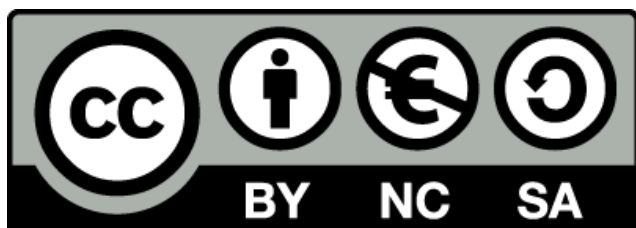


La práctica del dibujo como proceso cognitivo

III JORNADA DE DIBUJO CONTEMPORÁNEO UCM

Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid 2022



Madrid, noviembre de 2021

Editado por el Grupo de Investigación DIBUJO Y CONOCIMIENTO perteneciente a la UCM con motivo de la III Jornada de Dibujo Contemporáneo celebrada en abril de 2022 en la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

Equipo editorial:

Prof. Laura Fernandez Gibellini

Prof. Ignacio Tejedor López

Editor principal y coordinador: Prof. Ricardo Horcajada González

Imagen Portada: Antonia Santolaya

Colabora Máster en Investigación en arte y creación MIAC

ISSN: 2695-9488



ÍNDICE

- 4. PRESENTACIÓN. La práctica del dibujo como proceso cognitivo.**
- 7. TALLERES EXPERIMENTALES DE DIBUJO EN UN ENTORNO GEOLÓGICO.** Luis Ismael Ortega Ruiz. Geólogo Carlos Miranda Barroso. Arquitecto.
- 29. EL COPISTA INCLINADO: LABORATORIO EXPERIMENTAL.** José Luis Vicario Merino. Profesor Titular. Universidad de Granada.
- 44. LA EXPERIENCIA PERSONAL DE LA PUESTA EN PRÁCTICA DEL EJERCICIO DIBUJACIÓN .** Julen Aguirre Egibar. Profesor adjunto del Departamento de Dibujo de la Universidad del País Vasco UPV/EHU.
- 63. ¿ES EL GRABADO UN DIBUJO PENSADO? DISCURSO SOBRE LA SÍNTESIS DE LA GRÁFICA MÚLTIPLE.** Javier Jurado García, Doctorando Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura y Conservación-Restauración.
- 75. FIGURANTES.** Jorge Yeregui Tejedor. Artista visual. Profesor asociado. Departamento de arte y arquitectura. Universidad de Málaga.
- 93. NO MORIRÉ POR COMPLETO: DIBUJO Y DESEO DE POSTERIDAD.** David Maroto. Universidad de Edimburgo.
- 111. "EL CAPITAL" REVISITADO.** Miguel Ángel Rego Robles. Profesor ayudante doctor en la Escuela de Arquitectura, Ingeniería y Diseño de la Universidad Europea.
- 126. DRAWING AS AN INVISIBLE PRESENT. A PHENOMENOLOGICAL STUDY OF A PERFORMATIVE DRAWING PRACTICE.** Greig Burgoyne. Subject Leader BA Fine Art- University for the Creative Arts Farnham UK .
- 139. SOBRE EL TERRENO: CAMINANDO UN DIBUJO, CONSTRUYENDO UN PAISAJE** Tania Castellano San Jacinto. Profesora contratada doctora, Área de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Laguna.
- 158. OJOS QUE NO VEN, CORAZÓN QUE NO SIENTE.** David Camilo Gutierrez Almonacid. Investigador. Universidad Complutense de Madrid
- 171. CRÓNICA VIVA, MEMORIA TRAZADA.** Antonia Santolaya Ruiz-Clavijo. Artista
- 185. QUEERPAS PERFORMATIVAS Y PRÁCTICAS FRACASADAS. EL DIBUJO EN LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA.** Fran Sabariego Uceda. Artista visual e investigador. Universidad Complutense de Madrid
- 200. ROJO GERANIO. UNA FÁBULA PICTÓRICA EN UNA PRÁCTICA CALCOGRÁFICA.** Genoveva Linaza Vivanco. Profesora adjunta del Departamento de Pintura de la Universidad del País Vasco UPV/EHU
- 224. EL DIBUJO COMO BASE EN LA DIDÁCTICA DE LA ANIMACIÓN.** José Miguel Miranda Domínguez. Supervisor y director de animación en 3Doubles producciones.
- 240. ESTRATEGIAS DE MATERIALIZACIÓN PARA IDEAS INVISIBLES.** Jesús Osorio Porras. Profesor Ayudante Doctor. Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada.

