, para así extraer lo necesario del lugar.

53

En su trabajo el enfoque principal es la creación de “sensaciones, de espacio sin límites, lleno de luz y sombras, tracciones flotantes, perceptivas inusitadas y movimientos palpitantes” (Grande, 2005, pág. 193), donde la textura de la obra en su similitud con la tierra evoque a través del color, recuerdos de espacios en los que el observador ha estado, una búsqueda en su memoria de paseos por el paisaje. De esta manera señala como este proceso provoca en el espectador una nueva dimensión en la forma en la que ve y se relaciona con estos espacios, más allá del impacto visual directo al observar un paisaje, encontrando en sus elementos compositivos, el mismo interés que en la globalidad, centrando la visión hacia lo concreto.

A la hora de ser expuesta, sus elecciones se basan en el espacio expositivo, variando la misma obra según el lugar en el que estará dispuesta; contraponiendo las decisiones que toma a la hora de componer los resultados, con la variabilidad formal en las que han sido generadas, procediendo de la experiencia de creación, relatando que el medio interviene el soporte y él los ordena. De esto, nos interesa señalar, como su método de trabajo se basa en la extracción del espacio paisajístico, de un registro natural del proceso sufrido en el río, generando en su traslado del resultado obtenido a la sala de exposiciones, un diálogo entre lo externo e interno, donde la reflexión se destina hacia la búsqueda de relaciones con las experiencias personales, una vinculación con el recuerdo de los paisajes

de cada individuo, donde visualmente se genere una deriva memorial (Grande, 2005, pág. 191)



Fig. 18. Mario Reis, *Naturaquarelle DDR* (1991).

54

El tercer y último referente seleccionado en este contexto es Perejaume con su obra *Postarles* de 1984. En ella se puede observar un expositor de postales circular, muy comunes en los espacios de venta de souvenirs turísticos, que muestran las imágenes más identificativas y tópicas del sitio en el que se encuentra. Usando la superficie donde debería ir una postal, nos habla de la necesidad de capturar mediante objetos la vivencia y extraer del sitio un fragmento, así como señala Walter Benjamín, “El recuerdo (el souvenir) es el complemento de la ‘vivencia’”. En el souvenir se sedimenta la creciente alienación del hombre al hacer el inventario de su pasado como pertenencias muertas” (González, 2008, pág. 35).

Esta estructura es transportada por el artista a través del paisaje, caminando sobre el territorio, generando en el trayecto la propia deriva de su práctica, donde destinar el periodo de traslado a la reflexión desde una mirada introspectiva acentuando la presencia en la acción. Mediante el caminar la relación con el espacio se percibe como tiempo de la obra, donde existe y se experimenta como un pintor en el espacio que recorre, su paso genera un sendero que produce, como Richard Long, lo acontecido en el momento, ese breve o largo instante de la creación, la acción estética del estar, una relación que trasciende al objeto que transporta.



Fig. 19. Fotografía de registro del camino realizado

Tal como hace con los árboles la superficie de un lago, los hombres hemos aprendido a alisar la tierra en un papel, inventando el paisaje portátil, el paisaje de mano, el recuerdo pasado a limpio con una luz diferida, la mirada fósil en cuerpo de papel, el escamoteo del tiempo, el sedimento de superficies al fondo del agua: la estampación de postales y su copia, una sucesión de espejos, de claridades encartonadas en aguas que no están. (Perejaume, 1998, págs. 92-93)

55

Al disponer el expositor, sustituye la postal por espejos que coloca en cada uno de los compartimentos destinados a albergar los fragmentos de papel; ese papel alisador de tierra que alberga el paisaje contenido se sustituye por un ejercicio de reflejos que genera en el espacio una mirada fractal del entorno, creando una visión completa de lo que le rodea, así compone la pieza desde dos miradas, donde al observar el objeto colocado, se multiplica cada rincón de lo externo. Atraviesa la dimensión y te coloca ante y entre el paisaje.

De esta lectura de su obra, nos detenemos en señalar como el paisaje en la postal se tambalea en la temporalidad de lo observado,

Hemos hecho del mundo una postal repetida, la única con luz en la superficie del olvido, y ahora necesitamos —inseguros de existir— fragmentos que revelen fragmentos, retrovisores que diferencien constante cada momento de esta postal inabarcable que vivimos por delante y escribimos por detrás (Perejaume, 1998, pág. 94).

muestra que en la repetición se diluye el significado, donde el contenido de esa representación solo se manifiesta a sí mismo, en la continua referencia que se ahogan en otras referencias.

Otro aspecto que nos interesa señalar de esta obra es el traslado tras la finalización del camino y el registro, hacia los muros expositivos. Se adentra ante ellos mediante las referencias obtenidas, donde la fotografía actúa como documento de verificación del espacio y tiempo acontecido, siendo otro elemento más de la composición. Nos resulta destacable el uso del objeto expositivo postal actuando como ancla de unión entre ambos espacios, donde como señalamos antes, crea un vivencia interno-externa que muestra la experiencia realizada; un objeto que actúa en el espacio como medio representativo del camino, albergando en las postales fragmentadas el paisaje.

56



Figs. 20 y 21. Perejaume, *Postarles* (1984) En la fotografía a la derecha se observa el postelero instalado con los espejos en el bosque y en la fotografía de la izquierda, la disposición de las piezas y los registros en la sala expositiva.

Tras haber mostrado las diversas metodologías de trabajo para adentrarse en el paisaje desde una postura estético-plástica. En el siguiente apartado mostraremos los proyectos de tres referentes que han trabajado directamente sobre el paisaje de las islas Canarias, a través de la fotografía, la obra gráfica y la escultura, tres disciplinas fundamentales en el desarrollo de la obra presentada.

4.2. La isla como obra. Referentes plástico-conceptuales

En relación con el proyecto A-islandos y tras haber expuesto nuestra manera de enfrentarnos a la producción del trabajo, generaremos mediante los siguientes referentes, la forma en las que diversos artistas han interpretado el espacio isleño en su producción, tomando como punto de referencia los límites geográficos de Canarias y sus paisajes volcánicos como identificativo identitario; así con la obra de Cesar Manrique impulsador de la isla entendida como obra global, expondremos la actual visión de Lanzarote, desde su interpretación de los paisajes volcánicos, generando lecturas escultóricas, pictóricas y paisajísticas; a continuación señalaremos el proyecto realizado en 2004 por la galerista Elba Benítez junto al gobierno de Canarias, donde siete fotógrafos fueron destinados a generar un proyecto en cada isla mediante su cámara, centrándonos en la propuesta de Montserrat Soto en Fuerteventura, donde relata la imagen de la isla desde el mar, centrandó su ojo en el límite marítimo, y finalizando con Han Hendrix y su trabajado realizado durante una residencia en Lanzarote con la fundación Cesar Manrique, donde produjo un estudio gráfico y escultórico surgido de las derivas y apuntes realizados por el paisaje de la isla; así finalizar al marco generado para el proyecto hacia la exposición de la producción realizada.

4.2.1. Cesar Manrique, ‘Lanzarote’

Cesar Manrique es un artista canario procedente de Lanzarote, este dato es , ya que toda su obra a partir de los años 40 se centró en la exploración del lenguaje plástico del paisaje de la isla. Su recorrido artístico se fundamenta en la observación memorial de su lugar de nacimiento, una vinculación experiencial del crecimiento en un espacio aislado, donde el entorno aborda el pensamiento y absorbe la percepción, creando desde lo que se podría definir como lo extraviado, un lugar de interés artístico poco usual en territorios similares, así la isla es el lienzo de creación, siendo su obra global (Fundación Cesar Manrique , s.f.). Todo este trabajo surge desde la necesidad de otorgar al lugar una relevancia artística y la captación de la mirada externa, para su valoración, a través de intervención desde y en el paisaje; en este apartado nos centraremos en exponer tres referencias sobre como el artista ha entendido la isla desde su práctica, señalando el volcán, el negro y la orografía como núcleo de creación.

58

En la extensísima obra pictórica del artista convive una variabilidad de enfoques muy diversos, en la investigación muralista, su trabajo aborda la ruralidad de canarias con la creación de escenas arquetípicas sociales del territorio destinado a enmarcar la relación de los locales con actividades como la pesca, la agricultura y las festividades; este hecho nos resulta destacable, ya que en cierto punto es el primer artista canario en generar esta visión idealizada de la cultura, llegando a cada rincón de las islas donde los canarios cuelgan dichas obras en sus hogares, formando parte de los diálogos y el imaginario isleño; no lo nombramos como crítica, pero si como fundamento para señalar como las representaciones de estas escenas rurales generan un ejercicio alacrónico en el entendimiento del pasado del territorio, desde una imagen saturada y colorida de la dureza de lo aislado, donde el paisaje como espacio paradisiaco, esconde el proceso de supervivencia.



