

La imagen señuelo. Lineamientos del paisaje

Una de las primeras imágenes que realicé para *Dialécticas criollas*¹ consistía en una fotografía de un expositor que contenía varios diarios meteorológicos. En apariencia, estricta información de carácter científico, aunque por momentos pareciera filtrarse entre los datos la experiencia del operador. A pesar de que la imagen registra una presentación de la incipiente ciencia ambiental de finales de siglo XIX y comienzos del siglo XX, la observo como *paisaje* en la fusión de la imagen y del relato contenido en ella, paisaje en el que se aproximan aspectos que creo persisten en los trabajos que he realizado posteriormente. Estos son: la superposición de estriajes diversos surgidos del contraste frente al Nuevo Mundo sobre los que se erigió la hegemónica Modernidad europea; la figura consagrante del naturalista romántico, como un despreocupado agrimensor, y su contrafigura, el pintor de paisajes; el territorio que sufre un proceso de selección, que es dramatizado como un escenario sublime, que sirve de estímulo identitario para el nacionalismo emancipador; y el recorrido de las expediciones científicas europeas desde las islas del Atlántico Oriental hacia las Antillas, como muestra de una operación de expansión que coincide con la declinante influencia colonial española.

Desde cierta distancia, resulta para mí revelador que esta primera imagen, que observo como paisaje, consista en una fotografía que registra textos que, además, se presentan en un expositor de museo. Todos los trabajos que conforman *Dialécticas criollas* se articulan en torno a la tensión entre imagen y texto y, al igual que sucede con el diario meteorológico, sus imágenes están tomadas en museos o archivos, nacidas desde la experiencia misma de la representación –como quien imagina diagramas sobre la propia forma de mirar el *paisaje*– y sobre las distintas capas que determinan nuestra percepción del territorio representado. Tratan de constatar que la mirada está mediada por el lenguaje, que no existe una mirada cruda, una mirada *naturalista*, ni, por ello mismo, un territorio que no esté sujeto a la fenomenología y al “sentido común” que imprime en su superficie el régimen escópico en torno al cual surgió. Esto induce a pensar

¹ *Dialécticas criollas* es un proyecto sobre las confluencias discursivas que determinaron las representaciones paisajísticas en el contexto de las tensiones coloniales del siglo XIX que realicé para la residencia artística Tarquis-Robayna 2016, en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

que, si queremos precisar la mirada sobre el paisaje, el mejor sitio es un museo. Tanto su concepción ontológica como la experiencia estética “directa” sobre el territorio están mediadas por las del museo, lo que nos permite afirmar que el paisaje solo existe como imagen. Son las convenciones en torno a la pintura de paisajes las que nos permiten reconstruir esta experiencia de forma mimética, porque lo que acontece en el territorio crudo, más allá del crisol de la tradición, es *otra cosa*. En estos paisajes es posible entrever hebras de experiencias que ahora solo podemos apreciar juntas, unidas como una gavilla que obliga a un único punto de vista. Una forma cerrada de mirar que confundimos con una imagen idealizada y reificada del territorio: el paisaje. En realidad, se trata de una rejilla significativa descrita y roturada en el momento en el que se crearon los cimientos de la modernidad, justo cuando se certificó definitivamente la separación entre naturaleza y sociedad.

Fotografío –que es una forma de mirar– pinturas de paisajes, dibujos botánicos, sellos postales, descripciones científicas en cuadernos, fotografías en libros, decoraciones vegetales e incluso esmaltes de pequeños paisajes en tazas de porcelana. Son fotografías de objetos informados, en ocasiones muy levemente contextualizadas, otras desgajadas de cualquier entorno, pero siempre señalando una distancia entre la imagen y la mirada. Hay algo *atávico* en todos estos paisajes, algo que debo interrogar, porque la cadena de significados que abre ese adjetivo (ancestral, heredado, tradicional, patriarcal, familiar, patrimonial, consanguíneo, afín, recurrente...) sugiere estratos incómodos bajo envolturas atractivas. Desde el principio, el paisaje fue una imagen señuelo, una argucia que representa –y encubre– la imposibilidad de la aprehensión real de lo natural. El paisaje es penosamente redimido en las inopinadas vueltas a la pintura, que siempre son llamadas al orden, y es desplazado en el resto de tentativas, como si advirtieran la engañosas y conmovedoras apariencias de la naturaleza dramatizada.

