

Teresa Arozena



[Cas] Sobre el gran aparador del comedor de la vieja casa familiar de mis abuelos recuerdo, de siempre, que pendía un gran paisaje desértico. A mis ojos de niña le resultaba insólito, y no por ello menos familiar. Esta ventana inmóvil que me trasladaba a un trozo de desierto árido y deshabitado se adhirió en mi retina infantil con una naturalidad molecular. De algún modo extraño, yo ya conocía aquel lugar, participe de una especie herencia filogenética. Había estado allí, era parte de ello. Albergaba en mí, sin saber cómo, esa memoria ancestral de orografía volcánica, tan peculiar, tan isleña. Fijada por completo en aquel juego adulto de mundos entrelazados, no hacía otra cosa que entregarme al plegamiento de los espacios que proponía la extraña máquina burguesa aparador-desierto volcánico.

Los espacios, los paisajes, son *res intensa*, campos de fuerza encarnados: escriben sobre nosotros, y se inscriben en nosotros. Nadie como Foucault para dar cuenta de los afectos y las potencias inscritos en los cuerpos a través de cada uno de los dispositivos espaciales de cualquier sociedad. Aquel cuadro de Martín González colgaba *inocente* en el espacio de

representación familiar contenía y cifraba una vasta red de códigos culturales que, sin comprenderlos, me traspasaban filtrándose con naturalidad en mi ADN. «Como el dinero, el paisaje es un jeroglífico social –dirá Mitchell– que oculta la base real de su valor. Lo hace naturalizando sus convenciones y convencionalizando su naturaleza».¹

En la encrucijada de aquel jeroglífico, lo que sí experienciaba ya claramente la niña, al menos en un grado primario y afectivo, casi epidérmico, es que allí se sellaba una gran disyunción, a saber, la de la Interioridad frente a la Exterioridad. Toda una máquina semiótica que generaba un efecto palco desde el que observar un *tiempo originario*. En la olorosa sala de suelos de teja alfombrados de la casa solariega y algo destartalada del valle de La Orotava, construida en el siglo XVI y reformada a final del XIX con capital traído de Cuba, sobre la pared con paisaje que se elevaba hacia los artesonados cubiertos por teja inglesa, parecían agolparse las «dos lenguas», las «dos historias» a las que apela J. L. Pardo en su comentario sobre la novela *Lento regreso*, de Peter Handke;² la historia de los espacios

Teresa Arozena



[Eng] I still remember the large desert landscape hanging on the wall above the big sideboard in my grandparents' dining room. As a little girl it seemed extraordinary to me and yet, for all that, completely familiar. This static window that transported me to an arid uninhabited desert stuck to my childish eyes with molecular naturalness. In a strange way, I already knew that place, as if the result of some kind of phylogenetic legacy. I had been there, I was part of it. Without knowing how, I possessed a very personal, very islander ancestral memory of volcanic orography. Completely absorbed within that adult play of entwined worlds, I simply surrendered to this fold of spaces proposed in the strange bourgeois coupling of sideboard and volcanic desert.

Spaces, landscapes, are *res intensa*, embodied forcefields: they are written on us and are inscribed within us. No one better than Foucault to give an account of the affects and the forces inscribed in and on bodies through each one of the spatial mechanisms of a given society. That painting by Martín González hanging innocently in the space of family representation contained and encrypted a vast network of

cultural codes that, even without understanding them, were passed down to me, matter-of-factly infiltrating my DNA. As Mitchell says, “like money, landscape is a social hieroglyphic that conceals the actual basis of its value. It does so by naturalizing its conventions and conventionalizing its nature.”¹

At the intersection of that hieroglyphic, what the little girl clearly did experience, at least to a primary and affective, almost epidermic degree, is that it was the place where a great disjunction was sealed, which is to say, that of Interiority opposed to Exteriority. A thoroughly semiotic device that created the effect of a balcony from which one could look down upon an *original time*. In that scented room with a rug-covered Canarian pinewood floor in the ancestral and somewhat dilapidated home in the La Orotava valley, built in the sixteenth century and refurbished in the late-nineteenth century with capital brought back from Cuba, on the wall with the landscape that rose to the coffered ceiling covered with English tiles, the “two tongues”, the “two stories” which J.L. Pardo spoke of in his comment on Peter Handke’s novel *Slow Homecoming*,² seemed to

1 Mitchell, W.J.T. (1994), «Imperial Landscape», *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.

2 Pardo Torio, J.L. (1988), «Sobre los espacios o la ciencia inédita de Valentín Sorger», *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*. Año 9, n.º 48.

1 Mitchell, W.J.T. (1994), “Imperial Landscape”, *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.

2 Pardo Torio, J.L. (1988), “Sobre los espacios o la ciencia inédita de Valentín Sorger”, *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*. Year 9, no. 48.

extemporáneos, que se expresan con el lenguaje de las formaciones terráqueas –una lengua de la Tierra que es testigo de las eras y fuerzas morfogenéticas–, y la otra, que es la escritura de los sucesos humanos en el mundo histórico.

El archivo fotográfico del pintor Martín González (1905-1988) permite en primer lugar observar esta enorme disyunción que viene a cifrar uno de los grandes mitos y preocupaciones del pensamiento occidental sobre los asuntos del espacio y el tiempo, sobre el problema del paisaje. Y en segundo lugar también posibilita aproximarnos desde una perspectiva antropológica a un particular periodo sociohistórico en las islas Canarias, marcado por la dictadura, así como por una profunda y larga herencia colonial, en la que las prácticas paisajísticas se subsumen en los dispositivos de representación del poder.³

Para esta tarea ha sido prescriptivo partir del marco de la *crítica del paisaje*, surgida desde los Estudios visuales a finales del siglo pasado, ya que vino a señalar el momento clave en que este pasó a ser el foco de una vigilancia histórica, política y estética de la violencia escrita sobre la Tierra. Entendimos entonces que las fuerzas expansionistas del capital y su proyecto de colonización del mundo dejaban una huella rastreable de daño y negatividad moral, ideológica y política, que debía ser visibilizada y comprendida. Esta misma crítica evidenció al propio paisaje como el medio por el cual esta violencia y este daño resultaron sistemáticamente velados y naturalizados. Fue W. J. T. Mitchell quien propuso cambiar el término *paisaje* de nombre a verbo. Pasó de pensarla como un objeto, es decir, una *imagen*

cosificada para ser vista, o bien como un *texto* para ser *leído*, a entenderlo como un proceso, aquel por el cual se forman las subjetividades e identidades sociales. El paisaje es comprendido entonces como un medio de expresión cultural mucho antes que como un género de las Bellas Artes, ya que todo paisaje es artificio desde el momento de su contemplación, mucho antes de que se vuelva materia de representación pictórica.