Fig. 22. Cesar Manrique, *La Pesca* (1950)

En la relación con el paisajismo de la isla, se crearon diversas intervenciones en la propia naturaleza volcánica, la más destacables en los *Jameos del Agua* de 1966⁸⁸, siendo un tubo volcánico, fruto de las corrientes magmáticas que, al solidificar su exterior forma una cavidad cilíndrica geológica, donde el agua se filtra por su cercanía al mar, creando una cuerva marina. El artista selecciono este lugar para la intervención, mediante un estudio del acceso y con un supuesto cuidado en no generar un impacto en el espacio, ya que se encontraba escondido dentro de los mares de lava. Centró su creación en la formación de un lugar de peregrinación paisajística, donde el interés residía en que se pudiera observar la magnificencia del territorio para el interés externo; como señalamos en los apartados anteriores era necesario durante ese periodo, para comprender la identidad concreta de un lugar, la formación de espacios que sirviesen como monumentos identificativos y en este sentido Manrique creó este refugio como medio para afianzar la identidad de la isla, señalando el paisaje volcánico como iconografía de lo aislado. Actualmente este espacio forma parte del recorrido obligatorio en la visita a la isla, siendo uno de los principales puntos para el consumo turístico.

59



Fig. 23, Fotografía realizada dentro del tubo volcánico ubicado en Los Jameos del Agua.

Todos estos procesos se generan de manera paralela a la producción más matérica en la pintura del artista, centrando su mirada en la traducción de la experiencia del paisaje en los soportes pictóricos. Señalamos esta serie de obras como lugar donde interacciona las características cromáticas y referenciales de las morfologías volcánicas de la isla, como seña de conexión con el entorno. El paisaje de Lanzarote se caracteriza por aunar en él, una gran gama de colores de origen volcánico, los diversos procesos de enfriamiento tras las erupciones, característica principal de la isla, provoca que se obtenga una paleta de ocres, rojizos y negros, que llaman a la traducción plástica del proceso geológico. En un tiempo parado, donde la solidificación de la materia se vincula con la pintura (Borrego, 2002),

⁸⁸ Información obtenida desde la web oficial de las instituciones turísticas en Lanzarote. URL: <https://www.cactlanzarote.com/es/cact/jameos-del-agua/>

una necesidad de captación memorial de lo presente, una fosilización de los componentes del espacio hasta enterrar en la trama del lienzo, los vestigios de un lugar ardiente, así como señala el artista, “Toda mi pintura es vulcanología y geología en su fundamento básico” (Borrego, 2002, pág. 64)⁹.



Fig. 24. Cesar Manrique, *UGA* (1965)

60

Sobre el trabajo de Cesar Manrique, queremos señalar, la capacidad de otorgar a un entorno tan aislado, como lo era en su momento la isla de Lanzarote, una proyección de carácter plástico, pero exponiendo las consecuencias negativas que este proceso ha causado en el desarrollo de su sociedad. Con la creación de los espacios paisajísticos, producidos y esculpidos por el artista, los sistemas de explotación turística comprendieron la proyección económica que esto provocaría, estableciendo planes de acción para la creación de un espacio turístico completo, sin contemplar su impacto; se encontraron con la negativa del artista, que vinculaba su creación a una apreciación del entorno natural y no a un producto de consumo, señalado mediante campañas mediáticas que se oponían a convertir a la isla en un hotel al completo. Tras su muerte en 1992 los sistemas políticos de la isla se encontraron con total libertad para continuar transformando y consumiendo el territorio, convirtiendo los templos volcánicos creados por C. Manrique con el fin de apreciar el territorio isleño, en instituciones turísticas, apoderándose de su nombre como reclamo del lugar en un continuo alacronismo posmoderno, así vivir en una hipocresía asilada, donde solo la imagen postal y los homenajes a su obra mantienen la economía.

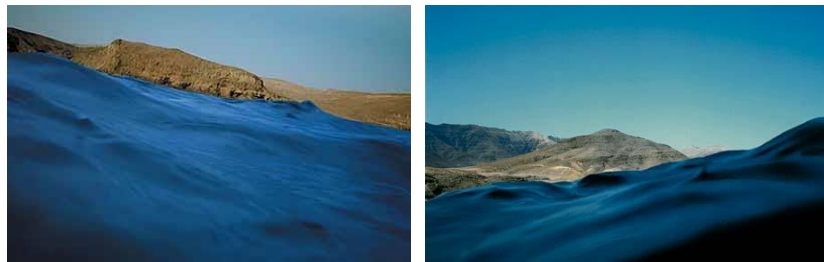
⁹ Palabras De Cesar Manrique extraídas del texto ‘Los estadios preformativos en la producción última de César Manrique’ de Fernando Castro Borrego, citando el escrito de Fernando Gómez Aguilera: César Manrique en sus palabras, Fundación César Manrique, 1995, n° 78, pág. 88.

4.2.2. Monserrat Soto, ‘Revisitar Canarias’

En el año 2004 la galerista Elba Benítez y el gobierno de Canarias, crearon la iniciativa ‘Revisitar Canarias’, destinada a generar mediante el trabajo de siete fotógrafos actuales una mirada externa de cada una de las islas, reinterpretando el territorio desde una visión ajena en un intento por subvertir la sufrida imagen generada desde la explotación turística. Así cada artista fue destinado a una isla con total libertad a la hora de generar su trabajo, donde participaron Ajiboyé Bamgboyé en la isla de La Palma, Olafur Eliasson en Lanzarote y Montserrat Soto en Fuerteventura entre otros.

Aquí nos centraremos en exponer el proyecto ‘Fuerteventura’ nombrado, realizado por Monserrat Soto, artista que centra su trabajo en la búsqueda de una mirada externa más allá del límite territorial, adentrándose en el mar y desde el que colocar su objetivo hacia la búsqueda del paisaje isleño. En este proceso y mediante el contraste entre el azul marino y los ocres de las montañas majoreras se divisa la isla entre el ojale, situándose entre el instante visible y la oscuridad de las profundidades, señalando que “es la idea de una isla utópica” (Marin, 2004), a la que en la lejanía confundes con un espejismo.

61



Figs. 25 y 26. Monserrat Soto, *Fuerteventura* (2004).

Desconocemos la procedencia de esta decisión más allá de la mirada utópica de la isla, pero nos resulta interesante como sitúa esa idea en el territorio isleño, donde como hemos expuesto, se condensan diversas lecturas míticas y travesías colonizadoras, haciendo del mar la conexión con lo global, la propia mirada de la artista externa que interpreta, se coloca como un visitante a punto de atracar en lo desconocido. Ante esto planteamos entender el límite como lo configurador de la isla y la orilla como punto de conexión, ese espacio espumoso donde surgen las identidades de los aislados.

4.2.3. Han Hendrix, ‘Malpaís’

Junto a la Fundación Cesar Manrique, el artista Jan Hendrix, realizó el proyecto ‘Malpaís’, en Lanzarote en el año 2007. Malpaís, es una terminología usada para referirse a los accidentes geomorfológicos en entornos volcánicos, caracterizados por su poca erosión donde se observan las formaciones y corrientes volcánicas solidificadas, creando condiciones extremas para ser atravesados o cultivados, definiéndola como ‘tierra mala’ (Bonet & Barreiro Cavestany, 2008, pág. 82). Desde ahí parte la intervención realizada por el artista en la isla, en la entrevista realizada a causa de la exposición, relata como su trabajo se enfoca en los cuestionamientos del paisaje desde el bagaje generado por los estudios botánicos y naturalistas del siglo XVII, como fundadores en la forma de analizar la naturaleza y de representarla, señalando a Humboldt antes nombrado como uno de los pioneros y por su relación con Canarias (Bonet & Barreiro Cavestany, 2008, pág. 77), aunando en su reflexión como los estudios geográficos y las representaciones artísticas se han retroalimentado desde su origen.

62



Fig. 27. Han Jendrix, *Lanzarote* (2007)

Señala la pérdida del sentido en la manera de relacionarnos con los lugares, como la neblina que difumina lo que nos rodeó, lo relaciona con los conocimientos sobre la escala de nuestro universo donde,

Con las primeras imágenes de la Tierra desde un satélite, nuestra imagen de quiénes somos y dónde estamos cambió dramáticamente. (...) Si esto lo ligas al descubrimiento de la doble hélice del ADN, vemos que el descubrimiento de la estructura de lo más grande y de lo más pequeño impone una nueva consciencia que exige replantear nuestra vida en el planeta (Bonet & Barreiro Cavestany, 2008, pág. 77)

Desde estas dos visiones del mundo representativos plantea la forma de abordar su producción, transformando lo micro a macro y viceversa.



Fig. 28. Han Jendrix, *Lanzarote* (2007)

Su trabajo se fundamenta en la búsqueda de elementos que componen los paisajes, y en ellas las referencias vegetales como redes fractales de la naturaleza, de las que obtener registros que representan estructuras adaptables a diversas escalas; concretamente en Lanzarote uno de su principal interés fue la aulaga, un arbusto muy presente en el territorio de la isla, caracterizado por mantenerse vivo a pesar de la falta de agua, en la continua espera a la lluvia anual, identificativo de cómo se estructuraba la fauna y flora en la zona. Paralelamente centró su búsqueda hacia el manto volcánico, capturando grietas producidas por la erosión.