SOBRE EL TERRENO: CAMINANDO UN DIBUJO, CONSTRUYENDO UN PAISAJE

ON THE FIELD: WALKING A DRAWING, SHAPING A LANDSCAPE

Tania Castellano San Jacinto

Profesora contratada doctora, Área de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Laguna

ORCID: 0000-0002-5332-9913

Resumen

Sobre el terreno es una de las propuestas de la exposición *De pliegue en pliegue* (2021), llevada a cabo gracias a la residencia artística Tarquis-Robayna, en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. En ella desarrollé un proyecto de investigación basado en un trampantojo del siglo XIX, perteneciente a la colección del museo. La instalación de la lengua de lava que propone una doble dimensión donde se solapan las nociones de lugar y paisaje. Por un lado, los 10 metros de una bobina de papel se transformaron en un espacio performático, donde el deambular quedó registrado a base de pasos entintados. Por otro lado, el plegado manual de toda esta superficie confirió al soporte un aspecto geométrico en contraste con su oscura textura caprichosa. Una vez instalado sobre la pared y el suelo de la sala de exposición, las elevaciones y depresiones en el papel dieron lugar a la apariencia de un paisaje volcánico.

Abstract

On the Field is part of the *Fold to Fold* (2021) exhibition, carried out in the Fine Arts Museum of Santa Cruz de Tenerife, thanks to the artistic residency Tarquis-Robayna. There I developed an investigation project, based on a 19th century trompe l'oeil, belonging to the museum collection. The lava torrent installation suggests a double dimension where the place and the landscape notion overlap. On the one hand, the 10 meters of a paper roll transformed into a performatic space, where my wandering was registered through inked paces. On the other hand, the manual folding of this whole surface provided the paper with a geometric aspect, in contrast with its dark whimsical

texture. Installed over the wall and the floor of the exhibition space, the elevations and depressions of the paper led to the appearance of a volcanic landscape.

Palabras clave trampantojo, dibujo, *performance*, pliegue, lugar, paisaje

Keywords trompe l'oeil, drawing, performance, fold, place, landscape

1. El proyecto *De pliegue en pliegue*

Sobre el terreno (Fig. 1) es una propuesta de dibujo instalativo que surge de un proyecto de investigación desarrollado a partir de un trampantojo del siglo XIX; una acuarela de Lorenzo Pastor y Castro (Tenerife, 1784-1860) expuesta de forma permanente en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.¹⁸ La instalación *Sobre el terreno* fue ubicada en una de las secciones de la exposición *De pliegue en Pliegue*, que tuvo lugar entre julio y septiembre de 2021, en una de las salas de exposiciones temporales del propio museo.

Considerando la pieza de trampantojo de Pastor y Castro como punto de partida, el conjunto del proyecto exploraba supuestas dicotomías como ficción y realidad, mentira y verdad, así como virtualidad y presencialidad, pues se comenzó a idear durante el confinamiento de 2020. El pliegue, presente en el papel que se erige como protagonista de la obra de referencia, supuso el hilo conductor a través del que se interrogaban aquellos pares de sobreentendidos contrarios. De esa manera, no sólo apareció físicamente bajo diversas formas –como pliegues orgánicos y pliegues geométricos–, sino también evolucionando conceptualmente desde la doblez hasta el. Incluso sin existir literalmente en todas las propuestas, la figura del pliegue –una línea separadora y conectora a la vez de opuestos o, al menos, de diversos– se hallaba implícitamente presente en el conjunto expositivo, en tanto el proyecto trataba de abordar dicotomías ambiguas mediante diferentes aproximaciones.