La potencia que ha arrojado el trabajo con el archivo ha sido la de propiciar una posible deriva del encaje semiótico de la reconocida y sugestiva colección de paisajes del autor. Sus áridos panoramas y horizontes caliginosos desempeñaron un papel clave dentro del imaginario de la burguesía canaria del periodo sociohistórico marcado por la dictadura. Los óleos del pintor no solo decoraron las viviendas de la burguesía canaria del segundo tercio del siglo XX, como fue la casa de mis abuelos; también sus pinturas recubrieron las paredes de centros de representación del poder como el Casino de Santa Cruz, el Hotel Mencey o la basílica de la Candelaria. La investigación del artista canario Adrián Alemán⁴ visibiliza precisamente estas tensiones desde el paisaje, este jeroglífico social. Desde la desobediencia epistémica traza sutiles entramados de relaciones que impugnan la violencia inherente a un objeto cuya naturaleza convencionalizamos y cuyas convenciones habitualmente naturalizamos. No debemos olvidar la esencia visual/pictórica de la modernidad occidental, ni tampoco pasar por alto que el discurso del paisaje dentro de la pintura funciona como mito y medio crucial para enrolar la *Naturaleza* en la legitimación de la Modernidad a través de una búsqueda sagrada de *Pureza*.

crowd together; the story of extemporaneous spaces, expressed in the language of land formations—a tongue of land which is witness to morphogenetic forces and eras—and the other which is the writing of human events in the historical world.

The photographic archive of the painter Martín González (1905-1988) allows us first of all to observe this vast disjunction that encodes one of the great myths and concerns of Western philosophy on the issue of space and time, on the problem of landscape. And, secondly, it also enables us to engage, from an anthropological perspective, with a particular sociohistorical period in the Canary Islands, marked by the dictatorship as well as by a profound and long-lasting colonial legacy, in which landscape practices were subsumed in the mechanisms of the representation of power.³

With this task in mind, it was prescriptive to start out from the framework of the *critique of landscape* that arose within Visual Studies in the late-twentieth century, since it pinpointed the key moment in which it became the focus of a historical, political and aesthetical surveillance of violence written on the Earth. It explained to us how capital's expansionist forces and its project to colonize the world had left a traceable print of damage and of moral, ideological and political negativity that had to be made visible and understood. This same critique evinced the landscape itself as the medium through which this violence and this damage are systematically veiled and naturalized. It was W. J. T. Mitchell who proposed changing the term *landscape* from a noun to a verb. He went from thinking of it as an object,

in other words, a reified *image* to be seen, or as a *text* to be *read*, to understanding it as a process, one in which subjectivities and social identities are formed. Accordingly, landscape is understood as a cultural means of expression long before a genre within the Fine Arts, given that every landscape is an artifice from the moment when it is contemplated, long before it becomes the subject matter of painterly representation.

The potential opened up by working with archives has advanced a possible future for the semiotic appreciation of the artist's renowned and evocative collection of landscapes. His arid panoramas and hazy horizons played a key role within the imaginary of the Canarian bourgeoisie in the sociohistorical period marked by the dictatorship. The artist's oil paintings not only decorated the homes of the Canarian bourgeoisie in the second third of the twentieth century, as was the case of my grandparents' house; his paintings also covered the walls of places that represented power, like the casino in Santa Cruz, the Mencey Hotel or the La Candelaria basilica. The research undertaken by the Canarian artist Adrián Alemán⁴ precisely foregrounds these tensions from the landscape, that social hieroglyph. From a position of epistemic disobedience he outlines subtle networks of relations that contest the violence inherent to an object whose nature we conventionalize and whose conventions we generally naturalize. We should not overlook the visual/painterly essence of Western modernism, nor should we ignore the fact that the discourse of landscape within painting functions as myth and a critical medium to enlist Nature in the legitimisation of Modernism through a sacred quest for Purity.



3 Esta idea se despliega en forma de ensayo visual y textual en Alemán, A. (2023), «Apariencias de lo invisible», *Turista de interior. Revista de procesos de isla*, vol. 9. Derivas Remontadas. Santa Cruz de Tenerife: Solar Acción Cultural.

4 Alemán, A. (2021), «La imagen señuelo. Lineamientos del paisaje», en *El sauce ve de cabeza la imagen de la garza*. Santa Cruz de Tenerife: TEA, Tenerife Espacio de las Artes.

3 This idea is expounded in the form of a visual and textual essay in Alemán, A. (2023), "Apariencias de lo invisible", *Turista de interior. Revista de procesos de isla*, vol. 9. Derivas Remontadas. Santa Cruz de Tenerife: Solar Acción Cultural.

4 Alemán, A. (2021), "La imagen señuelo. Lineamientos del paisaje", in *El sauce ve de cabeza la imagen de la garza*. Santa Cruz de Tenerife: TEA, Tenerife Espacio de las Artes.





En las islas Canarias esta operación adquiere su propia complejidad y sus formaciones específicas dada la colonialidad histórica del archipiélago en una periferia de articulación tricontinental Europa-África-América.

Así, entender el paisaje como artificio y como medio, en un sentido puramente material, supone asimilarlo al lenguaje, o la pintura, y comprender que por sí mismo posee un cuerpo de formas simbólicas susceptibles de ser invocadas y reformuladas, insertándose en una tradición de significación y comunicación cultural que expresa significados y valores. Resulta desde aquí todo un desafío asumir una aproximación a ese rastro de sombras y luces sobre haluros de plata que dejó el pintor Martín González en forma de un archivo fotográfico indisolublemente ligado a una práctica intensiva del paisaje. Para ello, trabajando desde un plano icónico a partir de las imágenes, he tratado de construir una suerte de atlas visual, haciendo una selección y una secuenciación en la que se potencian los plegamientos, los entrecruzamientos de distintos tiempos y espacios que se dan desde el encuentro de un proceso creativo con un proceso existencial.

Con apenas dieciocho años, en 1923, Manuel Martín González se sumó a la diáspora canaria que desde el siglo XIX y con especial intensidad en el primer tercio del siglo XX emigró a Cuba. Y si bien sus habilidades con la imagen técnica, aprendidas en Tenerife –la litografía, el grabado al aguafuerte o la estampación–, le hicieron prosperar en la isla antillana primero como dibujante publicitario para revistas y periódicos locales, después como empleado en la principal empresa litográfica en una Habana pujante, y finalmente como artista independiente con cierto

reconocimiento, a pesar de todo ello, tal y como relata Crespo de las Casas⁵, la pulsión anhelante de su paisaje originario le obsesionará hasta tal punto que no le permitirá quedarse al otro lado del océano. El magnetismo del terruño isleño, unido a la proclamación de la Segunda República española y sus aires de renovación, hicieron volver al pintor.