63

En su proceso de trabajo se sitúa como un caminante aislado, donde la mirada marca el camino, adentrándose en la zona en busca de la experiencia de catalogación naturalista; de esa visión del entorno, genera un archivo fotográfico, del que posteriormente partirán sus dibujos, actuando como intermediario en la lectura realizada, componiendo y creando una síntesis de lo capturado para “descifrar un paisaje y luego encriptarlo” (Bonet & Barreiro Cavestany, 2008, pág. 79), método destinado a su producción gráfica, un proceso para simplificar la tridimensionalidad, asumiendo una carga sólida y plana en su silueta, hacia un nuevo lenguaje de lo que nos rodea. Una de las obras producidas para esta exposición, es una estructura ramificada pero plana, que forma una espiral, donde se observan las diversas capas de la pieza, en ella está reflejada la misma trama que en las estampas superiores, mostrando la adaptabilidad de las referencias.



Fig. 29 Han Jendrix, L.O. (2007-2008)

64

Ante los conceptos expuestos, señalamos la obra de Jan Hendrix como una aproximación a la metodología llevada a cabo para la creación de este proyecto, usando el medio fotográfico para captar las referencias necesarias de cara a la producción. Su enfoque en las escalas es de gran interés dada la versatilidad de las formas obtenidas, centrando el enfoque en los elementos que componen el entorno, desde lo fractal de la naturaleza hacia la creación de micro o maxi paisajes. El artista finaliza señalando la dualidad visual del paisaje de la isla, calificándola en la distancia como áspera, seca, dura y hostil, pero en su cercanía, de una fragilidad que se deshace entre tus dedos (Bonet & Barreiro Cavestany, 2008, pág. 82). Así Lanzarote es un lugar donde el mar de lava conforma la isla, creando el diálogo entre las morfologías de la superficie y los componentes de lo aislado, la forma concreta y limitada que contiene el todo, una totalidad fractal de la naturaleza, donde con la expansión de los poros de su volcán se obtiene un archipiélago.

3. Producción

3.1. Proyecto A-islandos, *aproximación personal desde la practica artística*

‘la geografía los aísla, pero les abre las puertas de infinitas conexiones y entendimientos’ (Ramos, 2002, pág. 21)

El proyecto A-islandos se inicia desde una duda, un cuestionamiento ante la manera en la que la imagen paisajística de Canarias ha sido producida, y en concreto Lanzarote, por la vinculación expuesta en el apartado de motivación personal. Se observa como las dinámicas políticas y económicas dentro del territorio, influencia la percepción de su paisaje e historia, provocando un distanciamiento entre lo físico y lo representado.

65

Durante la investigación realizada, notamos como estas etapas fueron construidas desde una mirada externa, que fomentaba y necesitaba la dependencia y la vulnerabilidad de las islas, en un uso y abuso de sus recursos, mediante un velo de progreso y de apoyo institucional. De esa visión de lo externo y de los procesos interpretativos que estos hacían, los canarios se encontraron ante el descubrimiento de su paisaje, en una nueva dimensión en la percepción del entorno, favoreciendo su valorización. Ante estos cambios progresivos y dentro de las nuevas dinámicas identitarias, el consumo de territorios como espacios recreativos, provoco en los locales un sentirse turistas de su propio lugar de procedencia, generando una atención hacia las cualidades visuales del lugar y una pérdida de memoria histórica.

Por ello, con este proyecto se propuso crear una visión e interpretación del paisaje de la isla de Lanzarote, partiendo de la vinculación personal que nos une, usando el caminar por el territorio como medio para captar los elementos que lo componen. Como un turista local que se adentra en el paisaje para obtener la imagen más representativa del lugar, se buscan referencias que hablen de la isla, como espacio abierto y permeable desde el mar. A través de la fotografía, los medios de estampación y los soportes cerámicos se crean relaciones plásticas de los paseos realizados, una

traducción de la experiencia hacia lo escultórico, mostrando volumetrías aisladas que generen un ejercicio interpretativo paralelo al experimentado por las islas.

De esa interpretación visual y plástica, se estructura el desarrollo de los procesos que se mostrarán, basados en la concepción local del espacio isleño desde una postura de visitante, con una mirada analítica hacia las morfologías geológicas apreciadas por los turistas que consumen y fotografían el lugar, planteando la figura de la isla como una naturaleza fractal, aislada de referencias externas e independiente en sus límites, que contemple un cuestionamiento hacia la relación consciente de lo que abarca su imaginario cultural, concretamente la isla de Lanzarote.

A continuación, mostraremos desde las tres disciplinas trabajadas en el proyecto, la fotografía, la serigrafía y la cerámica, dentro del proceso de creación de la obra. Mediante la documentación de las diversas caminatas se identifica la vinculación con el lugar y los puntos de interés que esta experiencia aporta, posteriormente se trabaja con la estampa como medio para transferir la imagen a diversos materiales y finalmente la cerámica como soporte matérico que relacione el trabajo con el origen físico del paisaje obtenido, así centrar el proyecto hacia la conclusión plástica realizada.

3.1.1. Proceso fotográfico

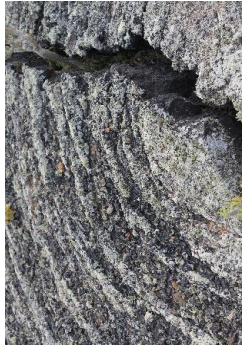
67

La isla seleccionada para la investigación ha sido Lanzarote, por la relación emocional que se mantiene con su paisaje. Los lugares transitados para generar el archivo han sido elegidos mediante el estudio de sus características, donde se vincularán tanto una relación memorial personal, como el uso del espacio con intereses turísticos. Como se observa en la imagen inferior se trata de tres puntos en la parte sur de la isla, donde se concentran grandes riscos volcánicos, generados por las corrientes magmáticas que llegaron al mar, formando lo conocido como ‘los Hervideros’; estos son muros geológicos, donde el agua marina choca y se eleva, generando una lluvia momentánea. Este lugar fue seleccionado, ya que se trata de un accidente geográfico intervenido por el artista Cesar Manrique, donde ubicó caminos y senderos para facilitar la observación del fenómeno a los visitantes. Paralelamente este lugar guarda una gran relación con muchas familias locales y dentro de ellas la mía propia, ya que es un lugar muy cercano al pueblo del ‘Golfo’, un pueblo pesquero que ha sufrido la invasión del turismo, llegando a ser un lugar para la atención de los otros, apartando las actividades tradicionales de la zona, a una dimensión anecdótica y recreativa. Por ello consideramos esta zona de la isla como el espacio idóneo para la inmersión creativa esperada, aparte de por sus grandes cualidades expresivas, que se obtienen de las formaciones volcánicas de la zona, un paisaje solidificado en el enfriamiento del fuego geológico.

Con las caminatas realizadas se buscaba encontrar los diversos lenguajes que las rocas podían ofrecer, mostrando la variabilidad en sus formaciones, como recurso necesario para obtener mediante fragmentos una totalidad de las morfologías de paisaje. Así en la propia experiencia en el lugar entender las cualidades táctiles y cromáticas, parte fundamental del proceso posterior, ya que gracias a esta paleta que surgía paralelamente dentro de la fotografía, se definirían las gamas utilizadas.



Fig. 30. Puntos señalizados de las derivas realizadas en Lanzarote



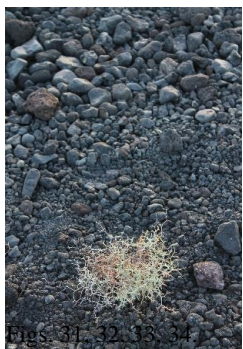
La fotografía digital usada en este proyecto ha servido como herramienta de captación, como medio para archivar las referencias, pero sin fines fotográficos finales; igualmente el caminar como práctica ha sido otra herramienta dentro la obra, sirviendo como método para adentrar en el espacio, marcado como un punto de inicio del recorrido, pero abierto a modificaciones según el interés de lo observado; por ello en este apartado nos centraremos señalar las diversas derivas realizadas y los espacios seleccionados, exponiendo su porqué y visualizando los resultados obtenidos.



En las fotografías seleccionadas al margen izquierdo se pueden diferenciar la variedad de elementos geológicos que se encuentran entre estas tres localizaciones. Abundan grietas que forman fragmentos de un todo, visualmente divididos pero unidos entre sí, generando con los pedazos de piedras, micropaisajes (Nogué, 2009), donde en la cercanía, el proceso de su formación y erosión se muestra el entresijo de etapas temporales de su historia geológica. De las fotografías realizadas destacamos las que muestran los poros de la roca, como pequeños puntos de aire guardados en su superficie, señalando como vimos con Han Jendrix, lo fractal de la naturaleza volcánica, donde la mínima piedra puede representar todo el paisaje, de misma composición, pero en escalas distantes.