¹⁸ El proyecto se llevó a cabo dentro de la residencia artística Tarquis-Robayna, concedida por el Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.



Fig. 1. *Sobre el terreno*, Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Tania Castellano San Jacinto, 2021. (Tania Castellano San Jacinto)

2. Puntos de partida

En relación al trampantojo de partida del proyecto –la obra del siglo XIX–, *Sobre el terreno* también propone el papel y los pliegues como la materia de referencia en su instalación, generando un trampantojo a modo de paisaje volcánico, a partir de la tercera dimensión conferida por el pliegue. En la acuarela de Pastor y Castro (Fig. 2), el trampantojo consiste en la representación bidimensional de un papel de seda que se pretende objeto real, a razón de “generar una sorpresa radical de las apariencias” (Baudrillard, 2017 p. 32). Como todo trampantojo clásico: “El *trompe-l’oeil* nunca pretende confundirse con lo real, sino que produce un simulacro, siendo plenamente consciente del juego y el artificio: mimando la tercera dimensión arroja una duda sobre la realidad de esa tercera dimensión” (Baudrillard, 2017 p. 32). En cambio, *Sobre el terreno* juega con una representación en tres dimensiones que no aspira a emular el referente con una intención tan verosímil como un verdadero trampantojo. La “sorpresa radical de las apariencias” reside, sin embargo, en que esa dimensión de representación de un paisaje se superpone a otra dimensión real que surge de la configuración de un lugar a base de recorridos sobre la superficie del papel. Es por ello que el papel se transforma, dentro de una fase previa al paisaje, en terreno sobre el que se camina, modificándose conceptualmente el espacio de esta manera. Esta superficie de contacto real, el terreno-lugar caminado y abarcado, es el que se convertirá dentro de una segunda fase del trabajo en materia de paisaje, entendido éste desde la noción de distancia.



Fig. 2. *Ramo de flores con papel de seda*, Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Lorenzo Pastor y Castro, s. f. (Tania Castellano San Jacinto)

Aparte de ello, otra conexión con el trampantojo de partida se establecía a través de la modulación entre orientación vertical y horizontal. Siendo para la acuarela la disposición corriente en el museo la posición vertical –como todo cuadro clásico al uso– ésta en realidad desactivaba cualquier ilusión que el trampantojo pudiera trasladar. Únicamente brindando una disposición horizontal a la acuarela era posible preservar la posibilidad de activación del trampantojo por parte del espectador o espectadora y conservar la ilusión de realidad, interpretando el papel como elemento presente. Por esta razón, la obra de Pastor y Castro se expuso de forma horizontal en una de las salas de la exposición *De pliegue en pliegue*, devolviéndole así por fin su potencial como trampantojo. *Sobre el terreno*, por su parte, abarca las dos orientaciones, vertical y horizontal, plateándose perfectamente intercambiables, puesto que se desarrolla de forma continua a lo largo de muro y suelo. Este aspecto despierta, por un lado, la pretensión de recuperar una mirada en ángulo picado –dirigida hacia el plano horizontal–, que reclama la obra de partida y que, sin embargo, se opone a la extendida mirada frontal del cuadro-ventana. Por otro lado, también apuesta por una ambigüedad entre orientaciones que se repite en diferentes propuestas de la exposición, afectando igualmente a otras dimensiones, como interior y exterior. En todas ellas el pliegue se plantea como elemento que relativiza y transforma dichas nociones.