En enero de 1932, tras diez años de ausencia de las islas, Martín González emprende su largo viaje de regreso a Canarias desde La Habana, acompañado de Pilar Ramón Mesa, la que aún no hacia un mes se había convertido en su esposa. El enorme cambio vital supuso para ella un gran shock. De La Habana a la vieja casa heredada de los abuelos en Guía de Isora. La vegetación tropical y el suave clima caribeño se metamorfosaron en una vida dura de escuetos paisajes de barrancos de pumita y basalto, cardones y tuneras. Este era el paisaje de Martín González. Su cometido atávico. Donde creció el niño y donde de adulto fraguó su figura romántica de «ermita del sur», dando así curso a una obsesión primigenia que es profundamente moderna. Caminar en soledad los montes y observar los caprichos de la luz solar sobre las piedras, entre los brotes de las retamas, encontrándose con las formas originales de la Naturaleza:

Pico Viejo, Las Cañadas, el acantilado de Los Gigantes. Describir, con la mano, el silencio originario del paisaje, «vuelta, regreso al espacio; sí, pero a un espacio que, aunque lleva largo tiempo habitádonos, jamás hemos poblado», dirá Pardo comentando el *Lento regreso*, de Peter Handke, esa historia paralela a la nuestra en la que el protagonista se exilia a la remota Alaska para completar una investigación geológica sobre las formas ancestrales de la Tierra; «No es el fin del tiempo, sino el encuentro con aquello que da tiempo y da ser».⁶

In the Canary Islands this operation accrues its own individual complexity and its specific formations in light of the historical coloniality of the archipelago on the periphery of the tricontinental articulation of Europe-Africa-America.

And so, understanding landscape as artifice and as medium, in a purely material sense, entails assimilating it to language, or painting, and comprehending that in itself it possesses a body of symbolic forms capable of being cited and reformulated, inserting itself within a tradition of cultural communication and signification that expresses meanings and values. From here, it is a true challenge to engage with this trace of shadows and lights on silver halide left by the painter Martín González in the form of a photographic archive inextricably bound to an intensive landscape practice. To this end, working on an iconic level based on these images, I have endeavoured to construct a kind of visual atlas, making a selection and a sequencing that underscores the folds, the intersections of different times and spaces that take place in the encounter between a creative process and an existential process.

At the early age of eighteen, in 1923, Manuel Martín González became yet another member of the Canarian diaspora which, ever since the nineteenth century, and with particular intensity in the first third of the twentieth century, emigrated to Cuba. And while his skills with the technical image, gleaned in Tenerife—lithography, etching and printing—helped him to prosper in Cuba, first as an advertising artist for local newspapers and magazines, and then as a worker in the main lithography company in the then thriving city of Havana, and finally as a freelance artist in his own right with a certain reputation, as Crespo de las

Casas tells us,⁵ he nevertheless yearned for the landscape of his homeland, obsessed to the point that he was unable to stay any longer on the other side of the ocean. The magnetic attraction to his home island, coupled with the proclamation of the Second Republic in Spain and its airs of changes, encouraged the painter to return.

In January 1932, after being away from the Canary Islands for ten years, Martín González set out on his slow homecoming to the Canaries from Havana, accompanied by Pilar Ramón Mesa, his wife of less than one month. The huge life change proved a great shock for her. From Havana to the old house inherited from his grandparents in Guía de Isora. The tropical vegetation and mild Caribbean climate was exchanged for a harsh abrupt landscape of gorges and ravines of pumice and basalt, cacti and prickly pears. This was Martín González's landscape. His atavistic mission. Where he grew up as a child and as an adult forged his romantic figure as a "hermit from the south", effectively channelling a primal obsession which is profoundly modern. Hiking alone in the mountains and observing the whimsical play of sunlight on the rocks, among the brush and shrubs, coming across the original forms of Nature: Pico Viejo, Las Cañadas, the Los Gigantes cliffs. To describe, with his hands, the primal silence of the landscape, "back again, a return to space; undeniably, but to a space that, though we have been living there a long time, we have never inhabited," Pardo said in his aforementioned comment on Handke's *Slow Homecoming*, a story running parallel to ours in which the protagonist seeks exile in remote Alaska to complete a geological study on the ancestral forms of the Earth; "it is not the end of time, but the encounter with what engenders time and engenders being."⁶

5 Crespo de las Casas, C.N. (1980), *El paisajista canario M. Martín González*. Aula de Cultura de Tenerife.

6 Pardo Torio, J.L. (1988), «Sobre Los Espacios o la ciencia inédita de Valentín Sorger», *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*. Año 9, n.º 48.

5 Crespo de las Casas, C.N. (1980), *El paisajista canario M. Martín González*. Aula de Cultura de Tenerife.

6 Pardo Torio, J.L. (1988), «Sobre Los Espacios o la ciencia inédita de Valentín Sorger», *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*. Year 9, no. 48.



Martín González desarrolla una peculiar manera de vivenciar la orografía volcánica. De ella emerge, de forma natural, cierto *modus operandi* en el que pintura y fotografía se retroalimentan. Su archivo fotográfico revela además con nitidez un hecho que se encuentra en la raíz de la historia misma de la representación: la imbricación radical de lo fotográfico y lo pictórico. Será, asimismo, especialmente a través del paisaje como se vincularán históricamente ambos medios. Observando esta fluidez procedimental entre medios puede afirmarse que el autor pinta como trabajan los fotógrafos, esto es, para *salvar las cosas*. Para poner las cosas a salvo del tiempo. Y lo que se salva no es la mera superficialidad de unas impresiones, sino que salva *lo sentido*. Lo sentido de esos espacios inaprehensibles, que nunca hemos poblado, pero también lo sentido de esos otros espacios que sabemos que están *a punto de desaparecer* en las rápidas aguas del tiempo histórico y sus mutaciones.