De la morfología territorial encontrada, nos interesó señalar la mirada limitante de la zona, donde el mar y la tierra crean el fin transitable, provocando en ese punto de unión, un contraste entre el calor que emana del terreno y el frescor de la brisa marina. Dentro del mar de lava (foto inferior), te encuentras con un paisaje sin fin, una homogeneidad visual que se pierde en el horizonte, formando dos sensaciones contrapuestas, entre el acogedor de la perdida de referencias y la angustia que esto mismo produce, en la soledad de la seguridad natural;



Figs. 31, 32, 33, 34

Figs. 31-34. Fragmentos de las fotografías obtenidas a lo largo de las derivas realizada entre 2020 y 2021.





durante conversaciones con diversos compañeros del máster, pude obtener opiniones sobre lo que estas imágenes evocaban al imaginarse en el espacio, y que conclusiones hubieran tenido de la experiencia, sorprendentemente la mayoría interpretaba el contraste entre el límite de la geografía y la homogeneidad del paisaje, como un entorno hostil y agobiante, compartiendo solo la sensación del rechazo. En este estudio desde la mirada ajena, nos dimos cuenta de cómo el haberte desarrollado dentro de una isla te genera un vínculo más esperanzador en el límite geográfico, observándolo como un símbolo de apertura y oxigenación, y no como algo opresor.

69

A modo de conclusión de estos recorridos, la presencia en el lugar nos llevó a la búsqueda de la orilla, para mostrar el punto donde el horizonte Atlántico se encontraba con la isla. Mediante una serie fotográfica se muestra como la erosión de las rocas costeras forman ventanas a lo externo, dos capas del mismo paisaje que remiten a lugares emocionales muy distantes, una perforación natural que dialoga entre lo cercano y lo lejano, observándose dentro y fuera al mismo tiempo.

Lo de dentro y lo de fuera son, los dos, íntimos; están prontos a invertirse, a troncar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados'. (Bachelard, 1965, pág. 256)



Fig. 35. Fotografía, Lanzarote, 2020.

3.1.2. Proceso serigráfico

Partiendo de las fotografías obtenidas durante las caminatas y dentro de la asignatura de Procesos Experimentales de Serigrafía, elegida como técnica para transferir las imágenes a diversas superficies, se iniciaron pruebas de composición donde poder apreciar las capacidades plásticas de las referencias archivadas. Abocetamos diversas ideas para probar la técnica, extrayendo fragmentos de las imágenes para componer mediante la unión y repetición de las referencias geológicas, fotolitos con lo que trabajar. De esa primera inmersión en la técnica, resultó la estampa que se observa a continuación, donde se identifican diversas capas de la misma imagen, con diferentes tonalidades experimentando con transparencias y acabados, observando el comportamiento de la imagen sobre el papel.

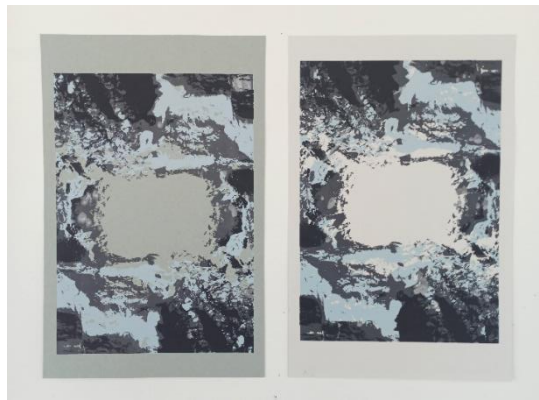
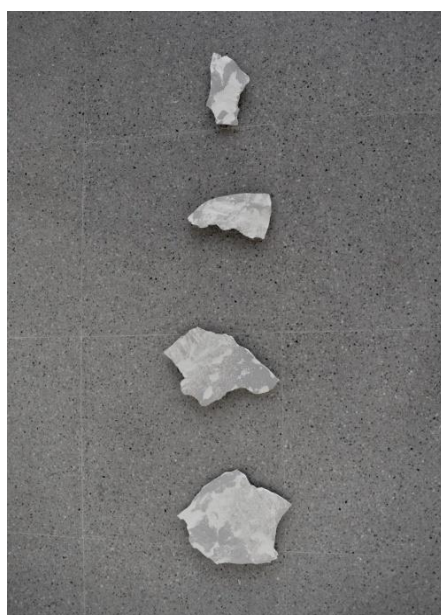


Fig. 36. Dario Machin, *Cuevas* (2020), serigrafía sobre papel cansón.

Posteriormente y viendo que el resultado había sido satisfactorio, nos adentramos en este método de trabajo generando un nuevo fotolito, creado mediante las fotografías e intervenido con pintura sobre la imagen. Surge la idea de trabajar desde el fragmento, contemplado desde la referencia fotográfica, pero llevado a la práctica a través de la forma en la que se generaba la imagen, por ello se dividió en tonalidades, algo necesario en la técnica, motivando a entender la composición como un todo dividido en pequeñas partes. En esos fragmentos identificamos el propio espacio isleño, un conjunto de formas que flotan, pero que en su unión componen un paisaje, donde lo aislado pueda crear el conjunto compositivo. Así como se observa en las fotografías de la segunda prueba realizada, se aplica esta estampa en diversos soportes, mostrando sus posibilidades en tejido, papel y arcilla.

Esta segunda aproximación, entra dentro de los objetivos de la asignatura, con la experimentación de la técnica en diversos soportes y medios. En la serigrafía superior derecha, una de sus capas fue intervenida con carburo de carbono, un mineral negro con brillo, que se adhiere gracias a la tinta aun en su estado húmedo, añadiendo una capa matérica a la planitud de la imagen. El fin principal de esta instalación era acercarnos a la idea de lo fragmentado como método de composición desde la serigrafía, experimentado con la manera de estampar y visualizando las capacidades expresivas de la misma imagen.

71



Figs. 37-40. Dario Machin, *De fragmentos se compone* (2020).

Los procesos expuestos derivaron hacia la creación de la imagen que nos acompañará en las próximas etapas de producción, titulada 'orografía de mi álbum'; fue creada mediante la misma técnica que el fotolito anterior, usando cinco fotografías recortadas y unidas mediante pintura acrílica negra. En ella se observa una grieta que atraviesa la composición en diagonal, separando las diversas superficies geológicas del volcán de Lanzarote. Esta imagen fue estampada sobre distintos tipos de papel y tejidos, en una búsqueda de las posibilidades volumétricas de las superficies, para otorgar de nuevo a la obra una relación con el paisaje de la isla.

Estampa sobre papel Cansón:



Figs. 41,42. Dario Machin, *Orografía de mi álbum* (2021).

72

Estampa sobre papel vegetal endurecido con sal para otorgar rigidez a las pruebas de arrugado:



Figs. 43,44. Dario Machin, *Orografía de mi álbum* (2021).

Estampa sobre tejido de algodón con tinta hinchable:



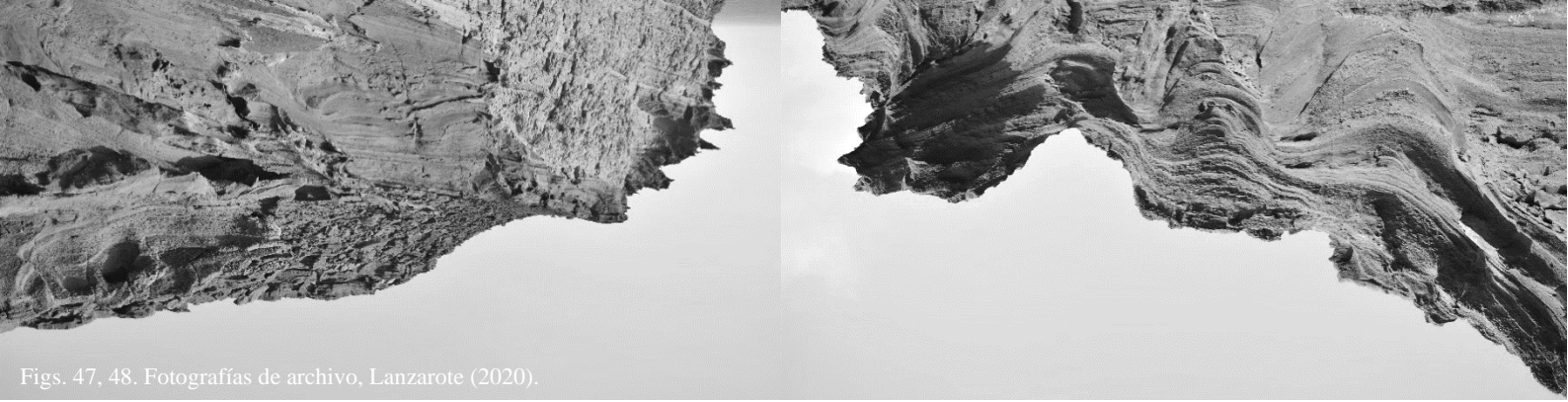
Fig. 45. Dario Machin, *Orografía de mi álbum* (2021).