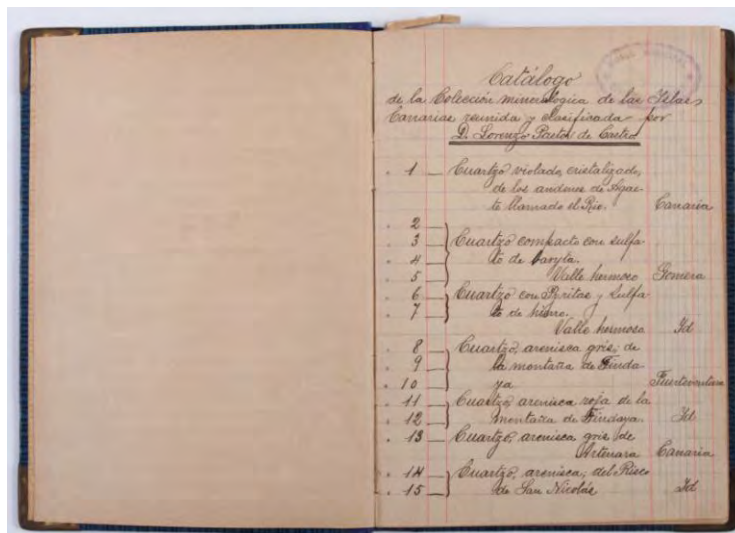
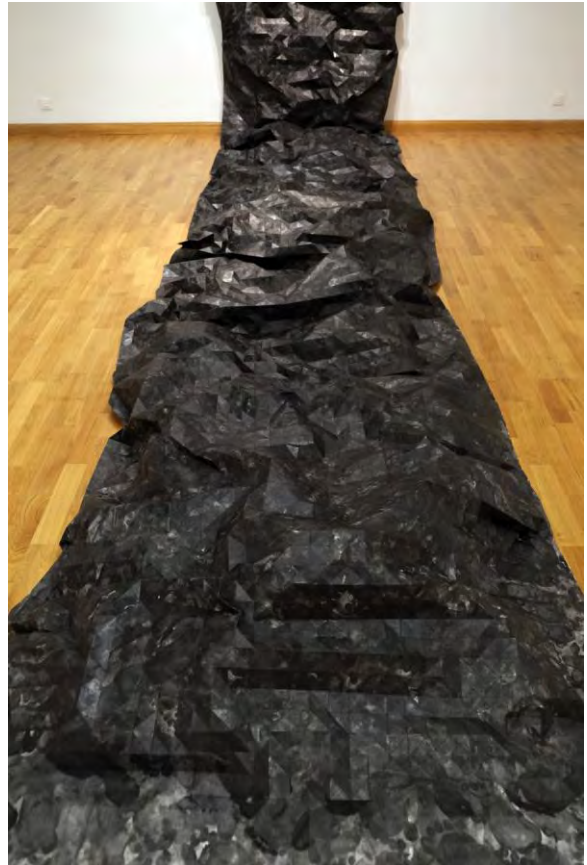


Fig. 3. Catálogo de mineralogía, Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Lorenzo Pastor y Castro, s. f. (Adrián Alemán)

A lo largo de mi investigación, en los fondos del museo hallé otra producción también del autor del trampantojo, Pastor y Castro, pero de muy distinta naturaleza; un catálogo de mineralogía de las Islas Canarias llevado a cabo de forma *amateur* (Fig. 3). En él se describen, con una esmerada caligrafía y adjetivos especialmente gráficos y específicos, más de mil trescientos ejemplares de una colección de minerales actualmente desaparecida. El hecho de no poder comparar las descripciones de las rocas con las mismas, además de la destacada calidad plástica de los textos, me llevó a imaginar dichos minerales como *formas de dibujo*. De ahí que en un primer momento intentara restituir la colección a través de las palabras, reconfigurando los ejemplares desaparecidos mediante un dibujo volumétrico. Terminé, sin embargo, amalgamando en una todas aquellas descripciones y centrándome en las calidades del territorio volcánico más superficial, pensando no ya en los componentes –los minerales–, sino en la particular apariencia del terreno canario. Y es que, como peninsular que soy, considero un aspecto sumamente extraordinario la naturaleza lávica que compone la geografía de Las Canarias. Finalmente, *Sobre el terreno* adquirió la forma de un terreno volcánico oscuro e irregular. Un lugar en el que la verticalidad y la horizontalidad eran susceptibles de tener una apariencia prácticamente idéntica, configurando a su vez los dos planos de un único pliegue (Figs. 4 y 5). Se dibuja un recorrido entre suelo y pared compuesto por los mismos materiales, que invitaba así a transitar verticales y erguir horizontales.