Cómo hacer sensible lo sentido, cómo pintar la afección, la intensidad, la fuerza, el acontecimiento del espacio. Esta es la pregunta que parece resonar y que nos fascina en sus cuadros. En su archivo encontramos numerosas vistas fotográficas que son transferidas posteriormente a pinturas al óleo, para luego refotografiarlas a su vez, en ocasiones ya enmarcadas, y devolverlas a su primera condición fotográfica. Se trata de un natural proceso transmedia, donde el paisaje, que, como hemos visto, es ya un medio cargado de su propia semiosis desde el momento de la mirada, se encarna cual avatar en el cuerpo de los otros medios, la fotografía, la pintura y finalmente en un nuevo cuerpo fotográfico. Este último cuerpo del paisaje ya no se genera en el exterior,

del natural. Ya no es directo. Se trata de la máquina retórica interior-exterior, un cuadro dentro del cuadro. A veces dentro de su casa, otras en la propia sala de exposiciones, otras con retrato interpuesto y el paisaje al fondo a modo de Gioconda revisitada.

Especialmente en estas fotografías finales de sus lienzos, en blanco y negro, en las que el cromatismo queda fuera de la ecuación, toda convención pintoresca parece haber sido neutralizada. Desde la fuerza sintética del trabajo pictórico del claroscuro que propicia una aproximación casi abstracta a las formas, puede sentirse una suerte de reverencia silenciosa que nos remite a una búsqueda pertinaz de un lenguaje extemporáneo e inhumano de la Tierra. El tiempo originario es estacional, vuelve y se repite. Martín González atrapa una y otra vez este latido. A través del gesto mudo de una mano que dibuja o que encuadra el espacio, fija esta gran resonancia rítmica y cíclica, como quien registra el aliento del mar en las olas.

Sistématicamente fagocitada por la matriz colonial del poder, esta experiencia será convertida en otro bien o materia prima dotándola de un valor simbólico que desplaza esa primera y sugestiva conexión humano-no humano hacia una exclusiva esfera de autorrepresentación y supremacía.

Pintar y fotografiar lo sentido, poner a salvo del curso del tiempo, de los sucesos: también estos registros fotográficos finales de sus pinturas constituyen memoria de sus amados cuadros, que fotografía antes de ser vendidos y de que su significado sea derivado, antes de perderlos para siempre. Del mismo modo funcionan las otras fotografías de su archivo que no son paisaje, las que representan y guardan a sus seres queridos.

Martín González had a curious way of experiencing the volcanic orography. In a natural way it gave rise to a kind of *modus operandi* in which painting and photography fed off one another. In addition, his photographic archive clearly reveals something that is at the very root of the history of representation itself: the radical interweaving of photography and painting. It would also be particularly through landscape that both mediums are historically linked. Observing this procedural fluidity between the two mediums, one can safely affirm that the artist painted in the fashion of photographers, which is to say, trying to *save things*. Safeguarding things from the passing of time. And what he saves is not the mere superficiality of impressions, rather he saves the *meaning*. The meaning of these ungraspable places that we have never inhabited, but also the meaning of those other places that we know are *about to vanish*, swept away in the rapids of historical time and its mutations.

Yet, how to make the meaning sentient, how to paint affection, intensity, force, the event of space. This is the question that seems to resonate in his paintings, the question that intrigues us. In his archive we can find numerous photographic views which are later transferred to oil paintings, only to be later re-photographed, sometimes framed, thus returning them to their primary condition as photograph. It is a natural transmedia process in which landscape, which, as we have seen, is now a medium charged with its own semiosis from the moment of the gaze, can embody any avatar in the body of other mediums, photography, painting and finally in a new photographic body. This final body of landscape is no longer generated outside, in nature. It is not

living. It is more a case of a rhetorical interior-exterior device, a picture within a picture. Sometimes at home, other times in the exhibition hall itself, and yet others times with a portrait overlaid and the landscape in the background like a revisited Gioconda.

Especially in these final photographs of his canvas paintings, in black and white, in which colour is eliminated from the equation, all painterly convention appears to be neutralized. From the synthetic force of the chiaroscuro painting that engenders a quasi-abstract approximation to the forms, one can sense a kind of silent reverence that speaks to us of a quest for an extemporaneous and nonhuman language of the Earth. Primal time is cyclical, it returns and is repeated. Time and again Martín González captures this throbbing beat. Through the mute gesture of a hand that draws or that frames the space, he records this great rhythm and cyclical resonance, like someone trapping the breathing of the sea in the waves. Systematically overwhelmed by the colonial matrix of power, this experience will be transformed into another commodity or raw material, bestowing it with a symbolic value that displaces the first and suggestive human-nonhuman connection towards an exclusive sphere of self-representation and supremacy.

Painting and photographing the sentient, safeguarding it from the passing of time, from the course of events: these final photographic records of his paintings also constitute part of the memory of his beloved pictures, which he photographed before selling them, and the source of their meaning, before being lost to him forever. The other photos in his archive which are not



Hallamos en ellas el tesoro de unos rostros que son profundamente geográficos, cuerpos que encarnan el paisaje, y que también, materializando esta disyunción, rezuman aquellas *dos historias*.

Inmersos en los vientos del difícil y violento tiempo histórico de la dictadura, saturado de sucesos cuyos efectos aún nos atraviesan y conforman, estos remotos habitantes de un sur de Tenerife de las décadas de los años treinta, cuarenta y cincuenta se muestran también profundamente traspasados por esa otra lengua silenciosa e inhumana de la Tierra, que habita secretamente en sus sensibilidades y construye sus hábitats.

Al construir la secuencia de imágenes, la tarea principal ha sido en primer lugar la de poner en evidencia este particular circuito gráfico transmediático que presenta el entramado de un planteamiento vital y creativo, aportando un nuevo matiz de sentido a una imposible lectura autónoma y estática de su proyecto pictórico. Abordé este ensamblaje como un juego de puertas de entrada y salida. Utilizando la máquina burguesa aparador-pintura que había encontrado en mi infancia: plegamiento de los espacios, que saltan entre aquellas *dos historias*, la geográfica, que habla,

muda, de las intensidades y las fuerzas elementales más allá de todo pensamiento subjetivo y concatenado, de toda duración; y la humana, cifrada en el curso de un acontecer.