73

Tras las pruebas sobre los soportes, nos encontramos con un abanico de posibilidades con las que continuar, pero centrados en generar con los resultados, formas que emergieran y conectaran con el cuerpo del volcán; dentro de estos y mediante la tinta hinchable nombrada anteriormente, la textura de la tela formaba rugosidades, que al tacto imitaban la sensación de tocar una roca domesticada, más suave pero presente. Por ello y aprovechando la flexibilidad del medio, realizamos pruebas de costuras y rellenos, para formar los volúmenes observados abajo. Creado desde un proceso experimental, entendimos la necesidad de que formaran parte de la instalación final, dado que aunaban en sí, todo el bagaje realizado, el proceso fotográfico, la experimentación serigráfica y la reconexión física con el lugar de origen, un fragmento que emerge en la superficie, abierto a la interpretación.



Figs. 46. Dario Machin, *Sin Título*, (2020).

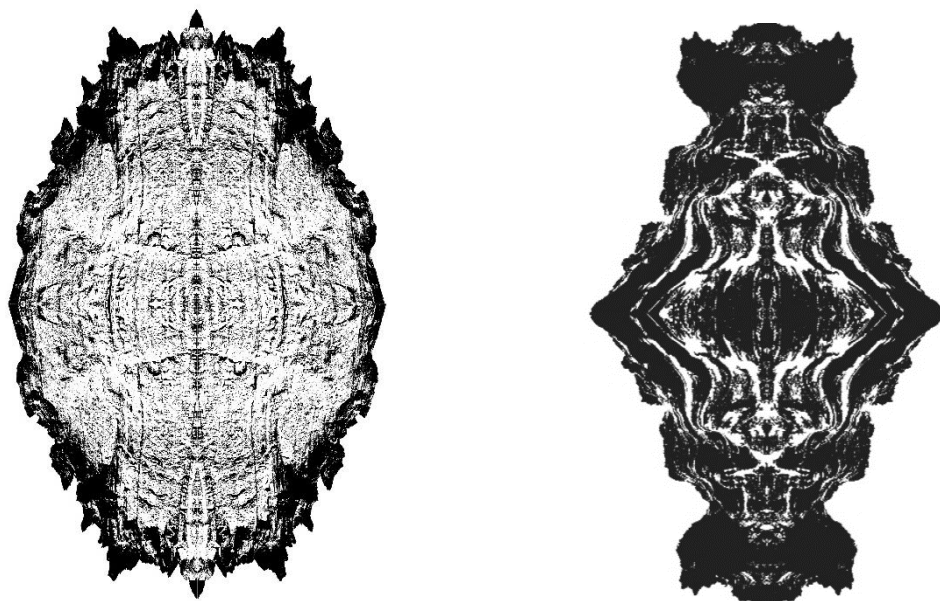


Figs. 47, 48. Fotografías de archivo, Lanzarote (2020).

Dentro de las series fotográficas hechas, se encontraban unas imágenes que pertenecían a la última caminata realizada, donde se observa el límite entre el volcán y el cielo, maquetadas de manera invertida en la parte superior; tras las pruebas textiles se investigó la forma de incorporar estas referencias a la producción; mediante herramientas digitales se simplificó la forma en la búsqueda de la textura monocromática.

Partiendo desde los referentes anteriores, nos volvimos a encontrar con la naturaleza fractal de la geología, mostrando escalas que nos hablaran de la isla, donde una porción del lugar compusiera toda una geografía aislada. Desde ese posicionamiento surgieron los fotolitos que aparecen al final de la página, dos figuras que cuadriplican una fotografía, formadas desde el centro rocoso hacia el cielo de la foto. Esta formación nos remite al límite, donde la forma escapa de la enmarcación del soporte, hacia una independencia visual, necesitándose de ella para ser comprendida. Esta estampa fue probada directamente sobre los tejidos, ya que habíamos comprendido que ese era el soporte necesario para obtener el volumen buscado.

74



Figs. 49, 50. Fotolitos fractales.

Serigrafía sobre tejido de algodón:



Figs. 51, 52. Dario Machín, *Magma fractal* (2021)

75

Serigrafía sobre tejido de gasa:



Figs. 51, 52. Dario Machín, *Magma fractal* (2021)¹⁰

¹⁰ Ambas piezas mostradas en esta página forman parte de la pieza final presentada en el apartado 3.1.4. Propuesta instalativa del proyecto.

A modo de cierre de este apartado, es necesario señalar las gamas cromáticas usadas en las estampaciones, estando basadas, aparte del por de la presencia del lugar y los registros fotográficos, en la investigación “Pigmentos de origen volcánico” (Nazco, Acosta, Hernández, & Sanchez, 2003, pág. 72) realizada en Universidad de la Laguna, Tenerife, creando una gama de pigmentos desde la propia tierra volcánica, que contemplan la conexión entre el cromatismo matérico del territorio y el colorido identificativo de su paisaje, mostrando grises, negros, ocre, rojizos y tostados.

En el próximo apartado centrado en el proceso cerámico, volveremos a nombrar la stampa serigráfica, ya se experimenta sobre la superficie de gres, la transferencia de la imagen mediante engobes y esmaltes, así vincular todos los procesos hacia el lugar de origen del proyecto.

3.1.3. Proceso cerámico

“La tierra, percibida y pensada en el diseño de la realidad cósmica, naturaleza del origen y el paisaje, es como poca manifestación de serenidad y alegría, pero en ella puede recrearse la angustia” (Milani, 2207, pág. 182)

En este apartado mostraremos brevemente la investigación cerámica realizada, señalando los puntos clave en el desarrollo y la conclusión en la obra final. La cerámica como técnica utilizada, proviene de la experimentación hecha dentro de la asignatura, Procesos Constructivos en Madera, Metal y Cerámica; en ella comenzó el interés por la materia terrosa de gres, un acercamiento escultórico con el que experimentar las morfologías volcánicas en una dimensión estética más táctil y física.



Figs. 53, 54. Fotografías de los muros de piedra volcánica, Playa Bermeja, Lanzarote.

En las fotografías superiores se observan dos construcciones presentes en las playas de la zona estudiada, esto es una práctica muy común en el lugar como remedio ante el viento que proviene del mar, compuestos por fragmentos que crean paredes para protegerse de los elementos externos. Desde una mirada hacia la significación de estos muros, comenzamos a plantearnos formas que contemplen esta acción, como un acercamiento al uso de la materia del volcán como herramienta, donde el fragmento construye y protege, uniéndolo a todo el bagaje fotográfico.

Surgió a través de maquetas de arcillas la idea de partir de una plancha de gres, como si de un muro plano se tratara, y en negro como color identificativo del espacio. Desde esta superficie se experimentó con las volumetrías y las formas de contemplar la superficie, buscando un interés

plástico que conectara con lo tratado; en cierto punto del proceso se comenzó a realizar recortes sobre el gres, creando formas intuitivas, como si de islas imaginarias se trataran, en la conformación de las piedras volcánicas estudiadas en el caminar.

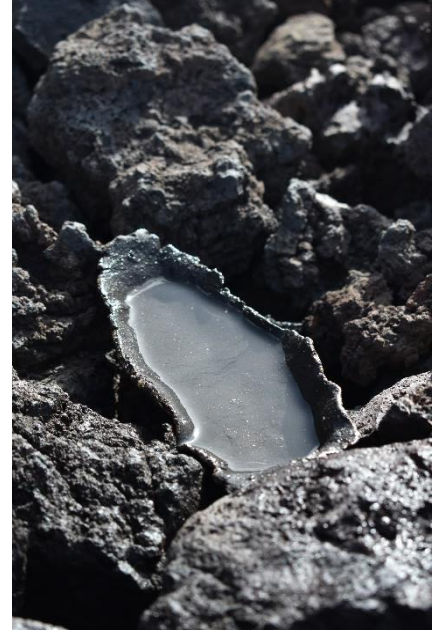
Sobre esto y entre los dos resultados, la plancha recortada y los recortes, se generaron estudios con esmaltes y engobes, incorporando la serigrafía en las piezas extraídas para transferir la imagen usada sobre el textil; al ser planas para ser estampadas con la pantalla serigráfica posteriormente se probaron varias composiciones encajando entre sí las formas, creando estructuras desde la unión en la búsqueda de volúmenes que se expandieran ante la planitud de la superficie, experimentándolo como ejercicio constructivo, un muro protector de los vientos atlánticos desde los fragmentos realizados. Con esta metodología se incorporaron nuevos recortes, resultando una gama de piezas, con formas y acabados muy variados. La superficie que había sido perforada se instaló sobre un soporte cilíndrico a modo de molde para darle una curvatura, con el fin de que pudiera ser expuesta verticalmente, donde a su vez formara ese muro de origen, un límite entre lo externo e interno, respirando a través de los orificios.

Paralelamente se crearon a modo de experimentación, cuencos y vasijas, producidos con el fin de ser el medio para obtener un registro físico del lugar tratado, por ello una vez cocidos y preparados, fueron trasladados a Lanzarote. Planteados para ser integrados en el paisaje, donde se rellenaron con agua salada y mediante la evaporación de esta, se marcaron los sedimentos marinos, produciendo un archivo mineral del espacio, actuando como el postelero de Perejaume, un elemento físico que conectase con la experiencia y la presencia de estar, en y sobre el paisaje; dialogando entre su lugar de producción y su lugar de procedencia. (imágenes siguientes página).