Figs. 4 y 5. *Sobre el terreno*, Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Tania Castellano San Jacinto, 2021. (Tania Castellano San Jacinto)

3. Terreno y paisaje

Al igual que el trampantojo de Pastor y Castro, *Sobre el terreno* aborda la doble dimensión de realidad y representación. Desafiando al observador a situarse en un espacio incierto entre ambas, este trabajo trata simultáneamente las nociones de terreno y paisaje. O más bien se desdobra en dos facetas que tienen que ver, por un lado, con la cuestión del espacio físico y el contacto –y, por ello, con el sentido de realidad– y, por otro, con la representación del lugar como paisaje, que supone la ficción del aspecto de un lugar real y la manifestación de su distancia.



Fig. 6. Elaboración de *Sobre el terreno* en el estudio, Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Tania Castellano San Jacinto, 2021. (Tania Castellano San Jacinto)

Con objeto de conferirle la dimensión de lugar al soporte, se caminó repetidamente cada palmo de los 10 metros de una bobina de papel, impregnando con tinta toda su superficie en varias capas a través de pisadas (Fig. 6). Por lo que se podría decir que es el dibujar (deambulando) lo que confirió al papel su entidad de terreno. Este continuo caminar supone un ejercicio de reconocimiento del soporte, pues, como señala Tim Ingold “moverse es conocer. El caminante conoce al ir avanzando” (2018, p. 79). Es por ello que el papel se vio recorrido en su totalidad mediante múltiples coreografías de movimientos, tanto planificadas como improvisadas, tanto medidas y adaptadas a la geometría de papel como orgánicas y caprichosas. Los diferentes “transitares” fueron depositando capa sobre capa la materia que oscureció el soporte original, procurando no dejar ningún espacio sin cubrir y densificando así una superficie que también habla de esa manera del tiempo inscrito en ella. Acumuladas, las pisadas configuraron un tono negro donde las impresiones individuales se disolvían en una amalgama común (Fig. 7). Una visualización opaca, sin embargo, de tantos paseos que recorrieron ese soporte como lugar. De ahí que el desciframiento de su superficie final demande una necesaria atención, ya que sería el público suficientemente apercebido el que discerniese ciertas siluetas de plantas de pie dentro de la masa oscura. No obstante, una pista sobre su consecución a base de pisadas permanece visible, en uno de sus extremos, donde, las huellas aparecen individualizadas en una estrecha franja todavía blanca (Figs. 1 y 10).



Fig. 7. Elaboración de *Sobre el terreno* en el estudio, Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Tania Castellano San Jacinto, 2021. (Tania Castellano San Jacinto)

En cuanto a su dimensión como paisaje, el dibujo se configuró como tal gracias a la adquisición de volumen por parte del papel, a partir de pliegues. La totalidad del soporte se plegó a mano durante su confección en cuatro direcciones diferentes, creando una trama geométrica, que, sin embargo, contrasta con su textura acumulada y anárquica una vez se instala la obra. Su superficie se eleva y se deprime en la sala de exposición configurando un paisaje rocoso y volcánico; una lengua de lava que se constituye como pared y suelo a la vez. Dentro de tal indefinición, la horizontalidad juega a trepar, mientras que la verticalidad se inclina sobre el público, evocando aquella imposición que supone el relieve montañoso de estas islas para quien las habita. Como resultado, el material plegado y su apariencia de roca resulta ser una especie de escenografía del verdadero lugar aludido, declarando así su evidente

naturaleza de ficción paisajística. Cada vez que *Sobre el terreno* se instale, su apariencia adoptará formas distintas, re-creando otros relieves desde el mismo patrón geométrico, aunque igualmente reconocibles en su conjunto como lengua de lava solidificada. Pretende así, como si se tratara de plegamientos orográficos, actuar según los mismos principios de la naturaleza que emula; partiendo de la misma causa, pero sin definir el efecto final anticipadamente.