Me interesa, sin embargo, la eficacia de la forma *paisaje*, su persistencia, al punto de constituir una forma desbocada, un significante errante que asume infinidad de encajes en esta tardomodernidad, ahora ya –por codicia, por negligencia, por apatía– literalmente en clausura. Es una especie de viejo reclamo enarbolado como promesa incumplida, un estado de naturaleza arrebatado, que parecería estar casi a la mano, como algo todavía real y, por ello, capaz de conmover, de inquietar, de impeler a una turba de nuevos paisajistas.

Aún debo señalar dos ingenios que contribuyen a singularizar las correspondencias *criollas* que circundan estos paisajes, y que son: la construcción de un imaginario subalterno, es decir, la producción de *paisaje* colonial, centrado en la representación de la naturaleza sometida al perspectivismo europeo, que comentaré más adelante; y una subjetividad clave asumida por la figura del *amateur*, dado que las periferias deben limitarse a la recepción del conocimiento y no a su producción, posibilitando que las figuras de conocimiento queden relegadas a la racionalidad tecnocientífica casi como un ejercicio de entretenimiento burgués. Así nace la pasión de un viejo abogado que invierte todo su tiempo de ocio, durante décadas, en realizar una clasificación botánica que terminará incompleta y perdida para la historia natural; es el caso del farmacéutico que asume a la vez las identidades de un botánico y de un pintor de paisajes, como si fueran actividades permutables y complementarias para un naturalista; es el caso del paisajista local que pinta como dictan los cánones europeos, al tiempo que consagra sus habilidades gráficas al servicio de la botánica. Estas son algunas de las contrafiguras que describen las escenas de la naturaleza del Nuevo Mundo.

Este alineamiento de factores irá ajustando un enfoque descolonial que ayudará a precisar la experiencia y el sentido del lugar codificados en estos paisajes. También dará cuenta del sentido del *género paisaje* en las colonias, dado que el relato épico que acompaña al paisaje, como la gran creación artística del siglo XIX, se limita a la pintura europea y a una nota al pie que da cuenta de la norteamericana. Me permito además establecer un paralelismo con los procesos de clasificación y representación taxonómicas que parecen compartir un mismo espíritu naturalista romántico. Pero ahora me interesa precisar la distancia con la que son observados estos paisajes y su elección como objetos de contemplación. Esto tiene que ver con la propia naturaleza de las prácticas artísticas. Cada obra es una oportunidad para investigar la forma, la envoltura de un pensamiento, el *ser-ahí* de la idea, y esta acción constituye en sí misma un posicionamiento de carácter político irrenunciable. Nada tiene que ver con un ejercicio de estilo, se reconoce entre la inevitable mediación del sentido estético y la conciencia de su absoluta insuficiencia. Me interesa la capacidad narrativa de la imagen, también la virtualidad de las apariencias en el lenguaje, pero en estos trabajos aparecen literal e íntimamente trenzados sobre esa tensión imagen/texto, como si fueran capaces de conjurar su disociación. Los textos

irrumper en el medio frente a la sensualidad de las imágenes, que seducen tan fácilmente a la mirada, en defensa de la textualidad de las propias imágenes frente a la tendencia generalizada a considerarlas herméticas, a consumirlas en silencio. La comprometida condición de los textos los emplaza en un lugar incómodo, puede que hasta irritante, a pesar de habitar un espacio de mediación entre la imagen y el sentido, que podríamos considerar un efecto de *enmarcado*; se espera del texto que comunique con naturalidad la imagen y su sentido “común”, aparece aquí como un enmarcado que separa no la imagen de su contexto sino, al contrario, la adecuación de imagen y sentido de su cómoda correspondencia. Es como un paspartú que, al tiempo que nos obliga a tomar distancia, amplía sus márgenes hacia otras imágenes textuales. Su efecto de mediación se parece más a un *shifter* —un signo vacío o un índice a la espera de un referente— que a la interposición de una cartela integrada. Imágenes y textos confluyen en una especie de collage que sitúa a estos trabajos en un ámbito lejos de cualquier tentativa de sacralizar las imágenes, ironizando recíprocamente sobre su propio aspecto, cercano al de un póster de congreso universitario.