Hacia el final de esta primera experimentación y antes de la instalación de los resultados, se creó una imagen, mediante serigrafía y tejido de gasa, de un horizonte marino para ser colocado en la parte posterior de la pieza vertical cerámica, así ver en la línea que separa el mar del cielo y que recorre el paisaje isleño, la procedencia de la figura; una relación algo literal pero destacable en su momento.

A-islandos, horizontes isleños.

Fotografías de registro del proceso de integración en el paisaje y posterior instalación de los 'cuencos de sal':



Figs. 59- 61.



Figs. 62-64.

A-islandos, horizontes isleños.

Instalación *A-islandos*, primeros resultados:



Figs. 65-70. Dario Machin, *A-islandos* (2021)

Aproximaciones de encaje con las piezas cerámicas.



Figs. 71, 72. Dario Machin, *Fragmentos aislados* (2021)

81

Del proceso constructivo señalado anteriormente, queremos destacar como se transportó la imagen fotográfica a las cerámicas. Durante la investigación con el gres, se llegó a la conclusión de que era necesario vincular este nuevo medio seleccionado con la procedencia de lugar trabajado, por ello comenzaron diversas pruebas serigráficas sobre el material, componiendo el acabado de la pieza desde la superficie volcánica de la fotografía. Mediante un proceso de ensayo y error, se fueron descubriendo como las diversas temperaturas de cocción junto con esmaltes y engobes, dotaban a la cerámica de un acabado incontrolable, donde cada componente reaccionaba de manera independiente, al igual que el magma en su solidificación compone su orografía cromática. De esta manera comprendimos que el control en este proceso se basaba en la obtención de las referencias que el propio material nos otorgaba, descubriendo desde ellas, la propia temporalidad de su geología.



Fig. 73. Piezas de cerámica, serigrafiadas antes de la cocción.

Como conclusión de este apartado, señalaremos la continuación de la producción partir de los resultados de esta primera investigación, generando piezas que se relacionaran con la práctica hecha, en la continua experimentación de las posibilidades matéricas. Se volvieron a crear piezas desde la plancha de gres negro, como método de extracción, donde señalar el uso interpretativo de las formas paisajísticas; a continuación, se produjo una pieza cerámica de la misma forma que los cuencos de sal, con el fin de ser integrados en el paisaje, pero por causas logísticas no puedo ser trasladada hasta esta fecha, aun así, fue incorporada en la instalación final de la obra, como conector entre las formas, acabados y materiales. En el siguiente apartado mostraremos la traducción de todos los resultados aunados en una propuesta instalativa-expositiva, donde contemplar las morfologías escultóricas, como acto de concreción procesual.

82



Figs. 74, 75. Dario Machin, *Vasija de sal* (2021)¹¹

¹¹ La pieza *Vasijas de sal*, formará parte de la instalación mostrada en siguiente apartado, 3.1.4. *Propuesta instalativa del proyecto*, interactuando con los resultados textiles nombrados en el apartado, 3.1.2. *Proceso serigráfico*.

3.1.4. Propuesta instalativa del proyecto

La propuesta mostrada a continuación, es el resultado del bagaje teórico y práctico realizado en el contexto del Máster de Producción Artística, en una búsqueda por reflejar los cuestionamientos planteados durante el proceso. Por ello, en estas fotografías que señalamos, se puede observar las distintas etapas de investigación, desde las técnicas usadas y los referentes estudiados.

Esta propuesta la hemos contemplado como un todo expositivo, pero generando independencia entre cada uno de los componentes, creando un entorno de fijación ante los diversos elementos, que produce un ejercicio de percepción cercana, donde se centra la mirada hacia el detalle del proceso. Está compuesta por piezas volumétricas textiles, creadas con la serigrafía desde las referencias fotográficas, también las diversas composiciones cerámicas encajadas entre sí, donde visualmente aparece un archipiélago dentro de la arquitectura, y los cuencos cerámicos, unos dispuestos en la esquina posterior, a modo de nexo con el espacio, y el otro interactuando con otras formas textiles.

83

Desde aquí, y ante lo expuesto, nos encontramos con lo a-islado, entre fragmentos, piedras y volcanes, como las geografías flotantes del Atlántico, un lugar para la búsqueda de referencias, donde lo físico del paisaje se fusione con la memoria. Lo mostrado existe por y para la interpretación, generando al caminar por el espacio la necesidad de atención ante las formas, volúmenes y obstáculos, vinculada a la realidad histórica de las islas formada desde la continua mirada, así al percibir y querer entender lo observado, donde todo este proceso se desarrolla, existe la isla.



Fig. 76. Dario Machin, *Fragmentos aislados* (2021)

A-islandos, horizontes isleños.

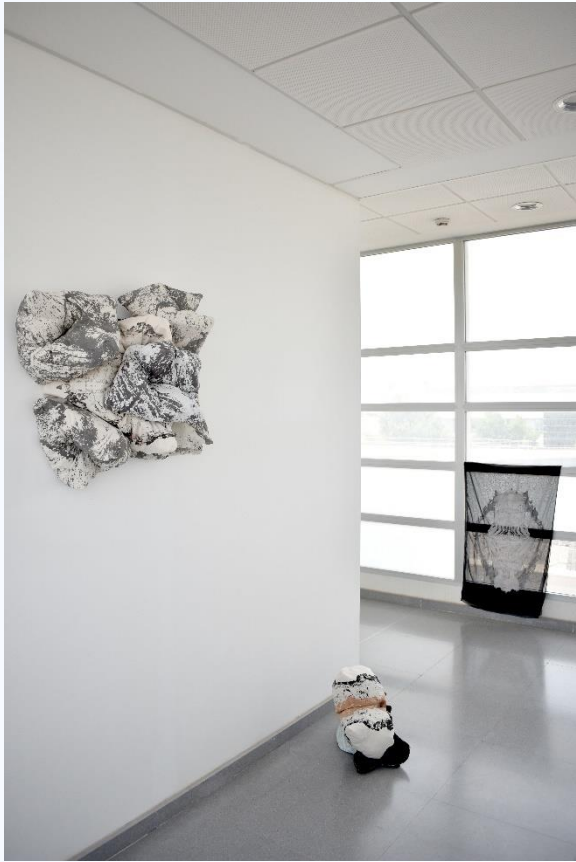


Fig. 77. Dario Machin, *A-islandos* (2021)



Fig. 78. Dario Machin, *Fragmentos aislados* (2021)

A-islandos, horizontes isleños.



Figs. 79-82. Dario Machin, *A-islandos* (2021)



Figs. 83-85. Dario Machin, *Fragmentos aislados y Cuencos de sal* (2021)

4. Conclusiones

Antes de concluir el trabajo presentado creemos necesario exponer los objetivos planteados al inicio de este escrito, para ahondar en su cumplimiento durante el desarrollo. Los objetivos fueron divididos entre generales y específicos, detallando su relevancia como método para enfocar y concluir de manera satisfactoria la exposición de los resultados obtenidos.

En los objetivos generales, se propuso señalar la condición aislada de las islas Canarias como condicionante en la formación de su identidad, creadas desde la mirada externa del territorio, mostrando una línea de acontecimientos que contemplen su evolución, dentro espacio Atlántico, por ello desde la *atlanticidad*, como término expuesto por Juan Manuel García Ramos, comenzamos una investigación que contemplara como este océano condiciona de manera directa a las islas que en él habitan, nombrando los archipiélagos macaronésicos como participante de este proceso, pero fijando la mirada hacia el archipiélago canario.

87

Con los autores utilizados y las relaciones obtenidas, entre mitólogos e historiadores, consideramos que se ha podido señalar de forma concreta como el espacio estructurador oceánico ha construido el territorio, sirviendo de inicio para la comprensión de la cuestión tratada, donde se señala lo asilado como un lugar de hibridación cultural provenientes del exterior, mostrando los componentes que han llegado hasta la actualidad del territorio, en una continua reminiscencia paradisiaca. Paralelamente se ha mostrado como los locales isleños han evolucionado desde una postura adaptativa continua, ante las diversas imposiciones políticas y económicas europeas. Mediante el cuestionamiento de las dinámicas turísticas en el territorio, comprendimos el proceso de creación de arquetipos culturales arraigados en la sociedad canaria, como método para desmitificar las nociones nombradas anteriormente.

Durante este periodo ha sido necesario obtener diversas versiones de los mismos acontecimientos, dado que existe una polarización entre las narraciones históricas del territorio, vinculadas a la postura de los autores; ante esto, compusimos el texto con los referentes a fines a nuestra idea, pero estudiando y en algo punto nombrando ideas contrarias, con el objetivo de mostrar la variabilidad interpretativa histórica dentro del estudio académico de las islas.