Solapadas, las dimensiones de lugar –real, transitado– y de paisaje –ficticio, puesto en escena– ocupan simultáneamente el mismo papel y actúan en conjunto como pliegue: aquella unión conectora de dos planos distintos. Resulta paradójico que, precisamente, dentro del contexto canario, aquellas porciones de terreno áridas, generadas a partir de lava solidificada, se denominen “malpaíses”. Se definen así terrenos volcánicos difíciles de transitar y no aptos para la agricultura. Es decir, terrenos sin lugar. Por lo que, esta apariencia de terreno inhóspito que toma la propuesta, surge en realidad de un trabajo a conciencia por construir mediante la huella una dimensión conocida y familiar que lo distinga de otras superficies de él que permita reconocerlo. Mientras que la noción de malpaís carece precisamente de huella, es la huella la que conforma el territorio que *da lugar* al paisaje de la instalación.

En cuanto a su aspecto performático, las dos etapas que atraviesan su realización –entintado y plegado– entablan relación con su carácter táctil. Precisamente por tratarse de un dibujo volumétrico –derivado de las sensaciones plásticas que las descripciones de los minerales me causaron– alude a la tactilidad de la instalación más allá de la supuesta bidimensionalidad de la imagen dibujística. Sin embargo, la elaboración del trabajo reclama igualmente la importancia del tacto en sus procesos. Por un lado, el continuo contacto de los pies entintados recorriendo el papel lo relaciona con una experiencia más bien lúdica, descubriendo y perfeccionando propiedades de la huella a través de los pasos. Por otro, el plegado manual de una trama tan reducida en relación con las dimensiones totales del papel (4x4 centímetros de cada división en contraste con los 10x1,40 metros de la bobina) estableció su elaboración como un trabajo repetitivo y costoso. El esfuerzo que supuso realizar todos los pliegues planteó un cuerpo a cuerpo dentro del proceso de elaboración: mi propio cuerpo implicado, rodeado por el soporte, y el cuerpo resultante de la obra, deformado a conciencia y transformado de superficie a objeto proteico. Ambos cuerpos sufrimos un maltrato

recíproco y continuo, de donde surgieron las marcas que nos acompañaron durante las largas jornadas de plegado en serie.

4. Complementariedades

Sobre el terreno protagonizaba uno de los espacios de la exposición *De pliegue en pliegue* acompañada por otras dos piezas pertenecientes a los fondos del museo: un catálogo de mineralogía del mismo autor de la acuarela y una selección de planchas de fotograbado de principios de siglo XX. Todas ellas triangulaban un diálogo en la sala, interconectándose desde diferentes planos de sentido.

En un espacio opuesto, al lado de la entrada, se encontraba el catálogo de mineralogía de Lorenzo Pastor y Castro, de donde surgió la idea de *Sobre el terreno*. Accediendo mediante un código QR situado al lado, se posibilitaba visualizar diferentes páginas del interior del cuaderno (Fig. 3)¹⁹, permitiendo así hojear el material virtualmente. En él se leían los adjetivos y expresiones que describen los más de mil trescientos ejemplares, tales como: “mamilada”, “concoedal”, “lineado”, “ladiforme”, “porfiroide”, “variolítico”, “esquistoso”, “tuberoso”, “globuliforme”, “lamellizado”, “escuarniforme”, “recemoso”, “formando confites”, “fibrosa radiada”, “ojoso”, etc. A partir de estas palabras, para la gran mayoría de lectores/as desconocidas, es posible dibujar imaginariamente en base a conjeturas visuales. De tal manera, tanto las conexiones lingüísticas con otros términos similares como la sonoridad de las propias palabras configurarían interpretaciones de diferente índole sensitiva, pero sobre todo, de tipo plástico. A tal efecto, y partiendo de mi propia experiencia con él, el cuaderno se presentaría como un potencial dispositivo de *dibujo sugerido* dentro de un plano imaginario.