Los paisajes ofrecen una versión recompuesta de la naturaleza, sublimada y pautada según la factura de la época, pero también detenidos en el presente, señalando en las imágenes una correlación física frente al objeto fotografiado. Nos ubican frente a una concepción que refleja al propio observador, como una proyección de doble sentido que se da como separación entre el objeto y el observador y, por ello, también como acontecimiento. ¿Será esta *la manifestación irrepetible de una lejanía*? Esta diferencia propicia el lugar para un encuentro en el tiempo, un extrañamiento que confiere un doble beneficio: poner al descubierto los mecanismos retóricos de las imágenes en su potencia alegórica, y, con ello, acceder a los íntimos anhelos de otras generaciones para, así, ablandar la reificación del pasado, de tal forma que nos invite a percibir la historia como un asunto del presente.

Se trata de una hermenéutica de las imágenes que infiere su proceso de la intuición analítica del paisaje como codificación constructiva, un análisis capaz de evidenciar la sensación fantasmática de todo territorio sujeto a la síntesis absoluta de la artificialidad que supone el paisaje. Estaríamos así ante artefactos de acogida, cuadros o panoramas que contribuyen a describir la trama que sostiene a una comunidad. Bajo la apariencia de un clima benévolo, o de una generosa naturaleza, se hallan dispositivos

cargados de interés político. Sin embargo, los programas de representación envueltos por alegorías quedan definitivamente asimilados a una imagen de la naturaleza sublimada, y son finalmente desarmados, ajenos a la violencia implícita del paisaje, esa violencia que normalmente oculta capas de vergüenza, injusticia, usurpación o expoliación, como si se entregaran a la interpretación mística a través del paisaje, una interpretación que ha terminado degradándose en la experiencia burguesa del turismo.

La mayoría de estas pinturas fueron realizadas en la segunda mitad del siglo XIX, en pleno declive colonial. Las Islas Canarias mantenían un estatus confuso e intermedio, destinadas a ser una olvidada colonia española y un enclave fiduciario británico, un puerto más en el tránsito expansivo del imperio colonial europeo en África. Tal vez sea más fácil admitir en el pasado la colonialidad histórica del archipiélago, dado que el colonialismo como dominio explícito, formal y político se considera casi totalmente extinguido. Sin embargo, en palabras de Aníbal Quijano, “la colonialidad, como la propia base del poder cultural y social, se encuentra, sin duda, omnipresente”². Por eso me propongo problematizar ciertos objetos culturales en los que es posible evidenciar rasgos de colonialidad entreverados con narraciones locales y mitos insulares que conjuran las formas de la exterioridad. Debo advertir que en este proceso que pretende desautomatizar la mirada me interesa tanto o más lo que se resiste a ser descrito como lo que se cuenta.

Fotografío diez pequeñas obras que solo tienen en común el oro de sus historiados marcos (*Aurora*, 2020). Son paisajes de Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905), considerado uno de los primeros pintores de paisaje de las Islas Canarias. Ninguna de sus pinturas y dibujos conservados en el museo de Bellas Artes de su ciudad representan el paisaje isleño, sino aireados paisajes de Cataluña y de los Países Bajos. En los periódicos de la época es posible encontrar las polémicas que generó su pintura y los reproches a un autor que apenas incluye referencias al paisaje local en sus cuadros. Esos pequeños y radiantes marcos dorados deberían destacar la expresión inaugural de la emancipación cultural de una comunidad isleña. Al menos, así se les presenta. Sin embargo, *encuadran* un subtexto profundamente colonial —el del paisaje europeo como simulación de todo