Desde nuestro presente, este complejo momento histórico decolonial y postmoderno, la construcción de estas secuencias fotográficas me permitió establecer la distancia epistémica necesaria para crear nuevas relaciones, un nuevo reencuadre que nos abra la posibilidad de efectuar lo que podríamos llamar, tal vez, una *restitución molecular*. Aquel rincón del aparador guardaba una historia hecha jirones, la que siempre nos hemos de encontrar como herederos de la modernidad. La niña no era capaz de aprehender en toda su densidad aquella máquina semiótica que sabía parte de ella. Tan solo las potencias imaginantes, el viaje –¿maravilloso?– que atraviesa los espejos –¿qué imagen no es un espejo?– y que re-conoce estos mundos interconectados, nos permiten urdir las fuerzas que nos explican quiénes somos. Intensidades y afectos que definen, sí, una biografía –la existencia del pintor–, pero que también se inscriben en el cuerpo colectivo de varias generaciones de isleños.

landscapes, depicting and saving his loved ones, also function in a similar manner. We can find in them a treasure trove with traces that are profoundly geographical, bodies that embody the landscape, and that also, in materializing this disjunction, exude those two stories. Caught up in the winds of the fraught and violent historical time of the dictatorship, replete with events whose effects are still being felt and still shape us, those remote inhabitants of the south of Tenerife in the 1930s, 40s and 50s are also seen to be profoundly affected by that other silent nonhuman language of the Earth, which secretly dwells in their sensibilities and constructs their habitats.

In constructing the sequence of images, the main task was first of all to evince this particular transmedia graphic circuit that presents the framework of a vital and creative proposition, affording a new nuance of meaning to an impossible autonomous and static reading of his painterly project. I addressed this assemblage like a game of entry and exit gates. Using the bourgeois sideboard-painting coupling that I had found in my childhood: a fold of spaces, that leaped between those two stories: the geographical, which silently

speaks of intensities and elementary forces beyond all subjective strung-together thinking, beyond all duration; and the human, encoded during the course of becoming.

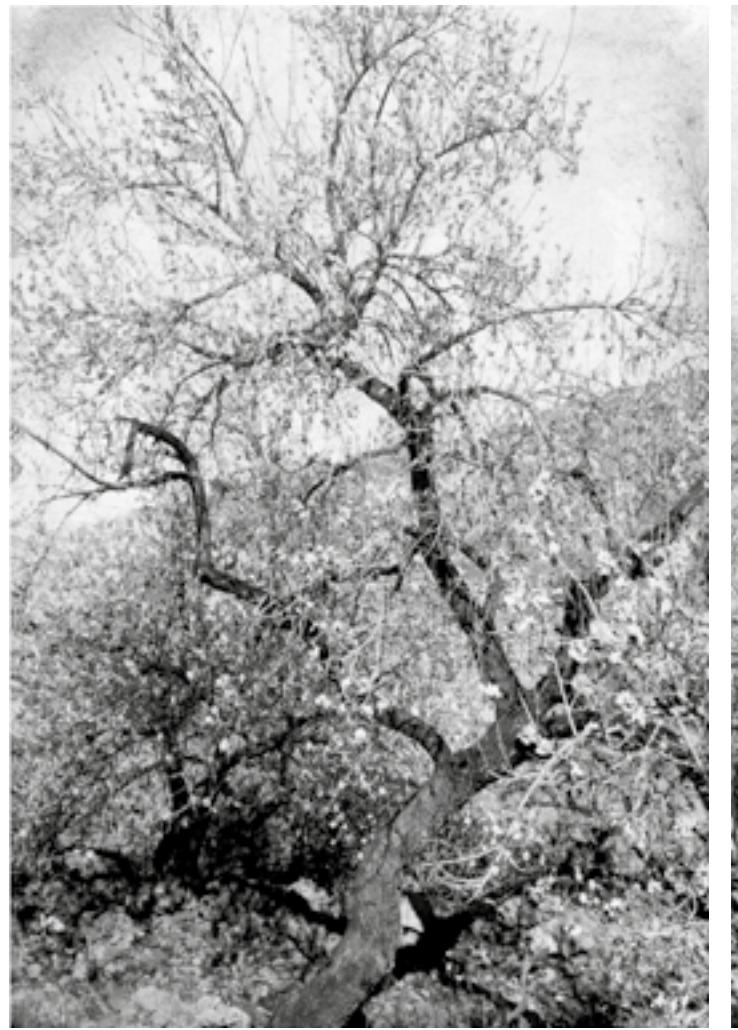
From our present, this complex historical decolonial and postmodern moment, the construction of these photographic sequences allows me to take the necessary epistemic distance in order to create new relationships, a new reframing that opens up the possibility of enacting what we could perhaps call a *molecular restitution*. That corner with the sideboard conserved a history in tatters, what we, as the heirs of modernism, have always to find. The little girl was unable to apprehend in all its density that semiotic machine which she knew was part of her. Only through our imaging power, the (wonderful?) crossing through the mirror—after all, what image is not a mirror?—and re-cognizing those interconnected worlds, will we be able to map out the forces that will help us explain who we are. Intensities and affects that, of course, define a biography—the existence of the painter—but which are also inscribed in the collective body of several generations of islanders.