A su vez en los objetivos generales, propusimos usar las referencias obtenidas como nexo con los referentes plásticos usados para este proyecto, centrados en la exploración de la isla como espacio de creación, hacia una propuesta personal. De esta indagación en las investigaciones por parte de las ramas científicas sobre las islas Canarias y con la tipología de este trabajo fin de Máster, vinculamos el desarrollo teórico isleño con la práctica artística de diversos referentes, que muestran la isla desde una lectura plástica. A través de la significación del paisaje, desde la geografía, sociología y el arte, hemos ido relacionando ambos cuerpos teóricos, encontrando en sus puntos significantes comunes, elementos que se retroalimentaran, como medio introductorio de los referentes usados en nuestra producción. Nos ha resultado complejo generar esta relación de forma concreta, sintiendo que hemos necesitado de una gran parte del cuerpo referencial para realizar esta conexión, dada la dificultad para poder relacionar las ideas expuestas de manera congruente y detallada. Aun así, ese proceso nos ha servido de base para comprender la propia significación de nuestra producción, que fluía entre un estudio del paisaje sociológico o geológico y artístico, hacia una hibridación entre las disciplinas.

88

Sobre los objetivos específicos, como subapartados de los mencionados anteriormente y dentro del marco teórico, comenzados por relacionar la influencia del cambio de concepción identitario actual en relación con el espacio turístico y sus consecuencias en las identidades locales de dichos territorios, hacia la identificación de la relación existente entre Canarias y su paisaje cultural, vinculando su papel dentro de los procesos de construcción de la imagen proyectada. Dentro de este desarrollo, creemos que los puntos señalados y los autores nombrados nos han ayudado a formar una estructura que evoluciona de lo general a lo específico, que muestra la problemática identitaria de los lugares turísticos en la apreciación de su paisaje desde los visitantes y visitados. Concretamente nos ha resultado interesante como las conductas de consumo de los espacios desde sus cualidades visuales por parte de turismo, son las mismas que fundamentan las coordenadas identificativas de las personas que en esa isla habitan, nombrando elementos representativos de la cultura y cuestionando su procedencia.

Dentro del marco referencial, los objetivos específicos se centraron en vincular los referentes plásticos con la práctica realizada, a través de una comprensión del término paisaje dentro de las representaciones de los

territorios. Como ya hemos nombrado este proceso abarcó grandes partes del desarrollo, donde destacamos como las cartografías territoriales desde una mirada analítica y científica ha estado directamente relacionada con las etapas representativas paisajistas, dentro de las obras pictóricas. Un contexto que sirvió para adentrarnos en la investigación metodológica de nuestra producción, donde llegar a exponer la evolución del término paisaje en la práctica artística hacia una experiencia creativa física, centrada en el caminar como proceso. Con la ayuda de los referentes seleccionados y sus escritos pudimos ampliar la vinculación de nuestro estudio desde el espacio volcánico, inicialmente basado en la toma de referencias fotográficas, que evolucionó hacia una toma de conciencia de la acción como parte del proceso creativo, centralizando la presencia en el espacio como parte fundamental de la producción realizada.

89

Desde ese punto nos encontramos con la exposición de la investigación plástica personal, desde la fotografía, la estampación y la escultura como resultado del proceso de estudio del paisaje isleño, desvinculado de la imagen generada externamente. Sobre este objetivo destacamos como se han estructurado las técnicas para la comprensión del proceso, comenzando con el estudio fotográfico como inicio del tratamiento del paisaje, hasta su traducción serigráfica y cerámica posterior, que ha fomentado el interés por generar una representación más allá de la imagen postal tan expuesta de la isla de Lanzarote. Gracias a las asignaturas cursadas y al profesorado, se ha podido llevar a cabo este proyecto interdisciplinar, abierto a una interpretación continua entre las técnicas, reflejando la evolución de la obra paralelamente al marco conceptual.

Para finalizar y de manera personal quería señalar como este trabajo me ha ayudado a comprender mejor la procedencia de mi interés por el paisaje volcánico de Lanzarote. Entre las idas y venidas desde el año 2014, he guardado en mi móvil muchos archivos fotográficos del paisaje isleño, contribuyendo a generar esa imagen idílica que aquí se cuestiona; por ello en el proceso de trabajo he querido alejarme de la fotografía como obra final, experimentándola desde diversos tratamientos como ejercicio para conectar con el espacio desde otra visión; esto ha ayudado a reconciliarme con la idea preconcebida que venía cargando desde hace mucho tiempo, donde el volcán era una herramienta de uso plástico, vinculada a su consumo. Mediante el estudio de los procesos identitarios de las islas me he encontrado dentro de las etapas neblinadas expuestas por Manuel Alemán, experimentándolas durante la investigación descubriendo mi identidad aislada desde de su paisaje.

5. Bibliografía

Libros y capítulos de libros:

- Alemán, M. (1980). *Psicología del hombre canario*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Auge, M. (1998). La vida como relato. En M. Auge, *Las formas del olvido* (págs. 35-64). Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (1965). La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera. En G. Bachelard, *La poética del espacio* (págs. 250-270). Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. Madrid: Siglo Veintiuno .
- Bauman, Z. (2003). De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. En S. Hall, & P. du Gay, *Cuestiones de Identidad Cultural* (págs. 40-68). Buenos Aires: Amorrortu .
- Bonet, J. M., & Barreiro Cavestany, J. (2008). *Malpaís. Han Jendrix*. Teguiise: Fundación Cesar Manrique .
- Borrego, F. C. (2002). Los estadios preformativos en la producción última de César Manrique. En M. D. Jimenez-Blanco, L. Santana, M. Navarro, & F. Castro Borrego, *César Manrique. Pintura* (págs. 63-70). Teguiise: Fundación César Manrique.
- Cabrera, M. L. (2019). Historia de la identidad canaria. *Libro de Actas de las XVIII Jornadas Internacionales sobre Asociacionismo en los Programas Universitarios de Mayores: comunicación e intercambio entre asociaciones*, 137-144.
- Cabrera, P. G. (2012). El Hombre en Función del Paisaje. En P. G. Cabrera, *Antología* (págs. 108-131). Dirección General de Cooperación y Patrimonio Cultura.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona : Gustavo Gili, SL.
- Folch-Serra, M. (2009). El paisaje como metáfora visual; cultura e identidad en la nación posmoderna. En J. Nogué, *La construcción social del paisaje* (págs. 139-162). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Grande, J. K. (2005). Mario Reis: Las obras de los ríos. En J. K. Grande, *Diálogos de arte-naturaleza* (págs. 185-202). Teguiise: Fundación Cesar Manrique.
- Krauss, R. E. (1996). La escultura en el campo expandido. En R. E. Krauss, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editoriales .
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores .

- Maderuelo, J. (2007). Paisaje: un término artístico. En J. Maderuelo, *Paisaje y arte* (págs. 11-35). Madrid: Abada Editores .
- Milani, R. (2007). Mórfologías de las bellezas naturales . En R. Milani, *El arte del paisaje* (págs. 169-197). Madrid: Biblioteca Nueva .
- Humboldt, A. v. (1769-1859). *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente. Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente, 5 tomos. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1991, tomo I.* Paris: Rosa .
- Nazco, M. I., Acosta, S., Hernández, N., & Sanchez, M. I. (2003). *Pigmentos de Origen Volcánico*. Tenerife: Departamento de Pintura y Escultura .
- Nogué , J., & Russo, M. (2009). *Entre Paisajes*. Barcelona: Àmbit.
- Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea* . Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ramos, J.-M. G. (2002). *Atlantidad, Canarias y la Comarca Cultural Atlántica*. La Laguna: ALTASUR Ediciones.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid : Biblioteca Nueva.
- Saramago, J. (2001). *CUADERNOS DE LANZAROTE I*. Madrid: Alfaguara.

Artículos:

- Estévez Gonzalez, F. (2011). Guanches, magos, turistas e inmigrantes: Canarias en la jaula indentitaria. *Revista Atlántica*, 145-172.
- García, C. O. (2018). Islas de ida y vuelta. Canarias y El Caribe en contexto colonial. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 195-220 .
- Gil Hernández , R. (2011). Viaje a Lo Alocrónico, La ruralidad canaria, un todo-incluido que nos excluye. *Revista Atlantica*, 173-192.
- Gil Hernandez, R. (2021). Neblina de fantasía: El trauma colonial y la descolonización de la identidad canaria. *Open Library of Humanities*, 1-14.
- Giraldo, M. L. (2010). La Historia Atlántica y La Fundación del Nuevo Mundo. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 39-59.
- González Morales, A., Hernández Luis, J., Hernández Torres , S., & Ramón Ojeda, A. Á. (2017). El impacto del turismo de masas en las Islas Canarias en el contexto de las reservas mundiales de la biosfera. *Cuadernos de Turismo*, 363-387.
- González, F. E. (2008). Narrativas de seducción, apropiación y muerte o el souvenir en la época de la reproductibilidad turística. *Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, 34-49.
- Hernandez, M. M. (2010). Islas míticas en relación con Canarias. *Estudios griegos e indoeuropeos* , 139-158.
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera*, 69-84.