² Aníbal Quijano, “¿Sobrevivirá América Latina?”, en *Aníbal Quijano, Textos de fundación*. Ediciones del signo, Buenos Aires, 2017, p. 46.

horizonte—, suplantador del paisaje local en el albor fundacional de su propia tradición. Por eso, completa la “instalación” —que adopta intencional y paradójicamente la forma cuadro— un abigarrado texto sobre el que se disponen las fotografías. Se trata de fragmentos de obras de naturalistas y pensadores que, en la encrucijada de los siglos XVIII y XIX, alimentaban el pujante eurocentrismo proclamando la insuficiencia del nuevo mundo. Las Islas Canarias formaban parte de ese nuevo mundo junto al resto de colonias que aún administraba España. El paisaje insular debió considerarse rudo, arriscado, indócil, inapropiado para una pintura culta, atestado de taxones excesivos y geografías agrestes que incomodaban al ideal romántico europeo.

En el museo de Bellas Artes de Tenerife se conservan catorce libretas de campo y un amplio conjunto de ilustraciones botánicas de Puerto Rico. En *Sobrenaturalaleza* (2017) dispongo 1523 fotografías con las que *dar a ver* el trabajo del abogado y naturalista Domingo Bello y Espinosa (1817-1884) que trató de realizar un estudio completo sobre la flora de la isla de Puerto Rico a lo largo treinta años. Sin embargo, su condición *amateur* le impidió terminar la obra que se había propuesto como proyecto de vida. Finalmente, su investigación “se pierde” y permanece ciento treinta años en el limbo impasible del museo que lo conserva y, al mismo tiempo, lo invisibiliza, y del que emergerá recientemente como la preciosa carga de un pecio caribeño, liberado ya de sus carencias metodológicas y enriquecido como documento para la historia. La obra constituye una *casi*-clasificación botánica que nunca pudo ser acabada, y su aparición reciente, *Sobrenaturalaleza*, funciona como un guiño a la revisión desde el perspectivismo amerindio³ del propio concepto *sobrenatural*, como aquello que *casi* pudo llegar a ocurrir. El amplio trabajo de Bello y Espinosa entreteje una trama de sentido que parece ubicarse encima o debajo, pero siempre excediendo el marco del paisaje que no alcanzó a ordenar. Podríamos percibir su figuración metódica de los taxones de la isla como una clasificación científico-fantasmal, atravesada por las múltiples tensiones de la época: ejecutada desde el íntimo romanticismo del naturalista decimonónico, con su misión

³ Cfr., Eduardo Viveiros de Castro, *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Editorial Tinta Limón, Buenos Aires, 2013. Es una articulación de la antropología cultural basada en la visión descentrada que propician las formas de conocimiento de los mitos amazónicos que permiten ver el mundo como una multiplicidad.

reveladora del orden natural, pero también marcada por la profunda convicción moderna, como científico, de estar describiendo un universal, un exterior a la cultura y a la sociedad. Y, sin embargo, quizá no sea más que el empeño de un hombre que trata de superar el oscurecimiento del tiempo, que, en su mal comprendida condición de *amateur*, rodeado por ese contexto colonial del que no puede escapar, brega con la predestinación de su trabajo a convertirse en algo cercano a lo invisible.