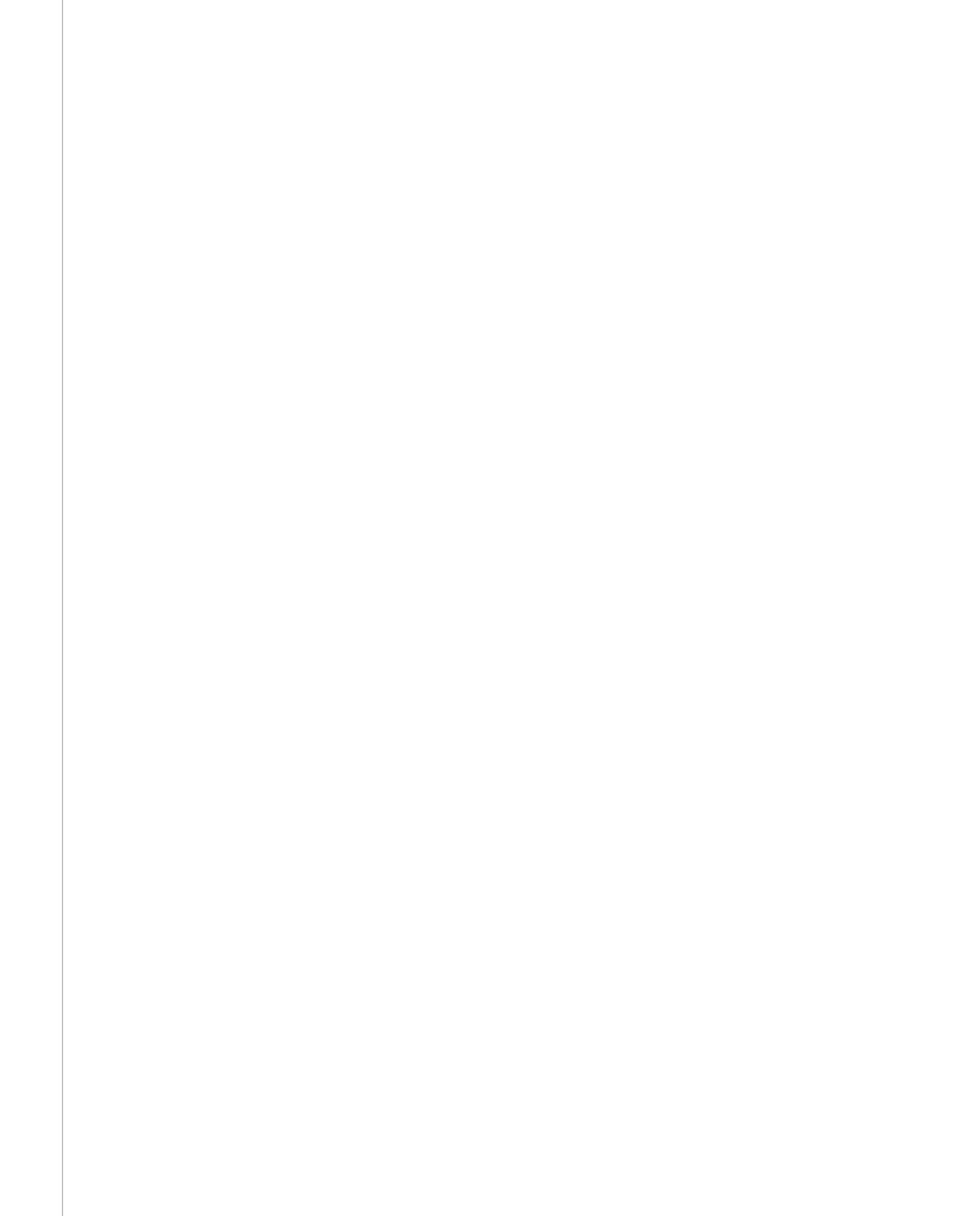
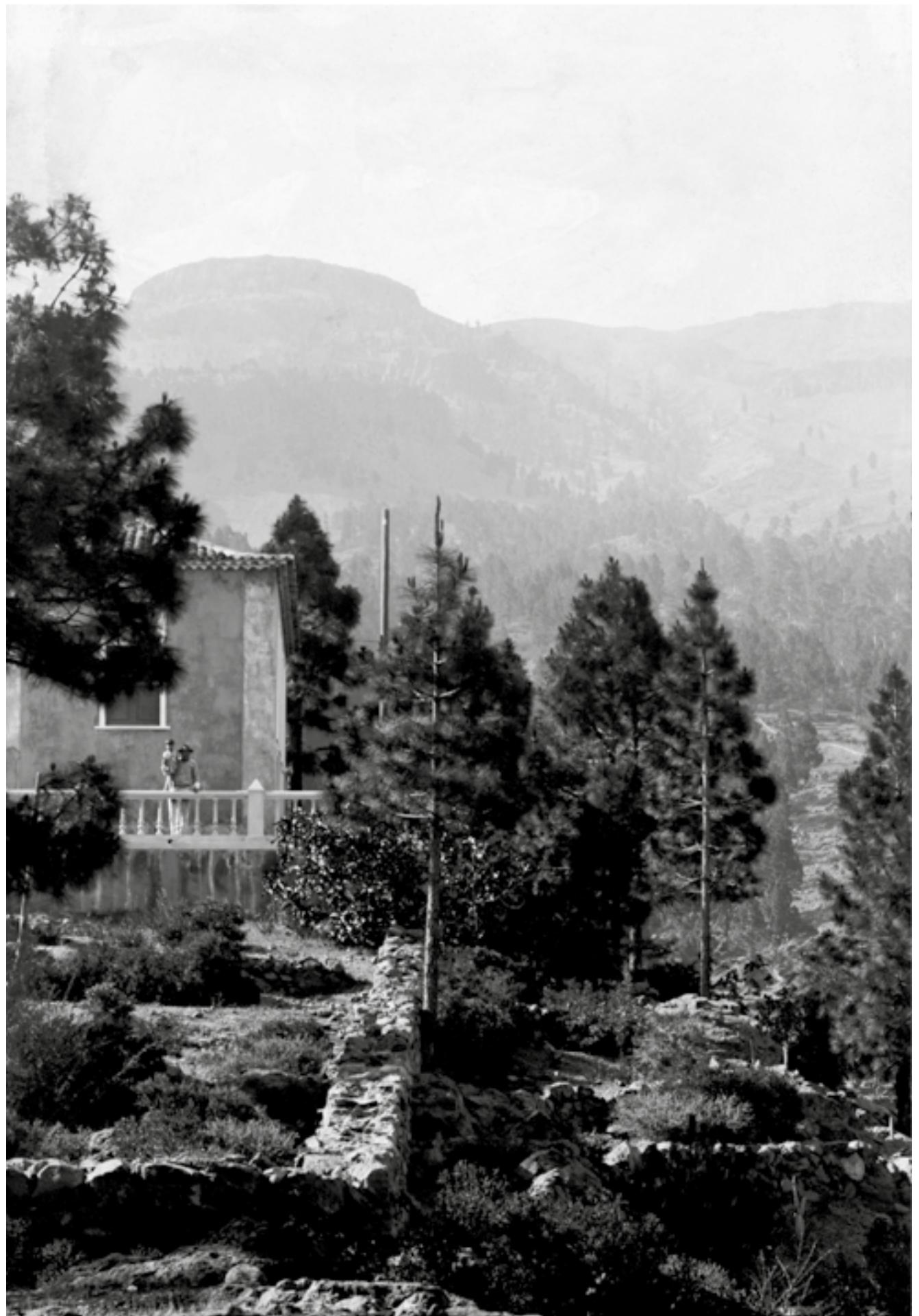