¹⁹ Agradezco a Adrián Alemán, su generosidad al cederme las fotografías de las páginas del interior del cuaderno.



Fig. 8. *Sobre el terreno*, Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Tania Castellano San Jacinto, 2021. (Tania Castellano San Jacinto)

El otro elemento que dialogaba con la instalación era una serie de planchas de fotograbado de principios del siglo XX, provenientes de tiradas de prensa de la época y encontradas en los fondos del museo. Entre un variado abanico iconográfico, se seleccionaron cinco de ellas que mostraban localizaciones de las islas en las que aparecía de manifiesto su relieve. Sin embargo, pese a establecer dentro de lo representativo esa conexión con el paisaje montañoso, el aspecto más destacable de las planchas era su oscura superficie degradada. Cubiertas con una película negruzca a razón del paso del tiempo, el tono y las texturas remitían a aquellos paisajes

volcánicos que precisamente representaban. Como si cada matriz se hubiera dejado contagiar por su apariencia –en este caso, del contexto volcánico–, las imágenes fotográficas permanecían entumecidas bajo una contundente pátina negra. Esta serie de planchas, colocadas frente a *Sobre el terreno*, y como prolongación del mismo, aludían igualmente al trampantojo, presentando un doble solapamiento entre realidad y representación. Si bien el envejecimiento de los materiales había derivado en una capa oscura, real y palpable, la representación fotográfica de los paisajes canarios evocaba, por su parte, la naturaleza volcánica de las islas.

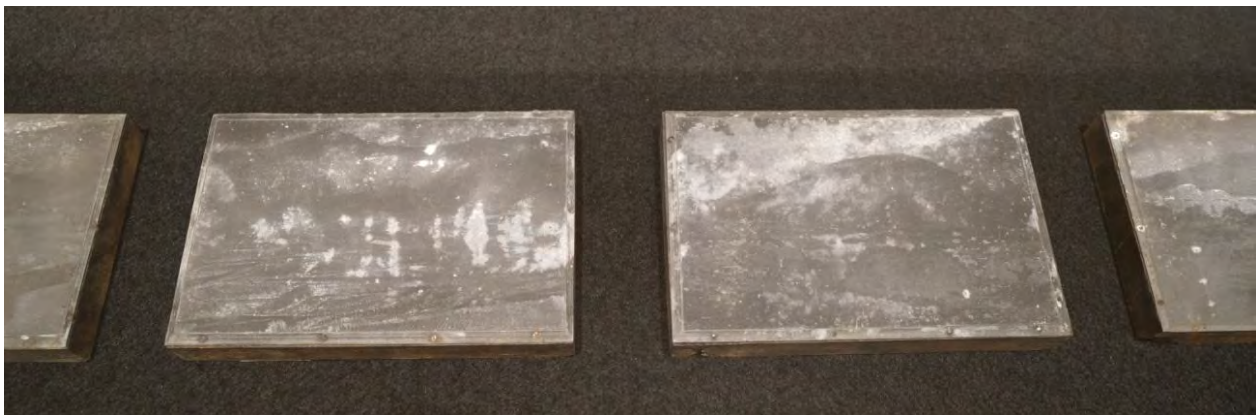


Fig. 9. Planchas de fotograbado, Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.
Colección del museo, anónimo. (Tania Castellano San Jacinto)