Focalizo en varias ocasiones (*Dialécticas criollas*, 4 y 5) paisajes de Valentín Sanz Carta (1849-1898), considerados los ejemplos más conspicuos de la pintura decimonónica de las Islas Canarias. Estos paisajes fueron ejecutados apenas dos años antes de la muerte del artista, tras una tan postergada como fugaz vuelta a sus raíces. Un conjunto de apenas cuatro paisajes que, junto a algunas escenas pastoriles realizadas en los primeros años de su carrera, cuando aún no había emigrado, han sido suficientes para hacerle merecer la consideración de “singular interprete del paisaje canario” o “pintor africano” en estas islas que, hasta hace poco, solo conocían el pequeño *Riachuelo cubano* que trajo en 1893, ajenas por completo a su gran producción de paisajes antillanos de tonalidades verdosas, cargados de yerbajos y malangas. Sin embargo, fue en Cuba donde, tras ser comisionado para una expedición científica con el objeto de estudiar la flora antillana, desarrolló su maestría. Su interpretación impresionista del paisaje tropical cubano contribuye a una síntesis afectiva del paisaje de la isla en los convulsos años finales de la colonia. Ya nadie desconoce que, a punto morir en el que debía de ser un exilio temporal en Nueva York, Sanz era un hombre vinculado a la causa revolucionaria independentista. Esos cuatro paisajes que siempre nos parecieron *tan autóctonos*, solo pudieron ser realizados tras un largo proceso de concepción y reinterpretación de la sensualidad realista de la naturaleza tropical cubana. Estos pocos paisajes canarios participan de esa maestría pictórica como expresión revolucionaria, y es por ello que muestran algo que no habíamos visto antes y no hemos vuelto a ver, porque nos llegan ahora envueltos en coloraciones terrosas, como sellando el contraste entre ambas orillas del Atlántico. En *Dialécticas criollas* (4 y 5) (2017) también se proponen reflexiones sobre la autorreferencialidad de los propios textos y, al mismo tiempo, sobre la capacidad del lenguaje para constituir naturalezas y sociedades, además de voces sobre la ignominia de

la esclavitud, sobre la crudeza de la guerra de la Independencia y sobre el confuso e inapropiado rol de los canarios en esos procesos históricos.

Junto a una fotografía de un taxón de la *Histoire Naturelle des Iles Canaries*, 1836-1850, de Sabin Berthelot (1794-1880) y Philip Barker Webb (1793-1854), incluyo varios textos y dibujos bajo el indicativo *Dialécticas criollas* (1). Unos y otros tratan sobre la humanización de la naturaleza, sobre la colateralidad de los usos del lenguaje, atrapados como estamos en su tautología funcional, que solo nos permite referirnos a nosotros mismos, aún tratando de aludir a lo que se consideraba exterior a la cultura, es decir, a la naturaleza. Los dibujos se refieren a esta transposición a través de un antropomorfismo figurado, un juego satírico que viene protagonizado por unos *toons*. A partir de la concepción de *scala naturae* (que procede de la historia natural y que ordena los reinos animales y vegetales en degradación progresiva a partir del hombre, o en creciente *perfección* hasta culminar en nuestra especie), se cuestiona la literalidad –hombre– para mostrar el verdadero sentido de la jerarquía. Trato de configurar una impostura, de dar cuenta de una suplantación que despoja y desplaza a muchos *otros* del ámbito de reconocimiento de la historia natural, especialmente las mujeres, en tanto que experimentadoras y depositarias de las potencias curativas de la naturaleza, por ellas preservadas desde tiempos ancestrales. Potencias malversadas como objetos novedosos de conocimiento científico en el siglo XIX, con la necesaria connivencia de botánicos aficionados –esta práctica era considerada un hobby propio de especialistas– que enviaban colecciones de plantas y herbarios a los jardines de Europa, donde prestigiosos botánicos describían estas especies en lujosas ediciones de catálogos y diccionarios. Un proceso de producción científica que absorbía conocimientos tradicionales y los traducía al nuevo lenguaje científico que determinaba finalmente el valor de los objetos descritos.

Avanzando en el tiempo, en *Eudemonía Porvenir* (2020), afronto el análisis de los modos culturales del paisaje desarrollados ya en los años de la autarquía española, en los primeros momentos de la segunda guerra mundial, tras la guerra civil. Este análisis aún resulta probable en el contexto de *Dialécticas criollas*, en tanto que ese momento histórico es en cierta manera deudor del colonialismo español, en particular, y del imperialismo europeo, en general. El ejército de África que se alza contra la República