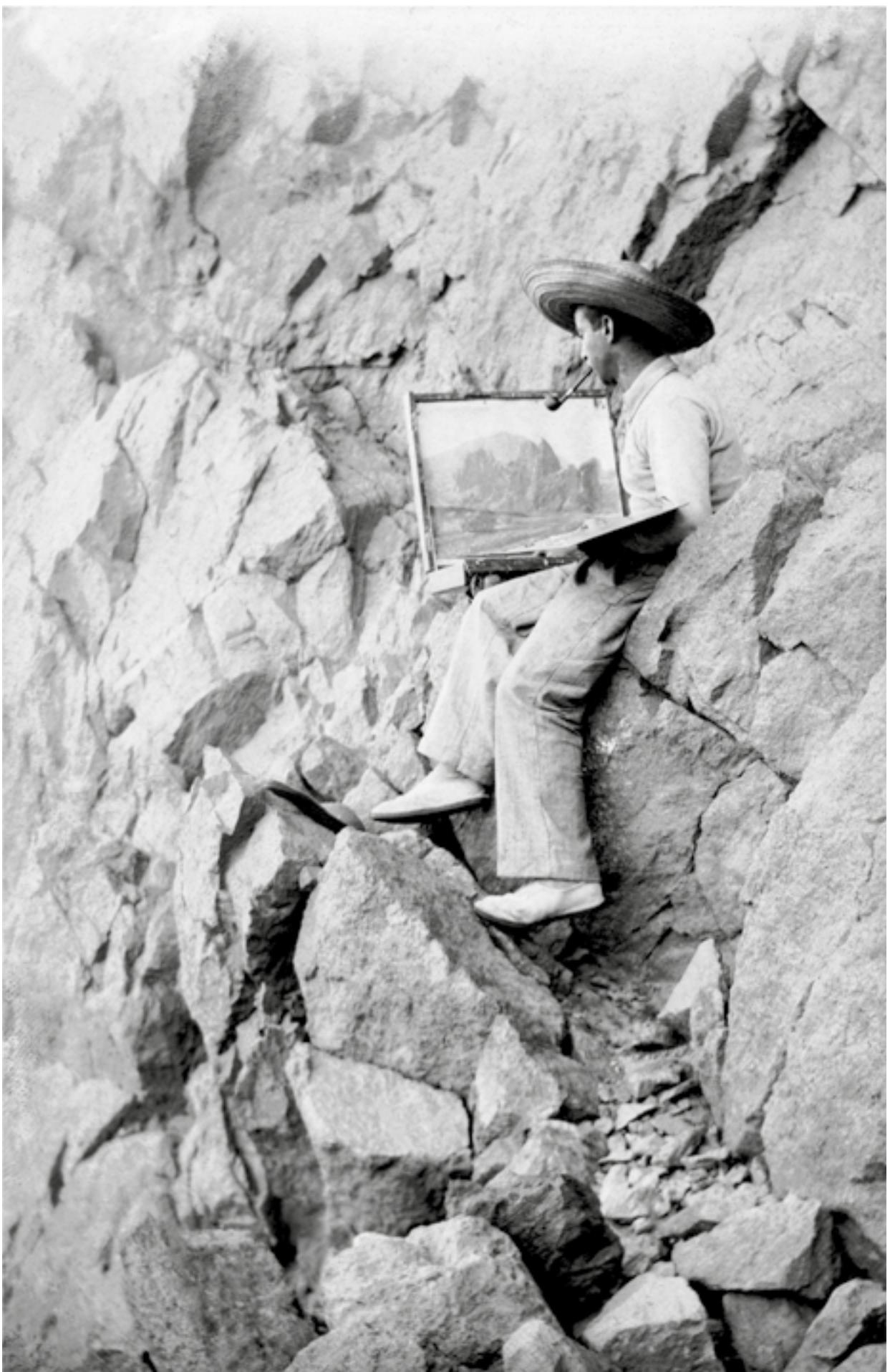






































































































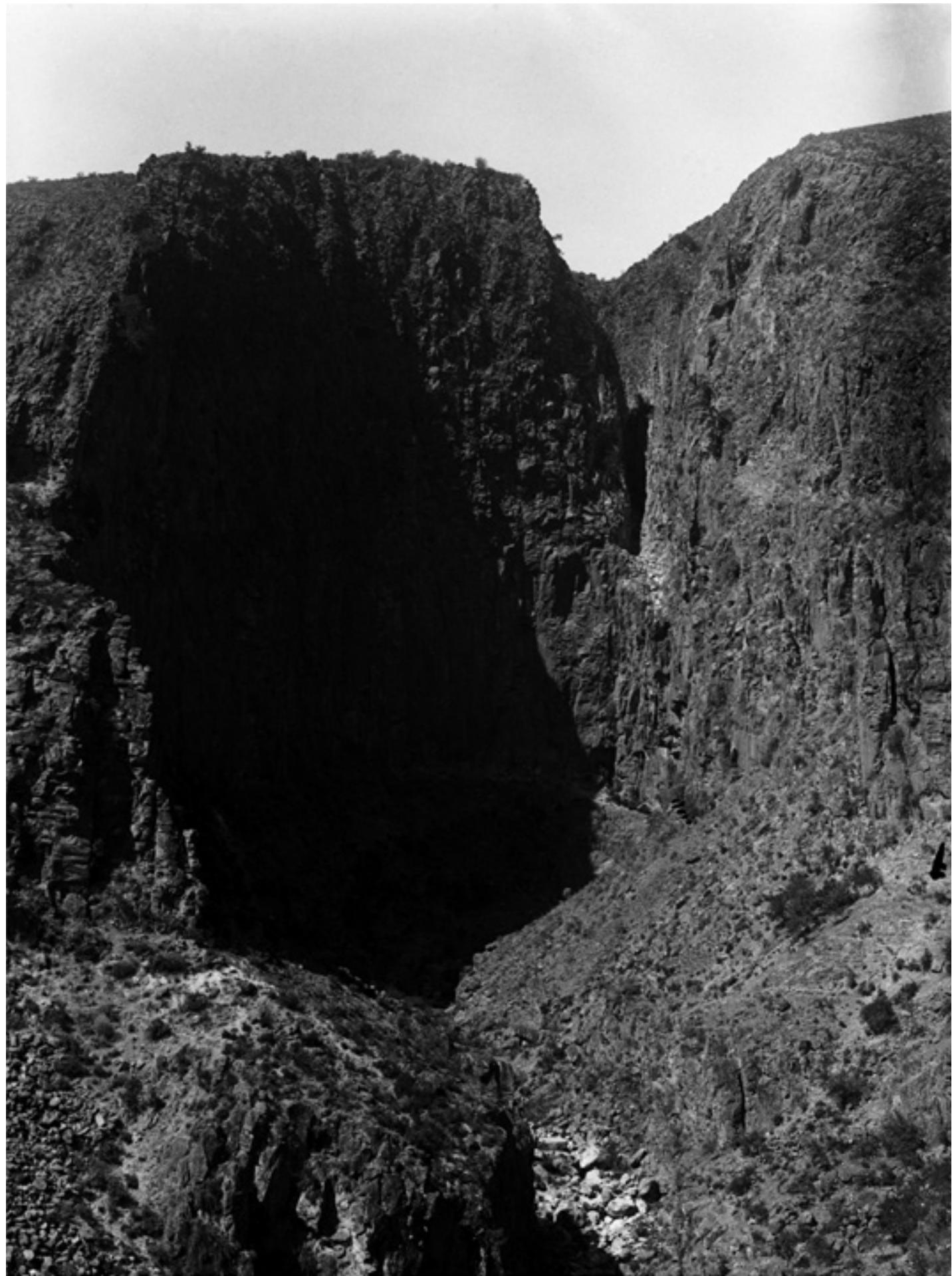
[Cas] Esta publicación recoge en gran parte la secuencia de fotografías que conformó la exposición «Habitar la Tierra. Una aproximación al archivo fotográfico de M. Martín González», comisariada por Teresa Arozena dentro del marco de la XVII Bienal internacional de FOTONOVIEMBRE 23. La muestra tuvo lugar en el Centro Cultural San Isidro, en Granadilla, Tenerife del 3 de noviembre al 1 de diciembre de 2023.