El hecho de descontextualizar ciertas piezas halladas en los fondos del museo, como el libro de mineralogía y las planchas de fotograbado, para emplazarlas en la sala de exposición, respondía, por una parte, a la voluntad de mantener en todo momento un diálogo con la institución que me acogía a través de sus obras. De esta forma, y bajo la condición de *ready made*, hice míos los objetos seleccionados –descontextualizándolos y situándolos con otro orden y posición – para que no sólo participaran del espacio ocupado por *Sobre el terreno*, sino con el fin de que completaran el sentido de la propuesta. Por otra parte, la ambigüedad entre las dicotomías abordadas –lo real y la representación, realidad y ficción, etc.– interpretada también en estos objetos –a través de la descripción científica y las configuraciones imaginadas, de la veracidad fotográfica y la materialidad causal–, ampliaron y descentraron mis propios enfoques sobre el

tema. Por lo que, intentar ir más allá de mi propia producción gracias a la inclusión de estas piezas fue sin duda una vía que contribuyó a engarzar con más sentido mi proyecto con el propio museo –punto de partida, lugar de trabajo y espacio de exposición–, pero también me ayudó a *escuchar* lo que la institución tenía que aportar a mi objeto de investigación.

5. Pliegues del lenguaje

El título *Sobre el terreno* apuesta por trasladar desde el contexto de lo lingüístico significaciones pertenecientes al carácter de la obra. Siendo la expresión “sobre el terreno” aquella que define circunstancias, plantea, por un lado, el sitio donde se desarrolla o se debe resolver aquello que se trata. En mi caso, el pliegue entre realidad y representación. Por otro lado, la expresión también equivale a realizar algo sin preparación, de improviso, lo cual tiene que ver con los recorridos de tinta, realizados a base de derivas. Durante la consecución de esta fase del trabajo, la propia experiencia del caminar dictaba en cada momento la descripción del recorrido y, al mismo tiempo, ésta se transformaba en inscripción, gracias a la tinta sobre el papel. Aparte de ello, este mismo carácter improvisado se hallaba igualmente en la instalación de la obra, pues las formas adquiridas por los pliegues se iban formando de una manera totalmente casual, sin patrones establecidos previamente. Un modo similar, en verdad, a lo que ocurre con la configuración arbitraria del terreno lávico.

Volviendo a la expresión “sobre el terreno”, me gustaría diferenciar igualmente otro solapamiento en ella. La preposición “sobre” aludiría también a las dos dimensiones presentes en la propuesta. Entendida como “encima de”, describiría esa primera fase performática en la que la experiencia sucedería *sobre* el papel y plantearía su asunción como terreno, como lugar. En cambio, en su acepción como “acerca de”, daría cuenta de todo lo que se traslada desde mi propia experiencia *sobre* la morfología del relieve canario y los efectos de su paisaje en mi persona. De este modo, la condición de isla, la imposición de la verticalidad y el protagonismo del terreno de naturaleza lávica se plasman en la propuesta como epítome del paisaje canario bajo mi perspectiva particular.



Fig. 10. *Sobre el terreno*, Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Tania Castellano San Jacinto, 2021. (Tania Castellano San Jacinto)

6. Epílogo

Al final de la exposición, también sobre el terreno, se sumó otro pliegue dentro del acontecer cotidiano, pues cuando terminaba la muestra, el volcán de la isla de La Palma comenzó a erupcionar. Las imágenes mediáticas emitidas y las que llegaban por otras vías desde el propio lugar contribuían a hacer más presente la noción de isla a través de la brutalidad con que la naturaleza se manifestaba a esa altura. Fue así cómo el avance de las fajas y la reconfiguración del territorio a partir del recorrido de la lava afectó a la visión previa de *Sobre el terreno* –que para mí constituía una metonimia de la isla volcánica–, activándola de una forma distinta en su relación con esa otra dimensión real.

7. Bibliografía

Baudrillard, J. & Calabrese, O. (2017). *El trompe-l'oeil*, Casimiro.

Castellano, T. (2023). *De pliegue en pliegue*, Organismo autónomo de cultura de Santa Cruz de Tenerife [próxima aparición].

Ingold, T. (2018). *La vida en las líneas*, Universidad Alberto Hurtado.

La Academia y el Museo. Conmemoración de un Centenario 1913-2013 [catálogo] (2013), Organismo Autónomo de Cultura, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.



bellasartes
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