- Morales, E. C. (2004). El turismo de masas en Canarias. *Cartas Urbanas*, 108-133.
- Nogué, J. (2010). El retorno al paisaje. *Enrahonar: an international journal of theoretical and practical reason*, 123-136.
- Perejaume. (1998). Un paisaje es una postal hecha escultura . En T. Raquejo, *Land art* (págs. 92-94). Donostia: Editorial Nerea.
- Reyes, A. H. (2016). MITOLOGÍA Y MISTERIO. LAS ISLAS ATLÁNTICAS Y SU PLASMACIÓN EN EL IMAGINARIO POPULAR DESDE LA ANTIGÜEDAD A FINALES DEL MEDIEVO. *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana*, (págs. 1-7). Las Palmas de Gran Canaria.
- Torres, F. J. (2009). La atlanticidad como hibridación cultural. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica*, 116-124.
- Urry, J. (2004). La cambiante economía de la Industria del turismo. *Turismo y Patrimonio: Revista Turismo y Patrimonio*, 103-121.

Web:

- BOE:15138. (06 de 11 de 2018). *Jefatura del Estado*. Obtenido de <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2018-15138>
- Fundación Cesar Manrique* . (s.f.). Obtenido de <http://fcmannique.org/cesar-manrique/obra/?lang=es>
- Marin, M. (18 de Febero de 2004). *Montserrat Soto invita a la reflexión interior con sus imágenes de paisajes*. Obtenido de ElPais.com: https://elpais.com/diario/2004/02/19/paisvasco/1077223209_850215.html
- Real Academia Española. (20 de Junio de 2021). *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed.* Obtenido de versión 23.4 en línea: <https://dle.rae.es>
- Tamaimos. (28 de Enero de 2013). *Manuel Alemán, siglo XXI*. Obtenido de Tamaimos, seminario crítico canario: <http://www.tamaimos.com/2013/01/28/manuel-aleman-siglo-xxi/>

6. Índice de Imágenes

Fig. 1. Fotografía aeropuerto Lanzarote. Dario Machin (2020)

Fig. 2. Mapa Canarias (siglo XVI); Extraído De: <https://proyectotarha.org/tag/alejandrocioranescu/>

Fig. 3. Las columnas de Hércules y Canarias. Extraído de: ‘purpurarias y afortunadas la macaronesia central en la antigüedad’ Extraído de: <http://elcanario.net/Articulos/purpurariasafortunadas.htm>

Fig. 4. Canarios emigrando a Cuba, siglo XX. Extraído de: <https://www.tagoror.es/opinion/los-emigrantes-canarios-en-cuba.html>

Fig. 5. Primero hotel de Tenerife, “Termal Place” Extraído de: <http://www.revistacanarii.com/canarii/7/el-turismo-en-canarias-sus-origenes>

Fig. 6. Fotografía de Dario Machin Gonzalez, realizada en Lanzarote, 2020.

Fig. 7. Fotografía coloreada de mujer y hombre de tinerfeño entre 1890-1895. Extraído de: <http://www.diariodeavisos.com/wp-content/uploads/2012/05/trajes-tipicos-1.jpg>

93

Fig. 8. Imagen de campesinos trabajando en los cultivos canarios, postal representativa de los locales en su tiempo de descanso, inscribiendo en ella ‘descanso de medio día’. Extraído de: <https://memoriadelanzarote.com/tipo/imagenes>

Fig. 9. Fotografía de la bruna sobre una montaña de Lanzarote, 2018.

Fig. 10., El Greco, *Vista y plano de Toledo* (hacia 1608) Extraído de: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/instalacion-temporal-vista-y-plano-de-toledo-de/6a197a6b-add5-4dae-ab96-a8cf2b0901c0>

Fig. 11. Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes* (1818) Extraído de: <https://historia-arte.com/obras/caminante-sobre-un-mar-de-nubes-de-friedrich>

Fig. 12. Ilustración, “Tableai physique des les Canaries, Géographie des Plantes du Pic de Tenériffe” realizada por Alexander Von Humbolt entre 1814 y 1834. Extraído de: <https://www.uni-potsdam.de/verlagsarchivweb/html/6020/html/knobloch.htm>

Fig. 13. Guy Debord, *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour: pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance* (1957). Extraído de: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/debord-guy/guide-psychogeographique-paris-discours-sur-passions-lamour>

Fig. 14. Richard Long, *A Line Made by Walking* (1967). Extraído de: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/richard-longs-line-made-walking/zarina-hashmi-sobre-una-linea-trazada>

Fig.15 y 16. Richard Long, *Thames Circles* (1991). Se observa el traslado de la pieza instalada en el paisaje al espacio expositivo. Extraído de: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/long-richard/thames-circles>

Fig 17. Proceso de trabajo de Mario Reis, lienzo sumergido en el río. Extraído de: <https://www.gallerysonjaroesch.com/mario-reis?lightbox=dataItem-k12lzg8j>

Fig18. Mario Reis, *Naturaquarelle DD* (1990) Extraído de: <https://archiv.vanderkoelen.de/cgi-bin/img.pl?BUtext=mr.L677.txt>

Fig. 19. Fotografía de registro del camino realizado. Extraído de: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/perejaume/postaler>

Figs. 20 y 21. Perejaume, *Postarles* (1984) En la fotografía a la derecha se observa el postelero instalado con los espejos en el bosque y en la fotografía de la izquierda, la disposición de las piezas y los registros en la sala expositiva. Extraído de: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/perejaume/postaler>

Fig. 22. Cesar Manrique, *La Pesca* (1950) Extraído de: <http://www.cesarmanrique.com/pintura06.htm>

Fig. 23, Fotografía dentro del tubo volcánico ubicado en Los Jameos del Agua. Extraído de: <http://fcmanrique.org/fcm-obra/jameos-del-agua/?lang=es>

Fig. 24. Cesar Manrique, *UGA* (1965) Extraído de: <http://fcmanrique.org/cesar-manrique/obra/?lang=es>

Figs. 25 y 26. Monserrat Soto, *Fuerteventura* (2004) Extraído de: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d6309f790cc21cf7c09e5bd/49/revisitar-canarias>

94

Fig. 27. Han Jendrix, *Lanzarote* (2007) Extraído de: (Bonet & Barreiro Cavestany, 2008, págs. 86-87)

Fig. 28. Han Jendrix, *Lanzarote* (2007) Extraído de: (Bonet & Barreiro Cavestany, 2008, págs. 86-87)

Fig. 29 Han Jendrix, L.O. (2007-2008) Extraído de: (Bonet & Barreiro Cavestany, 2008, págs. 86-87)

Fig. 30. Puntos señalizados de las derivas realizadas por Lanzarote. Extraído de: <https://www.google.es/maps/place/Los+Hervideros/@28.9539064,-13.8357407,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0xc463942b2071979:0xb408cb55580dbd17!8m2!3d28.9539017!4d-13.833552?hl=es>

Figs. 31-34. Fragmentos de las fotografías obtenidas a lo largo de las derivas realizada entre 2020 y 2021. Dario Machin.

Fig. 35. Fotografía Dario Machin, Lanzarote, (2020)

Fig. 36. Dario Machin, *Cuevas* (2020), serigrafía sobre papel cansón.

Figs. 37,38,39 y 40. Dario Machin, *De fragmentos se compone* (2020).

Figs. 41,42. Dario Machin, *Orografía de mi álbum* (2021). Serigrafía papel cansón.

Figs. 43,44. Dario Machin, *Orografía de mi álbum* (2021). Estampa sobre papel vegetal endurecido con sal para otorgar rigidez a las pruebas de arrugado.

Fig. 45. Dario Machin, *Orografía de mi álbum* (2021). Estampa sobre tejido de algodón con tinta hinchable.

Fig. 46. Dario Machin, *Sin Título*, (2020).

- Figs. 47, 48. Fotografías del archivo realizado, Lanzarote (2020).
- Figs. 49, 50. Fotolitos fractales, realizados para el proceso serigráfico.
- Figs. 51, 52. Dario Machín, *Magma fractal* (2021)
- Figs. 51, 52. Dario Machín, *Magma fractal* (2021)
- Figs. 53, 54. Fotografías de los muros de piedra volcánica, Playa Bermeja, Lanzarote.
- Figs. 55, 56, 57, 58. Proceso de construcción de las piezas cerámicas.
- Figs. 59, 60, 61. Dario Machin Fotografías de registro del proceso de integración en el paisaje.
- Figs. 62, 63, 64. Dario Machin. Fotografías de la instalación ‘cuencos de sal’.
- Figs. 65-70. Dario Machin, *A-islandos* (2021) Fotografías de la primera instalación *A-islandos*.
- Figs. 71, 72. Dario Machin, *Fragmentos aislados* (2021) primera pieza de encaje cerámico.
- Fig. 73. Piezas de cerámica, serigrafiados antes de la cocción.
- Fig. 74, 75. Dario Machin, *Vasija de sal* (2021)
- Fig. 76. Dario Machin, *Fragmentos aislados* (2021)
- Fig. 77. Dario Machin, *A-islandos* (2021)
- Fig. 78. Dario Machin, *Fragmentos aislados* (2021)
- Figs. 79-82. Dario Machin, *A-islandos* (2021)
- Figs. 83-85. Dario Machin, *Fragmentos aislados y Cuencos de sal* (2021)