Este ejemplar forma parte de una línea de trabajos con los archivos y memoria visual del Centro de Fotografía Isla de Tenerife como parte de TEA-Tenerife Espacio de las Artes.

[Eng] This publication brings together a large part of the sequence of photographs that made up the exhibition "Habitar la Tierra. An approach to the photographic archive of M. Martín González", curated by Teresa Arozena within the framework of the XVII International Photography FOTONOVIEMBRE 23. The exhibition was held at the Centro Cultural San Isidro, in Granadilla, Tenerife from 3 November to 1 December 2023.

This issue is part of a line of work with the archives and visual memory of the Centro de Fotografía Isla de Tenerife as part of TEA-Tenerife Espacio de las Artes.

CABILDO INSULAR DE TENERIFE	CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE TENERIFE (CFIT)	PUBLICACIÓN / PUBLICATION
Presidenta del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife / President of the Cabildo Insular of Tenerife: Rosa Elena Dávila Mamely	Departamento Administrativo CFIT / Administrative Department CFIT: Rosa Hernández Suárez	Naturaleza y convención. El paisaje como proceso a través del archivo fotográfico de M. Martín González / Nature and convention. Landscape as a process through the photographic archive of M. Martín González
Consejero Insular del Área de Cultura, Museos y Deportes / Island Councillor for Culture, Museums and Sports: José Carlos Acha Domínguez	Departamento Técnico CFIT / Technical Department CFIT: Emilio Prieto Pérez	Producción editorial / Editorial production:
Consejo de Administración de TEA / TEA Board of Administration: José Carlos Acha Domínguez Lope Domingo Afonso Hernández Yolanda María Baumgartner Hernández Carmen Dolores de la Hoz Guerra María Candelaria de León Luis Serafín Mesa Expósito Ana Mercedes Salazar Astudillo Beatriz Trujillo Trujillo	SERVICIOS EXTERNALIZADOS / OUTSOURCED SERVICES Centro de Documentación y CFIT / Documentation Centre and CFIT: Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)	TEA Tenerife Espacio de las Artes Proyecto editorial CFIT Fondos y Colecciones / CFIT Collection Editorial Project: Gilberto González *
EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES / TEAM AT TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES	Área de Registro Colecciones / Collections Registration Area: Vanessa Rosa Serafín (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)	Coordinación editorial / Editorial Coordination: Teresa Arozena Bonnet *
Director Artístico / Artistic Director: Sergio Rubira Gutiérrez	Comunicación / Communication: Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)	Supervisión y documentación / Supervision and Documentation: Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)
Gerente / Manager Jerónimo Cabrera Romero	EXPOSICIÓN / EXHIBITION "Habitar la Tierra. Una aproximación al archivo fotográfico de M. Martín González" / "Inhabiting the Earth. An approach to the photographic archive of M. Martín González" Centro Cultural San Isidro, Granadilla de Abona / Centro Cultural San Isidro, Granadilla de Abona. Del 3 de noviembre al 1 de diciembre de 2023 / 3 November to 1 December 2023	Textos / Texts: Teresa Arozena Bonnet * Imágenes / Images: Manuel Martín González Selección y secuenciación de las imágenes / Image selection and sequencing: Teresa Arozena Bonnet *
Conservador de la Colección / Collection Curator: Isidro Hernández Gutiérrez	Curaduría / Curatorship: Teresa Arozena Bonnet *	Edición de las imágenes / Image editing: Mai Diallo * Teresa Arozena Bonnet *
Conservador de Exposiciones Temporales / Temporary Exhibitions Curator: Néstor Delgado Morales	Coordinación / Coordination: Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias S.L.)	Corrección de textos / Text correction: Lavadora de textos * Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)
Director de Mantenimiento / Maintenance Director: Ignacio Faura Sánchez	Laboratorio fotográfico / Photo laboratory: Miguel Ángel Roldán- La Camara Espacio fotográfico *	Concepto y diseño editorial / Design and layout: Santana Santana *
Departamento de Actividades y Audiovisuales / Department of Activities and Audiovisuals: Emilio Ramal Soriano	Enmarcación / Framing: Sagrera Canarias *	Traducciones / Translations: Lambe & Nieto *
Departamento de Educación / Education Department: Paloma Tudela Caño	Equipo de Montaje / Mounting Team: Dos manos (Patricia Vara)*	Impresión / Print: Mundo Gráfico *
Departamento de Producción / Production Department Estibaliz Pérez García		* Profesional externo / External professional Depósito Legal / Legal Deposit: TF 569-2024
Área Jurídica / Legal Services: María José Fernández de Villalta Calamita		ISBN: 978-84-127288-6-6
Área Económica / Economy Department Rosa M. García Luis		© de los textos, sus autores/as / of texts, their authors © de las imágenes Fondo Martín González CFIT-TEA Tenerife Espacio de las Artes / of the images, Fondo Martín González CFIT-TEA Tenerife Espacio de las Artes © de la edición: TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2024 / of the edition, TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2024
Diseño Gráfico / Graphic Design TEA: Cristina Saavedra (S.A. de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife)		
Jefe de Mantenimiento / Head of Maintenance: Francisco Cuadrado Rodríguez		
Secretaría de Vicepresidencia / Personal assistant to Vicepresident María Milagros Afonso Hernández		
Auxiliar Administrativo / Administrative Assistant: Isabel García Dorta		
Convenio prácticas remuneradas / Salaried Internship Agreement (Fundación General Universidad de La Laguna) Patricia Torres Alonso		





9 788412 728866