Española constituye la máquina de guerra, el brazo armado de un postrero episodio colonial, denominado “el África española”, tras el desastre del 98, en el que España pierde sus últimas colonias en América y Asia. Los capitanes generales denominados africanistas, que recibieron el mando absoluto de las Islas Canarias, en previsión de un posible aislamiento, fueron los principales promotores de una puesta en escena de inequívoca naturaleza colonial. La arquitectura neocanaria de posguerra se expresaba entre lo monumental y lo rural, en clara sintonía con la arquitectura reaccionaria de los países del Eje pero citando al mismo tiempo la aventura colonial de América, rememorando el vínculo transatlántico y subrayando el anhelo de un dominio subalterno. Se había impuesto la fascinación romántica por el paisaje sublimado de las islas, y esa alusión al terruño apenas ocultaba la complacencia colonial hacia un territorio asimilado. Esta negación anacrónica del tiempo histórico, a través de la arquitectura y el paisaje, se fundó sobre un giro reaccionario (como quien mira atrás en busca de un paraíso, con una nostalgia también mistificada). Un giro que restituía la identidad colonial, la pertenencia y el sentido del lugar. Las fotografías muestran dos imágenes de un gran salón de fumar de los años cuarenta. Allí he buscado registrar la luz sugestivamente teatral que envuelve el salón de un hotel colonial, ese aire de decorado y humedad que se mezcla con el olor de las maderas. Ese refugio que quiere estar fuera del tiempo, está flanqueado con grandes pinturas murales realizadas por Manuel Martín González (1905-1988). Paisajes que reclaman el protagonismo de la imagen. Pero la arquitectura, los muebles y los revestimientos, cuidadosamente elaborados de forma artesanal, distintos todos para cada estancia del hotel, forman parte igualmente del relato, una cuidada puesta en escena que encarna la exaltación colonial, marcadamente burguesa, que instauró el poder militar que construyó ese espacio de autorepresentación. Los textos que acompañan a estas imágenes parecen haber comenzado antes de ser recogidos en este conjunto, porque cruzan las imágenes sin detenerse y continúan tras abandonar el soporte. Fragmentos en flujo que reúnen citas y comentarios que permiten intuir una narración, que da cuenta de cómo estas imágenes románticas y eudemónicas⁴

⁴ *Eudemonía Porvenir* (2020) quiere ser indicio de una eudemonía delirante, a la que he puesto el nombre de Porvenir, como el nombre de un rancho o de una secta. Es una inquietante promesa simbólica que entraña cierta fascinación religiosa. Se refiere al empuje ilusorio de los que desafiaron a las democracias europeas en la primera mitad del siglo XX, inspiradores de frustradas eudemonías. La utopía que trataba de instalar el fascismo en España fue espantosamente cínica, porque se decretó sobre la violencia de una

constituyen mistificaciones históricas interiorizadas en forma de *sentido estético*. Signos perversos de identidad, símbolos de reconocimiento colectivo contruidos sobre las ruinas y los cadáveres de nuestra mayor tragedia. Hemos crecido en un contexto de afectos difusos en los que hemos aprendido a amar los signos del terror.

Este es mi interés: inducir el extrañamiento de las imágenes, pero no para convocar, como el modernismo, un efecto de novedad sobre tabla rasa, sino para invocar una especie de hermenéutica del paisaje, esto es del imaginario, una estratigrafía del presente que permita exhumar del continuo cotidiano oscuras circunstancias aún emboscadas entre nosotros.

Adrián Alemán, marzo de 2021, Tenerife.

guerra y jamás consiguió generar las mínimas condiciones eudemónicas. Por ello siempre se presentará como una promesa, un por venir. Como en un mal sueño todos sus rastros están aún presentes entre nosotros en un permanente estado de suspensión.

La imagen señuelo. Lineamientos del paisaje

Adrián Alemán, 2021

Primera edición impresa para *El sauce ve de cabeza la imagen de la garza* [pp. 47-58]
Editado TEA, Tenerife Espacio de las Artes. Santa Cruz de Tenerife, 2021

ISBN.: 978-84-124928-0-4

La presente edición en formato PDF se publica como copia de autor para descarga libre

Publicada bajo licencia Creative Commons

<<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>>

